

Künstlerinnen und Künstler / Werke

Museum Folkwang

Adel Abdessemed / 1971, Constantine (Algerien)

Die Gewalt und Grausamkeit der Welt stehen im Mittelpunkt Abdessemeds Schaffen. Sein Werk ist durchdrungen von den brennenden Fragen der zeitgenössischen Gesellschaft. Der französisch-algerische Künstler setzt vielfältige Techniken und Medien ein. Seine Filme, Skulpturen, Zeichnungen und Installationen legen eine beeindruckende Ausdruckskraft an den Tag und sind von der körperlichen Auseinandersetzung, ja Gefährdung des Künstlers geprägt. Die Arbeit *Talk is Cheap* knüpft an die Gesten amerikanischer Künstler der 1970er Jahre, wie Bruce Nauman oder Chris Burden, an. Sie ist Teil einer Reihe von Straßenaktionen, in denen Abdessemed Objekte (allesamt gewaltsam zertreten), Personen (den Künstler, seine Mutter, seine Frau) oder wilde Tiere in Szene setzt. Auf der Straße spielt sich auch *Adel Abdessemed je suis innocent* ab, ein Werk, in dem Reminiszenzen obskurantistischer religiöser Praktiken des Mittelalters wie der Feuerprobe oder dem Gottesgericht auf einen klaren Gegenwartsbezug treffen – hier die Selbstverbrennung, die 2010 die tunesische Revolution und den Arabischen Frühling auslöste.

Alighiero Boetti / 1940, Turin (Italien) – 1994 Rom (Italien)

Alighiero Boetti war als Künstler vom Thema des Doppelgängers fasziniert und beschloss in den 1970er Jahren Alighiero e Boetti zu sein. Die Verdoppelung seines Selbst setzte er in zahlreichen Werken ins Bild. Die Bronzeskulptur *Autoritratto* wird durch einen eingebauten Heizstab auf hohe Temperatur erhitzt. Sie zeigt den Künstler, der sich mithilfe eines Schlauchs Wasser über den Kopf gießt und damit Wasserdampf erzeugt. *Autoritratto* ist ironische Metapher des künstlerischen Schaffensprozesses ebenso wie Selbstbildnis eines Mannes im Angesicht von Krankheit und Tod: 1993 war der Gehirntumor bereits diagnostiziert, an dem Boetti bereits im Jahr danach versterben sollte. Das Werk ist von einer fundamentalen Unruhe geprägt, die nahezu jeder echte Schöpfer selbst am Abend seines Lebens noch mit der Welt unterhält.

Claude Cahun / 1894, Nantes (Frankreich) – 1954, Saint Helier (Jersey)

Als die Fotografien der französischen Surrealistin Claude Cahun in den 1980er und 1990er Jahren wiederentdeckt wurden, kannten das Erstaunen und die Begeisterung in der Kunstwelt keine Grenzen. Noch heute verweigern sich Cahuns Inszenierungen einer vollständigen Dechiffrierung. Sie spielt mit Maskeraden, sozialen wie geschlechtlich determinierten Rollenbildern und zeigte sich auch im öffentlichen Leben mit kahl rasiertem Schädel. Die Literatin nahm bereits in den späten 1920er Jahren das vorweg, was Künstlerinnen der Postmoderne 40 Jahre später spielerisch vor der Kamera performen sollten. Die beiden Arbeiten sind Ausschnittvergrößerungen, die vermutlich für Fotomontagen entstanden und von Cahuns Lebensgefährtin Suzanne Malherbe für ihr Buch *Aveux non avenue* hergestellt wurden. Auf einer dieser Montagen mit einer Vielzahl herausgeschnittener Gesichter steht: „Unter dieser Maske eine weitere Maske. Ich werde nie damit fertig werden, alle diese Masken abzulegen.“

Museum Folkwang

Maurizio Cattelan / 1960, Padua (Italien)

We ist ein Musterbeispiel von Maurizio Cattelans Begabung für extrem frappierende Bildschöpfungen, in denen sich Humor und Schrecken, Ironie und Unbehagen mischen. Zudem zeugt diese Skulptur auch von der Virtuosität, mit der der Künstler seine eigene Persona in eine kritische Neulektüre der Geschichte der zeitgenössischen Kunst eingliedert. So gestaltet *We* eine Fotografie von Gilbert & George um, und zwar *In Bed With Lorca* (2008), das die beiden im Bett des spanischen Dichters liegend zeigt. Indem Cattelan die Gesichter der Künstler gegen Wachsmasken mit seinen eigenen Zügen austauscht, nimmt er eine Verdoppelung seines Selbstbildnisses vor. Gilbert & George sind gewissermaßen Maurizio & Cattelan geworden – eine Verwandlung, die an Boettis Entschluss in den 1970er Jahren erinnert, zu Alighiero e Boetti zu werden.

John Coplans / 1920, London (Großbritannien) – 2003, New York NY (USA)

John Coplans gab seine bürgerliche Karriere als Kurator und Kritiker auf, um einen einzigartigen fotografischen *Body of Work* zusammenzustellen, der ausschließlich auf der Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper beruht. Was als einfache Skizzen begann, nach der Arbeit, nachts, nackt vor der Kamera mit Selbstauslöser, sollte bald die ungeheure transformative Kraft des fotografischen Bildes unter Beweis stellen. Die fragmentarischen Großaufnahmen (Close-ups) seiner Hände, Füße, seines Torsos und seines Rückens auf großformatiges Negativmaterial verwandelten die Körperteile in etwas Anderes: in architektonische Ansichten des Körpers, oder auch, wie es Coplans selbst beschrieb, in eine Mumie, eine Baumwurzel oder eine Skulptur. Für Coplans scheint die Darstellung des eigenen Körpers, die immer sein Gesicht aussparte, weniger Auseinandersetzung mit dem Selbst als vielmehr eine große plastische Herausforderung gewesen zu sein. Dennoch war sie für ihn die Summe seiner existenziellen Erfahrungen.

