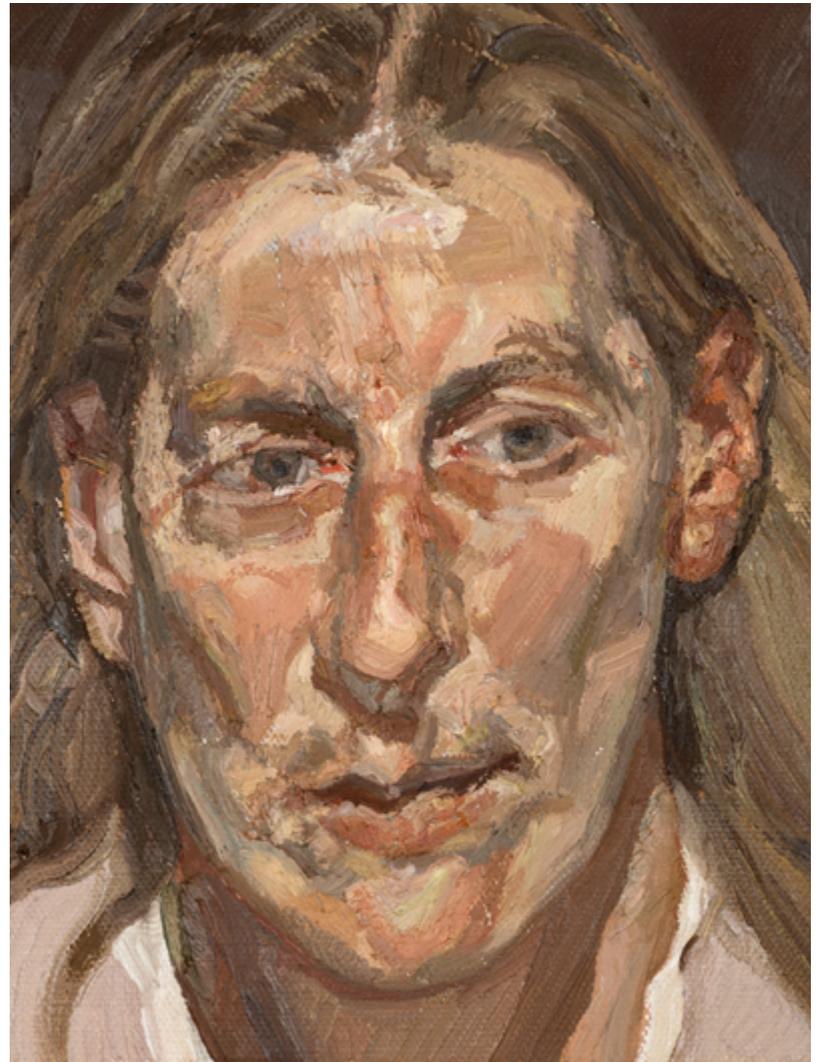


# Schwarz, die Blicke



Lucian Freud, Head of a Woman, 1988-1990



Francis Bacon, Study from the Human Body and Portrait, 1988



August Sander, Bauernpaar, 1933, Abzug 1961–1963



Miriam Cahn, schreck! 5.3.2022, 2022



Hans Haacke, Fotonotizen, documenta 2, 1959, 1959



John Baldessari, Baldessari Sings LeWitt, 1971



Sigmar Polke, Strahlen Sehen/Jenseits des Regenbogens, 2006–2007



Omer Fast, 13 Schritte zur Befreiung Deutschlands, 2023



Bernhard Fuchs, Zwei Mädchen auf einer Wiese, Traberg, 1994



Andrea Robbins / Max Becher, Prison Rodeo Participant w/ Wide Straw Hat, Angola Prison Rodeo, Angola, LA, 2010



Maria Lassnig, Augenkopf, 1996

# Schau, die Blicke

6.12.24–15.6.25 MGKSiegen

**Augen schauen uns aus Bildern heraus an, wir blicken zurück. Was suchen die Blicke in den Zeichnungen, Malereien, Fotografien und Filmen? Ist es eine unbestimmte Sehnsucht, die sie antreibt, oder sind wir, die Betrachter\*innen, die Angeschauten?**

**Sehen und Gesehenwerden bedingen einander. Wenn wir etwas erblicken, werden wir angeschaut und berührt. Blicke spielen eine Schlüsselrolle, wenn es darum geht, Emotionen, Machtverhältnisse und soziale Konstruktionen ebenso herzustellen wie zu hinterfragen. In einer Welt, die in weiten Teilen auf den Sehsinn ausgerichtet ist, wie auch in der künstlerischen Praxis, steht das Sehen wie selbstverständlich im Vordergrund. Denn im Blick ordnen und fixieren sich die Dinge. Etwas zeigt sich und entzieht sich zugleich, so erzeugt das Gesehene und Sichtbare auch eine Spur des Abwesenden und Unsichtbaren.**

**Die Ausstellung mit Werken aus den beiden Sammlungen Lambrecht-Schadeberg und Gegenwartskunst lädt dazu ein, das Sehen und den Blick selbst zu erkunden – in all seinen Facetten und über alle Medien hinweg.**

Kurator\*innen  
Ines Rüttinger  
Jessica Schiefer  
Christian Spies  
Thomas Thiel

**Eyes gaze at us from images, and we gaze back. What are the eyes in the drawings, paintings, photographs, and films looking for? Are they compelled by a vague longing, or are we, the observers, the ones being looked at?**