Urs Fischer / 1973, Zürich (Schweiz)

Das Schaffen von Urs Fischer ist ganz vom Gedanken der Bewegung und Wandelbarkeit, des Fließens und durch den Einsatz von Strategien geprägt, die verhindern sollen, dass Form oder Sinn zu irgendeinem Zeitpunkt gerinnen könnten. Seine Themen, bei denen oft Metamorphosen, Hybridbildungen und Paradoxien eine Rolle spielen, tragen dazu ebenso bei wie die eingesetzten Techniken. Dazu gehören mobile Installationen, Skulpturen im Zustand labilen Gleichgewichts und animierte Arbeiten. Sein Selbstporträt ist mit dicken Schichten weißer Farbe überzogen und damit ausgelöscht, nahezu unkenntlich gemacht. Das Werk reiht sich in die Serie seiner *Problem Paintings* ein, in denen er eine visuelle Kollision zwischen unterschiedlichen und eigentlich unvereinbaren Elementen, Welten und Ordnungen – in diesem Fall Gesicht und Materie, Porträt und gestische Abstraktion – organisiert.

Museum Folkwang

LaToya Ruby Frazier / 1982, Braddock PA (USA)

In dieser Serie verbindet sich das Private mit dem Politischen: Die Künstlerin porträtiert sich selbst und ihre Familie in ihrer Heimatstadt in Pennsylvania. Mit der Schließung des Stahlwerks kollabierten nach und nach die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Strukturen wie auch die medizinische Versorgung der Region. Zurück blieben die sozial schwächsten Familien in einer belasteten Umwelt. Die Serie knüpft formal an die humanistische amerikanische Dokumentarfotografie der 1930er Jahre an. Wenn auch in der Form stark an diese Bildtradition gebunden, stehen die Werke ihr nicht unkritisch gegenüber. Fraziers Credo, Fotografie sei allein dann dokumentarisch, wenn sie sozialen Aktivismus nicht ersetze, überbiete oder bedinge, weist darauf hin, dass ihre Werke stets als performatives Politikum zu verstehen sind. In diesem Sinne schließt sie ihre Mutter oder auch ihre Großmutter – aktiv in den künstlerischen Arbeitsprozess ein. Die Arbeit verbindet Mikro- und Makroebene: Private, lokale und nationale Narrative, verbunden in den Erzählungen dreier Frauen verschiedener Generationen, machen eine Perspektive sichtbar, die in der Geschichtsschreibung übersehen oder vergessen wurde.

Lee Friedlander / 1934, Aberdeen WA (USA)

„They began as straight portraits but soon I was finding myself at times in the landscape of my photography. I might call myself an intruder.“ Mit diesen Worten beschreibt Lee Friedlander seine fast fieberhafte Aufnahmetätigkeit in den Jahren 1965 und 1966, in denen er selbst zum Akteur seiner Bilder wurde. Friedlanders *Self Portraits*, müssen auf den damaligen Betrachter wie fotografische Unfälle gewirkt haben. So integriert er seinen eigenen Schattenwurf oder sein Spiegelbild in die hektische urbane Landschaft. Der Fotograf wird selbst zu einer anonymen Figur und zum Äquivalent der modernen Gesellschaft. Ein Großteil von Friedlanders Arbeiten entstand „on the road“. Die gleiche (Selbst-) Ironie und Lakonik findet sich jedoch ebenso in seinen Aufnahmen von Momenten der Ruhe und Rast. Die Gesten der Aufnahme entsprechen dem, was wir heute als Selfie bezeichnen. Friedlanders *Self Portraits* zählen zu den Klassikern des Porträt-Genres.

Gilbert & George / 1943, St. Martin in Thum (Italien) & 1942, Plymouth (Großbritannien)

Gilbert & George sind zugleich Künstler und Kunstwerk. Das britische Künstlerpaar erklärte sich selbst schon 1969 zu lebenden Skulpturen. Da traten die beiden erstmals als *The Singing Sculpture* auf; sie sangen und drehten sich. Bei späteren Aufführungen malten sie sich farbig an und dehnten die Performance auf bis zu acht Stunden aus. Am Abend jedoch verstanden die beiden sich vielmehr als *A Drinking Sculpture*, so auch der Titel einer frühen Fotografie von 1974. Bis heute definiert sich das Künstlerpaar als living sculpture, 24 Stunden an jedem Tag im Jahr. Stets in graue Anzüge gekleidet, erklären sie ihr Privatleben ebenso zur Kunst wie den eigenen Körper. Mit ihren Fotografien bringen sie auf den Punkt, worum es ihnen geht: eine Situation und eine Atmosphäre als Inszenierung festzuhalten, als ein bereits vor der Momentaufnahme still gestelltes Bild. Mit ihren späteren Fotografien betonten sie die Starrheit zusätzlich durch eine lückenlose Anordnung in Rechtecke. Denn nur was stillsteht, lässt sich in aller Ruhe betrachten wie ein Kunstwerk.

Museum Folkwang

Robert Gober / 1954, Wallingford CT (USA)

Seit Mitte der 1980er Jahre untersucht Robert Gober die Grenzen zwischen Realismus und Befremdung, Intimität und Politik, Fetischismus und Eitelkeit. Seine Skulpturen, in denen Gegenstände des Alltagslebens auftauchen – Spülbecken, Sanitärbauteile, Kinderbetten, Türen, Koffer – oder auch ausgekugelte, bisweilen einer beunruhigenden Metamorphose unterworfenen Körperteile, sind durchgeistert von der Bedrohung durch Krankheit und Tod. *Untitled* macht eine wesentliche Dimension im Werk von Robert Gober besonders deutlich: das Unheimliche. Zu sehen ist die Wachsabformung vom Bein des Künstlers. Eine verstörte Homoerotik ist hier ebenso auszumachen: Das Banale (das schmale Band Fleisch, das zwischen Socke und Hose zu sehen ist) wird mit dem Bizarren (dem Auftauchen der Kerze mit ihren phallischen Konnotationen) vermischt.

Nan Goldin / 1953, Washington DC (USA)

In *The Ballad of Sexual Dependency* (1985) hat Nan Goldin wie in einem Tagebuch oder Familienalbum ihr eigenes Leben und das ihrer Freunde – ihrer „Tribe“ – zwischen Drogen, Party, Sex und Gewalt in den 1970ern und 1980ern festgehalten. Sie erzählt ihre Geschichte in über 900 Schnappschüssen. Die Kamera, die sie zu dieser Zeit in New York, Berlin, London oder Boston immer mit sich trug, wurde zur Verlängerung ihrer Hand. Nicht die technische Qualität des Abzugs, sondern das Motiv spielt dabei die größte Rolle: Sie lichtete intime Momente der Liebe, der Gewalt oder des Verlustes so ehrlich oder ungestellt wie möglich ab. Dabei zeigt Goldin ihre Kritik an romantischer Liebe: Männer und Frauen sprechen nicht nur eine unterschiedliche, sondern sogar eine inkompatible Sprache. Das Bild *Nan one month after being battered*, fotografierte Goldin nach einem Streit mit ihrem damaligen Liebhaber Brian. Nach dieser Aufnahme, die wie die ganze Serie ein Beweis dessen ist, was tatsächlich geschehen war, gab Goldin ihrem Leben eine neue Richtung, verabschiedete sich von der langjährigen Beziehung und reiste durch Europa. Sie ließ die Zeit der *Ballad* hinter sich.

Félix González-Torres / 1957, Güaimaro (Kuba) – 1996, Miami FL (USA)

Aids steht im Mittelpunkt von Félix González-Torres' Leben und Werk. Die Krankheit nahm ihm 1996 das Leben, wie schon seinem Lebensgefährten ein paar Jahre zuvor. Sie ist eines der Hauptthemen seines politischen Aktivismus und seiner Konzeptkunst. *Untitled (7 Days of Bloodworks)* scheint auf den ersten Blick aus einem dem Minimalismus nahestehenden Verfahren zu erwachsen. Es besteht in der Aufzeichnung des unweigerlichen Rückgangs der T-Lymphozyten-Rate im Blut des vom Virus infizierten Künstlers im Laufe einer Woche. *Untitled (Blood)* bringt dieses Blut metaphorisch zur Darstellung: der aufgespannte Vorhang aus Plastikperlen erinnert mit seinen zweifarbigen Kügelchen an die roten und weißen Blutkörperchen. Die Wahrnehmung des Werks an der Schwelle von Abstraktion und Autobiografie, Intimität und politischer Dimension erfordert die physische Teilnahme der Betrachter, die eingeladen sind, es im Wortsinn zu durchlaufen: Eine Art Zeremonie des Miteinanderteilens und der Empathie, leicht und schwer, tragisch und sanft zugleich.

Museum Folkwang

Rodney Graham / 1949, Abbotsford BC (Kanada)

In Grahams Fotografien und Videos schwingt stets ein kontrollierter humorvoller Unterton mit. *City Self/Country Self* bildet den dritten Teil einer Kostümfilm-Trilogie, in der Graham sich in drei kanonischen Figuren klassischer Filmgenres in Szene setzt: als Schiffbrüchigen in *Vexation Island* (1997), als Cowboy in *How I Became a Ramblin' Man* (1999) und, für *City Self/Country Self*, als gepflegten Dandy, der mit seinem alter ego, dem aus seinem ländlichen Kontext gerissenen Stadtbesucher, zusammentrifft. Ort des Geschehens ist Senlis, eine Kleinstadt in der Nähe von Paris, in den 1860er Jahren. Klappernde Pferdehufe geben den Rhythmus der Einstellungen vor. Gefangen in der Endlosschleife schreibt sich Graham selbst als Darsteller in die Filmtradition ein und liefert einen selbstironischen Kommentar zu seinem Künstlerdasein.

David Hammons / 1943, Springfield IL (USA)

Die Arbeitsstrategie von David Hammons gründet auf der Überlegung, dass Kunstaussstellungen nicht der Entspannung dienen sollten – ganz im Gegenteil: Sie sollen von Ideen und Konzepten beeinflusst werden, die im Ausstellungskontext unerwartet oder fehl am Platz erscheinen und somit Platz für das – politisch – Subversive bieten. Er agiert aus der Erfahrung seines afroamerikanischen soziokulturellen Backgrounds und zielt darauf ab, dem erstarrten Bild des schwarzen Körpers in einer weiß dominierten Gesellschaft etwas entgegenzusetzen. In seinen Arbeiten bedient er sich bescheidener Gegenstände, so auch in dem fünfminütigen Video *Phat Free*, das auf einer Performance aus dem Jahr 1995 basiert. Am Anfang untermalt ein blechernes Scheppern die dunkle Einstellung. Nach zwei Minuten setzt grob und verwackelt gefilmt eine Handlung ein: Ein schwarz gekleideter Hammons kickt einen Blecheimer durch nächtliche Straßen. „Kicking the bucket“ heißt auf deutsch so viel wie „den Löffel abgeben“ – Hammons erinnert so an die Vergänglichkeit des Lebens. Irritierende Geräusche entstehen. Im Video jedoch entwickelt es sich zu einem musikalischen Rhythmus, der das Erhabene des musealen Raums, in dem das Video üblicherweise installiert wird, bricht.

Roni Horn / 1955, New York NY (USA)

„The mutable version of identity is not an aberration... the fixed version is the aberration“, vertraute Roni Horn in einem Interview James Longwood an. In diesem Sinne bezeugen Roni Horns Selbstporträts die Unbeständigkeit des Selbst. *a.k.a.*, Akronym für „also known as“ (dt. „alias“) besteht aus 30 fotografischen Porträts der Künstlerin, die in ihrer Kindheit, Jugend und im Erwachsenenalter entstanden und die sie als Bildpaare präsentiert. Roni Horns Identität vervielfältigt sich und eröffnet unendlich viele Spielarten des Ich. Die Darstellungen des Ich verweisen auf den Zusammenhang von Erinnerung und Identität und auf den ständigen Zweifel an der Unveränderlichkeit des Selbst. Es geht der Künstlerin weniger darum, ein facettenreiches, aber stetiges Selbst sichtbar zu machen, sondern hervorzuheben, inwiefern Identitäten anhand von Erinnerungen a posteriori konstruiert werden, sich jedoch stets verändern können.

Museum Folkwang

Kimsooja / 1957, Daegu (Südkorea)

Die Künstlerin tut nichts und damit sehr viel: Vollkommen still steht sie in den belebten Fußgängerzonen der Metropolen Tokio, New York, Shanghai und Delhi. Der Hektik und Betriebsamkeit des großstädtischen Alltags stellt sie sich in grauer Kleidung und mit schlichtem Zopf entgegen, ihr Gesicht bleibt verborgen, denn die Kamera filmt sie von hinten. Sie verkörpert absolute Präsenz, setzt sich den Blicken der Menschenmenge aus und entzieht sich zugleich unserem Blick. Kimsooja analysiert die kulturellen Bedingungen des Blicks, die sie durch die gleichzeitige Projektion der vier Filme im Ausstellungsraum zur interkulturellen Perspektive ausweitet. Mit ihrer strikten Unbeweglichkeit macht sie den permanenten Wandel aller Dinge und die Endlichkeit des Körpers sichtbar, aber auch die Unmöglichkeit des vollkommenen Stillstands, den sie künstlich erprobt. Da nicht erfahrbar ist, wer Kimsooja ist, drängt sich die Frage nach der eigenen Konstitution und besonders ihrer zeitlichen Dimension auf.

Martin Kippenberger / 1953, Dortmund (Deutschland) – 1997, Wien (Österreich)

Martin Kippenberger war ein Selbstdarsteller. Er spielte seine eigene Person im sozialen Umfeld ebenso in den Vordergrund wie in seiner Kunst. Er inszenierte sich stets selbst als männlichen Künstlerstar, doch gelang es ihm, sich im selben Bild genau darüber lustig zu machen. Auch die zwei Gemälde aus der Reihe *Lieber Maler, male mir* zeigen den Künstler selbst. Mit dieser Serie dekonstruierte Kippenberger seine eigene Maler-Persona auf zweifache Weise. Kein einziges Gemälde der Serie ist von ihm selbst gemalt, sondern nach einer von ihm ausgewählten Fotografie von einem professionellen Plakatmaler angefertigt. Zudem ist der große Künstler nur von hinten dargestellt und kaum erkennbar. Doch das narrative Spiel mit seiner Prominenz ist anderweitig eingebaut: Im Bild steuern zwei Männer, einer davon Kippenberger, tagsüber eine Szenebar an, in der sie bereits erwartet werden – *Lieber Maler, male mir* ist ein Kommentar zur Autorenschaft und zum Künstlerkult.

Kurt Kranz / 1910, Emmerich (Deutschland) – 1997, Wedel (Deutschland)

Für Kurt Kranz' Werk sind Formenrepertoire und Reihentechniken von entscheidender Bedeutung. Zu Beginn seines Studiums am Dessauer Bauhaus 1930/31 entstanden erste fotografische Studien in der kurz zuvor eingerichteten Fotowerkstatt von Walter Peterhans. In *Die falsche Neun* ist die spielerische Sequenz der Bilder – die zählende Finger zeigen – Ausdruck von Kranz' Interesse am Konstruktivismus. Wenn Kranz jedoch das Moment des Seriellen infrage stellt, indem eine zweite Variante der Neun aus der Reihe tanzt (in der andere Finger die Zahl darstellen), so zeugt dies von einem dadaistischen Geist. Zwischen 1930 und 1932 entstanden außerdem Selbstporträts sowie Mimik- und Gestikserien, manche davon in Zusammenarbeit mit dem Bauhaus-Schüler Kurt Schmidt. In ihrer experimentellen Suche nach dem dynamischen Ausdruckspotenzial des Körpers schlugen seine Arbeiten eine Brücke von den fotografischen Ausdrucks- und Gebärdenkatalogen für Schauspieler des 19. Jahrhunderts zu den Performances des jungen Bruce Nauman vor der Videokamera.

Museum Folkwang

Urs Lüthi / 1947 Kriens (Schweiz)

Diese Konstellation der Selbstinszenierung bildet ein Repertoire androgyner Figuren, emotionaler Zustände und fließender sexueller Identitäten. Sie reichen vom feminin konnotierten Spiel mit Make-up und Federboa zur Demonstration von Männlichkeit mit Brustbehaarung und Glatze, rausgestreckter Zunge und blau (geschminktem) Auge. Was die Aufnahmen zudem verbindet, ist der unmittelbare Appell des Akteurs an den Betrachter, der so unverhohlen direkt ist und den Eindruck erweckt, es ginge doch mehr um den fragenden Blick des Künstlers auf sein Spiegelbild. In den 1970er Jahren war die Travestie ein wichtiges Thema in der zeitgenössischen Kunst und Popkultur. Lüthis Arbeiten zeugen von einer großen Offenheit und bewahren einen spielerischen Charakter.

Steve McQueen / 1969, London (Großbritannien)

Cold Breath ist ein Film enormer Intimität und Intensität: Es ist der Künstler Steve McQueen selbst, der sich den eigenen Körper berührend filmt, seine Handlung changiert zwischen Erotik und Schmerz und ist zugleich ein narzisstisches Experiment. Seine Filme kreisen um extreme Körperlichkeiten, seine genau festgelegten Installationen setzen den Betrachter in eine körperliche Beziehung zu den gefilmten Körpern. Die auf diese Weise gesteigerte Empathie überträgt das Geschehen unmittelbar auf den eigenen Körper wie einen imaginären Abdruck. Unangenehm, voyeuristisch, euphorisierend, peinlich, erotisierend – diese Empfindungen können sich beim Betrachten überlagern. Auch in anderen Filmen setzt McQueen den eigenen Körper autobiografisch ein und kreist mit ihm um Fragen der Identität und der gesellschaftlichen Konventionen, der Zwänge und Tabuisierungen, auch, weil es ein schwarzer Körper ist und – so suggeriert der Film – ein homosexueller Körper.

Boris Mikhaïlov / 1938, Kharkov (Ukraine, damals UdSSR)

Das Triptychon erscheint auf den ersten Blick als ein groteskes, schamloses Werk und führt doch nur fort, was seinen Autor seit seiner ersten Auseinandersetzung mit der Fotografie umgetrieben hat: der nackte Körper und die (erotische) Selbstdarstellung. So reflektieren seine zahlreichen Serien auf ebenso virtuose wie spielerische Weise nicht nur die sowjetische Gesellschaft, sondern auch die private Welt als eine Art Gegenwirklichkeit zum staatlich verordneten Sozialismus. Dabei erfuhr Mikhaïlov schon früh, dass der nackte Körper eine politische Bedeutung hat: Aktfotografien von seiner Frau handelten ihm den Vorwurf der Pornografie ein, und er erlitt dadurch in der UdSSR auch Repressionen. Eine andere politische Dimension des nackten Körpers zeigt sein wohl wichtigstes Werk, *Case History*, in der die Blöße von obdachlosen Menschen zur Metapher für die postsozialistische Ukraine der 1990er Jahre wird. Zwischen Mikhaïlovs *Selfportrait at Home* und einer anderen früheren Serie von nackten Selbstdarstellungen, *I am not I* (1992), liegen mehr als 20 Jahre. Einen Dildo schwingend, weichen die virilen Potenzfantasien des Mannes im anbrechenden Kapitalismus nun dem nicht weniger selbstironischen Lamentieren über das Alter.

Museum Folkwang

Bruce Nauman / 1941, Fort Wayne IN (USA)

Bruce Naumans Erläuterung zu seinen frühen Video-Arbeiten ist legendär: „Das Atelier war quasi leer, weil ich kaum Geld für Material hatte. So war ich gezwungen, mich selbst zu erforschen und mich zu fragen, was ich da überhaupt machen sollte.“ Eindringliche Video-Arbeiten entstanden, in denen Nauman sich bei der Ausführung selbst gestellter Aufgaben filmte: Versuchsanordnungen für den eigenen (Künstler-)Körper. So lässt er sich 1968 für *Bouncing in the Corner* eine knappe Stunde lang immer wieder in die Ecke seines Ateliers fallen. Ein Jahr später, in *Lip Sync* versucht er, die unaufhörliche Wiederholung des Titels auf der Tonspur synchron nachzusprechen. Er selbst hört die Vorgabe über Kopfhörer und immer wieder schleichen sich Fehler ein: Mund und Zunge sind nicht immer synchron. Der eigene Körper, seine Möglichkeiten, aber auch seine Limitationen bilden das Material für Naumans frühe Arbeiten. Mit *For Beginners (all the combinations of the thumb and fingers)* knüpft er 40 Jahre später an diese Versuchsanordnungen an. Auf der Tonspur gibt er Anweisungen, welche Finger zu beugen sind, und spielt dabei alle Möglichkeiten durch mit mehr oder minder großen Verzögerungen. Der enzyklopädische Anspruch und die enorme Größe der Projektion betonen die Unzulänglichkeit und Unkontrollierbarkeit des eigenen Körpers, was die Versuche – wie schon früher – ins Absurde laufen lässt.

Paulo Nazareth / 1977, Governador Valadares (Brasilien)

Für den brasilianischen Künstler sind Leben und Werk untrennbar: „Since I’m in this already, everything I will make will be art, even if I remove myself from the art circuit, from the art world, there’s no way out anymore.“ Für *Notícias de América*, reiste Nazareth – oft zu Fuß, manchmal mit dem Bus, aber immer in Flip-Flops – von Belo Horizonte in Brasilien quer durch Südamerika, Zentralamerika über Kuba bis nach New York, wo er in einer symbolischen Geste seine von der Reise verschmutzten Füße im Hudson River wusch, bevor er zurückkehrte. Entstanden sind Video-Arbeiten, Dokumente und Fotografien, die mehrheitlich in einem Tag für Tag aktualisierten Blog erschienen. Nazareth vermisst quasi mit dem Maßstab des eigenen Körpers die Welt. Indem er Migrationswege nachläuft, spürt er den sozialen Spannungen, den Unterschieden und den Geschichten aus dem kollektiven Gedächtnis am eigenen Leibe nach und agiert als Verbindung zwischen ihnen. Der humorvolle Ton balanciert die ernstesten Themen aus und verleiht den Arbeiten eine gewisse Leichtigkeit. Immer politisch, aber nie moralisierend erschafft Nazareth eine anarchische Gegenerzählung vom Standpunkt eines Wanderers aus, der nirgendwo gefestigt ist, aber überall dazugehört.

Helmut Newton / 1920, Berlin (Deutschland) – 2004, Los Angeles CA (USA)

Dieses Selbstporträt macht in nur einer Fotografie sichtbar, was hinter dem Blick-Regime vieler seiner Arbeiten steht: die Konstellation von Objekt und Subjekt, die Frau als Gegenstand des Begehrens, der männliche Fotograf als Konstrukteur dieser Form des Begehrens. Für manche Betrachterinnen und Betrachter mag diese im Selbstporträt explizit gemachte Konstellation von fast zynischer Offenherzigkeit zeugen. Für andere wohnt dieser Szene etwas (auch Ironisch-)Melancholisches inne: der alternde,

Museum Folkwang

66-jährige Fotograf, die eine Hand am Selbstauslöser, die andere aufs Herz gelegt, in einem Regiestuhl sitzend, wissend, dass der Wechsel von der Vita activa zur Vita contemplativa bevorsteht. Nicht zuletzt der spielerische Umgang mit den Genres und Dispositiven der Fotografie – von der Detektiv-Fotografie bis zum Photomaton oder eben der Einbeziehung des Fotografen selbst – zeichnen Newtons Arbeit aus.

Roman Opalka / 1931, Hocquincourt (Frankreich) – 2011, Rom (Italien)

Das Lebenswerk von Roman Opalka ist in mehrfacher Hinsicht ein Selbstporträt. Von 1965 bis zu seinem Tod 2011 malte er fortlaufende Nummern auf stets gleich große Leinwände. Er mischte für jede neue Leinwand ein Prozent mehr Weiß in das zunächst dunkle Grau der Grundierung. Während des Malens sprach er ab 1972 die Zahlen auf Tonband und fotografierte sich am Ende eines jeden Arbeitstages in der immer gleichen Inszenierung: weißes Hemd, neutraler Ausdruck. Jedes der 233 bis zu seinem Tod entstandenen Gemälde war für Opalka ein „Detail“. Das Konzept seiner malerischen Arbeit war von vornherein auf den Tod als ein materieller Auflösungsprozess ausgerichtet. So sind die Zahlen auf dem heller werdenden Grund der letzten Bilder kaum mehr lesbar. 5,5 Millionen Ziffern und Opalkas zählende Stimme bilden zusammen mit den Fotografien das Protokoll seiner Lebenszeit, Zeugnis seiner Existenz und ein Selbstporträt, in das Opalka seinen Körper buchstäblich in seine Kunst eingeschrieben, man kann fast sagen, übertragen hat.

William Pope.L / 1955, Newark NJ (USA)

Der selbst ernannte „friendliest black artist in America“ untersucht ökonomische, kulturelle und soziale Machtverhältnisse vor dem Hintergrund der whiteness und blackness. Indem er häufig mit Lebensmitteln – wie Mayonnaise oder Erdnussbutter – arbeitet, mit deren Erschwinglichkeit allein sich das Leben sozial schwächerer Klassen in sein Werk einschreibt, erzeugt er nicht ohne Humor beißende Kommentare zur gesellschaftlichen Ungleichheit. Die Arbeit *Pierce* basiert auf gefundenem Filmmaterial mit Szenen aus dem Leben einer wohlhabenden weißen US-amerikanischen Familie. Die Zeichnung einer afrikanischen – „primitiven“ – Maske verdeckt das Gesicht der Mutter. An die Stelle von Mund und Augen des Jungen setzt Pope.L sein eigenes Gesicht. Auch die Stimme des Sohnes ersetzt er. Der Titel *Pierce* steht nicht nur für einen „weiß“ konnotierten Vornamen, sondern auch für die Aktion des Durchdringens und Durchbohrens. Pope.L durchbricht die vermeintlich undurchdringbare Oberfläche einer Welt, an der er keinen Anteil hat, indem er den eigenen Körper als Störfaktor einbringt.

Arnulf Rainer / 1929 Baden (Österreich)

Seit Fotoautomaten 1928 in den Warenhäusern aufgestellt wurden, begeisterten sich Künstler/innen für diese Bildmaschine, die eigentlich der Anfertigung von Ausweisbildern diene. „In den Jahren 1968 und 1969 begann ich, nachts fast jede Woche auf den Wiener Westbahnhof zu gehen. Dort steht eine Fotoautomatenkabine, die nicht nur Paßbilder, sondern auch Postkartenportraits auswirft. [...] Anfangs zog ich das Selbstaufnehmen in der Kabine jedem Fotografen vor, ich wollte kein ‚gutes Foto‘ und

Museum Folkwang

brauchte Alleinigkeit bei der Arbeit. Das große Problem bei den Fotokabinen war nur, den Moment der Auslösung zu erraten. Entweder kam ich zu spät oder der Apparat.“ Für Arnulf Rainer war der Photomaton mehr als nur eine kurze Affäre, er wurde zu einem regelrechten, experimentellen Atelier. Rainer brachte in höchster Expressivität zum Ausdruck, zu welchen Grimassen das Gesicht fähig ist. Das hier gezeigte Spiel seiner rechten Hand erscheint dagegen beinahe wie eine minimalistische Studie, die Drehung und Öffnung der Finger wie eine skulpturale Übung. Zu Rainers bekanntesten künstlerischen Praktiken zählen die Übermalungen, als deren Vorlagen unter anderem seine fotografischen Porträts dienten.

Charles Ray / 1953, Chicago IL (USA)

Seit Anfang der 1970er Jahre ist der Körper des amerikanischen Künstlers Charles Ray ein wesentliches Material für sein Werk. *No* besteht aus der Fotografie einer hyperrealistischen Wachsstatue, die den Künstler darstellt. Das augenscheinliche Selbstporträt ist eigentlich das Bild eines Bildes. Die Schlichtheit des Endergebnisses (das sich ausnimmt wie eine gewöhnliche Momentaufnahme) lässt die Anstrengungen, die Zeit und die Energie, die zu seiner Verwirklichung erforderlich waren, unsichtbar werden.

Lili Reynaud-Dewar / 1975, La Rochelle (Frankreich)

Lili Reynaud-Dewar arbeitet mit Performances, Filmen und Installationen. Für die in Schwarz-Weiß gefilmte Video-Arbeit *I Am Intact and I Don't Care* (Pierre Huyghe, Centre Pompidou) tanzt Reynaud-Dewar nackt, den Körper nur mit dunkler Farbe bemalt, im Stil von Josephine Baker durch die menschenleeren Ausstellungsräume des Beaubourg. Die Arbeit lässt die Grenzen zwischen persönlicher und öffentlicher Sphäre verschwimmen: Der museale Raum wurde für den Dreh privatisiert, Gesten aus dem kollektiven Gedächtnis wurden in die eigene Körpersprache übersetzt. Ihren bloßen, verletzbaren Künstlerinnenkörper hat sie so zur Schau gestellt, dass die Übermalung ihn zum fast abstrakten und enorm wandelbaren Ausgangsmaterial macht. Ausgehend von feministischen Überlegungen und postkolonialistischen Ansätzen schafft Reynaud-Dewar eine Wechselbeziehung zwischen der Persona der Künstlerin, ihren biografischen Hintergründen und ihrem künstlerischen Schaffen, das einer mythologisierenden Künstlerdefinition entgegensteht. Reynaud-Dewar vergleicht die Ausstellungsräume, in denen ihre Werke gezeigt werden, mit Wohnungen, in die sie ein- und auszieht.

Ulrike Rosenbach / 1943, Bad Salzdetfurth (Deutschland)

Ulrike Rosenbach attackiert sich selbst als Andere. In ihrer bekannten Video-Arbeit *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* überblendet sie ihr eigenes Gesicht mit dem einer Reproduktion von Stefan Lochners Madonna im Rosenhang (um 1450). Insgesamt fünfzehn Pfeile feuert sie auf das Gesicht der Madonna ab, das zugleich ihr eigenes ist. Zwar nimmt sie gewissermaßen eine Doppelrolle als sanfte, kindliche Madonna und mutige, gefährliche Amazone ein, dennoch geht es ihr vor allem auch um die

Museum Folkwang

eigene Künstlerinnen-Persona: Welche Erwartungen und Rollen bietet die (Kunst-) Gesellschaft ihr an? Wie überlagern sich darin Frauenbilder der verschiedenen Jahrhunderte, mythische, religiöse und zeitgenössische? Inwiefern hat sie diese längst verinnerlicht, kann sie sie überhaupt noch abstreifen? Rosenbach selbst erklärt: „Ich bin eine Madonna. Ich bin eine Amazone. Ich bin eine Venus. Ich bin alle zusammen und keine von diesen.“ Rosenbach verhandelt auch das Spektrum des Blicks – den autoreflexiven, den männlichen und denjenigen der Gesellschaft. Sie behält einerseits die Kontrolle über den Blick auf sich selbst und muss ihn zugleich zwangsläufig abgeben.

Allan Sekula / 1951, Erie PA (USA) – 2013, Los Angeles CA (USA)

Als Kunststudent fertigte der 21-jährige Allan Sekula diese Fotos an. Sie zitieren die Form des klassischen Selbstporträts: der Künstler mit den Instrumenten seiner Kunst. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass die Posen, mit denen der junge Künstler vor die Kamera tritt und die in ihrem Habitus dem rebellischen Wesen der 68er-Generation entsprechen, im Widerspruch zur Grobschlächtigkeit seiner Werkzeuge stehen. Sekulas Triptychon erscheint daher weniger ein Selbstporträt als eine ironische Selbstbefragung zu sein. Tatsächlich ist Sekulas künstlerische Identität schwer mit dem klassischen Bild des heroischen Malers oder Bildhauers zu vereinbaren. Seine Ironie und seine politisch kritische Haltung fanden im Medium der Fotografie – wie es sich im dritten Bild des Triptychons bereits angekündigt – ein ideales Werkzeug, zunächst zur Aufzeichnung seiner Aktionen, später als eigenständige dokumentarische Sprache.

Cindy Sherman / 1954, Glen Ridge NJ (USA)

Wer ist Cindy Sherman? Die Künstlerin Cindy Sherman ist, wer sie nicht ist, und wer sie nicht ist, variiert mit jeder neuen Fotografie. Für ihre inszenierten Fotografien nimmt sie verschiedenste Frauenrollen an. Durch Überspitzung der meist stereotypen Frauenbilder und ihre offensichtliche Austauschbarkeit weist sie auf die Konstruiertheit jedweder Identität hin. In der Serie *Bus Riders* stellte sie verschiedene Charaktere in Ausdruck und Körperhaltung perfekt dar, wobei das Kabel des Selbstauslösers jeweils auf die Künstlichkeit der Situation hinweist und die Fotografien als Selbstporträts zu erkennen gibt. Für ihre berühmten, zwischen 1977 und 1979 entstandenen *Untitled Film Stills* sind diese Hinweise der Unsicherheit gewichen, ob es sich nicht vielleicht doch um abfotografierte Filmszenen handeln könnte. Sherman hat ihr Prinzip konsequent weiter verfolgt. Ihre jüngeren Arbeiten fragen jedoch mehr danach: welche Rollen stehen der jungen Frau, welche der älteren offen? Wer Cindy Sherman ist, bleibt jedoch nach wie vor verborgen.

Jo Spence / 1934, London (Großbritannien) – 1992, London (Großbritannien)

Die Fotografin und Aktivistin Jo Spence, eine wichtige Figur des kritischen Fotografiediskurses seit den 1970er Jahren, zog zu Lebzeiten die Bezeichnung „Cultural Sniper“ der Künstlerin vor. In der Fotografie sah sie ein geeignetes Werkzeug für den Umgang mit Macht-, Gender- und Körperfragen. Ihre Arbeiten zeigen die komplexen Beziehungen des fragmentierten Selbst auf und beschäftigen sich

Museum Folkwang

so unter anderem mit Möglichkeiten multipler Identitätsbildung. Mit mentaler und körperlicher Gesundheit setzte sich Jo Spence zudem verstärkt auseinander, als ihr 1982 Brustkrebs diagnostiziert wurde. In Zusammenarbeit mit Rosy Martin entwickelte sie in den 1980 Jahren die sogenannte „Photo Therapy“, ein fotografisches Vorgehen, das es ermöglichte, das Bild des eigenen Körpers zu kontrollieren und zu definieren.

Hito Steyerl / 1966, München (Deutschland)

Die Filmsequenz dauert nur 28 Sekunden, sie kommt ohne Worte aus, ohne Narration, sie besteht schlicht aus einer einzigen bilderstürmerischen Geste: mit Hammer und Meißel einem großformatigen Flatscreen, der auf einem Sockel vor dunklem Vorhang steht, einen Schlag zu versetzen. Dabei gilt Steyerls Geste zunächst gar keinem Bild, sondern nur dem ausgeschalteten Bildträger. Erst durch den Schlag animiert sich der Monitor und hinterlässt ein grafisches Diagramm der Zerstörung – ein Angriff auf den Bildträger. Hito Steyerl gehört zu den schärfsten Analytikerinnen und Kritikerinnen der zeitgenössischen Bild- und Internetkultur. „Hito Steyerls Filme und Essays nehmen das digitale Bild zum Ausgangspunkt, um in eine Welt vorzudringen, in der die Strategien der Blendung sich als kollektives Verlangen manifestieren. Wenn also Krieg, Genozid, Kapitalstrom, Digitalmüll und Klassenkampf immer teilweise innerhalb von Bildern stattfinden, haben wir es nicht mehr länger mit der Virtualität, sondern mit einer irritierenden und potenziell fremden Dinglichkeit zu tun, die wir gerade erst zu begreifen beginnen. Die Welt der Bilder, erinnert uns Steyerl, ist heutzutage alles andere als flach. Und paradoxerweise begegnet uns deren Ethik gerade in ihren ‚trashigen‘ und bedeutungslosen Winkeln. Denn dort gibt es keine Formenzwänge und das gänzlich Unbemerkte und Unerkannte tobt sich mit Lichtgeschwindigkeit an politischen Projekten aus. Dort verschmelzen Spektakel und Armut, um sich wieder zu trennen und dann miteinander zu tanzen.“ (Brian Kuan Wood).

Rudolf Stingel / 1956, Meran (Italien)

Die Kunst Rudolf Stingels folgt einem konzeptuellen und prozessualen Vorgehen und reflektiert grundlegende Fragen der Abstraktion, des dekorativen Motivs und des Bildstatus. Seit Mitte der 2000er Jahre gehorchen die Gemälde, die Stingel anhand von Bildern seiner selbst anfertigt, einem immer gleichen Prinzip. Ausgangspunkt ist eine Aufnahme, die zum Beispiel von einem namhaften Fotografen – Sam Samore für die Serie *Untitled (After Sam)* –, von einem Unbekannten oder sogar aus einem Fotoautomaten stammt. Auf monumentale Ausmaße vergrößert, lassen diese eine ungewein präsenste Malmaterie erkennen, der jede Pinselschicht abzulesen ist. Die tiefe Melancholie in diesen Bildern rührt jedoch nicht aus der fortschreitenden Alterung des Gesichts des Künstlers, sondern eher aus den Verfahren, die Stingel ins Werk setzt, um das Gefühl der fliehenden Zeit und der Vergeblichkeit greifbar zu machen. In *Untitled (Alpino 1976)* sind die Spuren der Beschädigungen des zerknitterten, angerissenen, geknickten, getackerten Originalfotos mit ebenso viel Präzision wiedergegeben wie das Sujet: Stingel, jung und schön, auf dem Foto in seinem Armeerausweis. Für *Untitled* von 2012 wurde das Gemälde auf den Atelierboden gelegt und war wochenlang Schritten,

Museum Folkwang

Abrieb und Farbgüssen ausgesetzt: Das Gebilde war noch nicht vollendet und ging doch schon seinem unausweichlichen Verfall entgegen.

Alina Szapocznikow / 1926, Kalisz (Polen) – 1973, Passy (Frankreich)

Szapocznikows experimentelle Arbeiten boten in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg einen signifikanten Kommentar zur Vergänglichkeit und Dekonstruktion des weiblichen Körpers. Die Künstlerin erweiterte den Begriff der Skulptur, indem sie ab Mitte der 1960er Jahre den eigenen Körper bzw. Körperteile mittels Abdruck in Skulpturen übertrug. Die abgepauste Form, die in künstlerischen Schaffensprozessen der Zeit üblicherweise nur ein erster Schritt in der Produktion von Plastiken war, wurde in Szapocznikows sogenannten „body casts“ zum Kunstwerk. Die in Polyester abgedruckte Negativform des Gesäßes der Künstlerin wird in *Sculpture-Lampe IX* zu einem Selbstporträt, doch verfremdet sich der Künstlerinnenkörper zu einem unpersönlichen, funktionsfähigen und dekorativen Alltagsgegenstand: einer Lampe. Seit bei Szapocznikow 1969 Krebs diagnostiziert wurde, thematisierte sie ihre eigene Vergänglichkeit. Dabei gelang es ihr, leibliche Sinnlichkeit und körperlichen Schmerz zu verbinden und zu vermitteln.