**Seeing and being seen are reciprocal. When we see something, we are also looked at and touched. The eyes play a key part when it comes to generating and questioning emotions, power relations and social constructs because things are ordered and fixed in the gaze. In a world that is largely centred on the sense of sight, as well as in artistic practice, seeing takes centre stage as a matter of course. Because things are organised and fixed in the gaze. Something shows itself and simultaneously withdraws, so that what is seen and visible also creates a trace of the absent and invisible.**

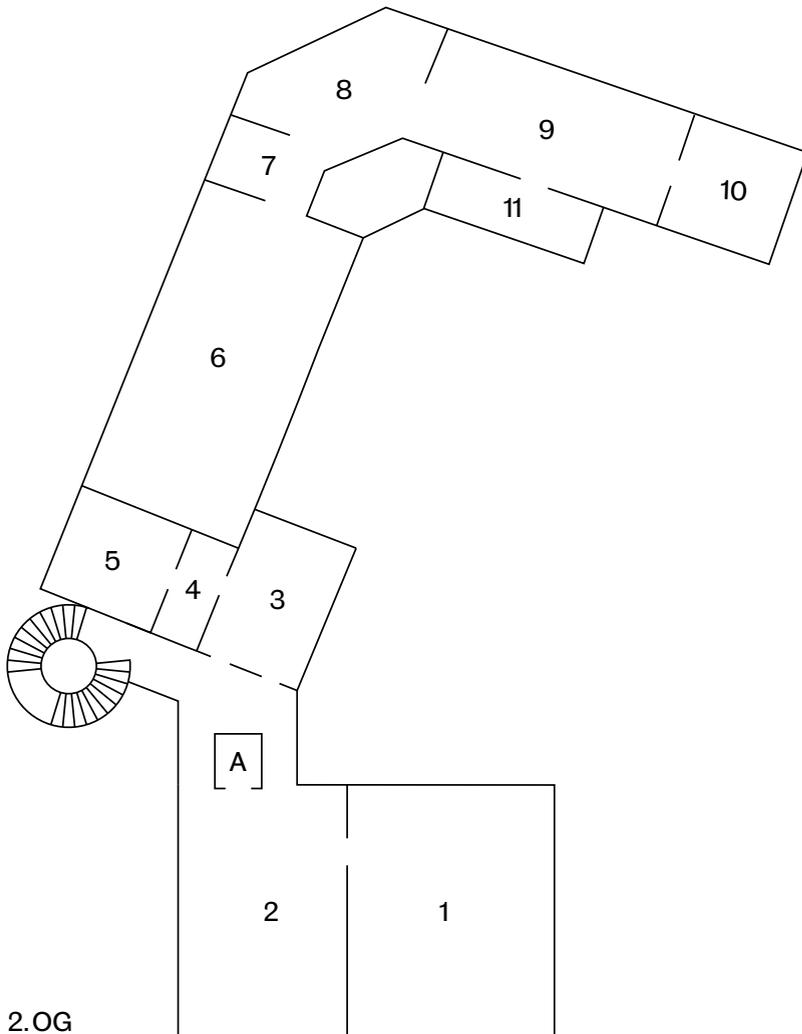
**The exhibition with works from both the Lambrecht-Schadeberg and our contemporary art collections invites visitors to explore seeing and the gaze itself – with all its facets and across all media.**

**Curators  
Ines Rüttinger  
Jessica Schiefer  
Christian Spies  
Thomas Thiel**

A Aufzug

Raum

- 1 Blick der Öffentlichkeit
- 2 Der ordnende Blick
- 3-5 Der frontale Blick
- 6 Der Blick im Bild
- 7 Der verzerrte Blick
- 8 Vermittlungsraum
- 9 Der verdeckte Blick
- 10-11 Der maskierte Blick



2.OG

Raumplan

Der öffentliche Raum ist seit jeher ein Ort des Sehens und Gesehenwerdens. Im Blick der Öffentlichkeit haben Künstler\*innen mit ihren Aktionen besonders den Stadtraum zu einem Verhandlungsraum für gesellschaftspolitische Anliegen oder neue Identitätsbilder gemacht. Christian Falsnaes ist bekannt für Performances, in denen er das Publikum oft direkt und unmittelbar zu Reaktionen provoziert. In seiner 2-Kanal-Videoinstallation *SELF (Selbst, 2018)* folgt die Kamera – und damit auch der Blick des Publikums – einer einzelnen Person oder einer Gruppe in einem nicht weiter bestimmten Raum. Es bleibt unklar, woher sie kommen, wohin sie gehen oder warum sie sich so expressiv verhalten. Zwischen Gehen, Springen und Tanzen bewegen sich die Menschen durch den öffentlichen Raum, erforschen ihre eigene Körperlichkeit und reagieren auf äußere Einflüsse. Falsnaes zeigt sie ausschließlich in der Rückenansicht, die die Betrachter\*innen von Mimik und Gestik weitgehend ausschließt. Durch den Kamerablick entsteht der Eindruck, gemeinsam mit den Protagonist\*innen die Straßen und Gehwege Berlins zu entdecken. Die Wirkung der Aktionen im öffentlichen Raum spiegelt sich auch in den Blicken der entgegenkommenden Passant\*innen wider. So stellt sich die Frage nach dem eigenen Standpunkt, nach Hierarchie und Zugehörigkeit. Sind wir Teil der Gruppe oder beobachten wir das Geschehen aus der Distanz? Die gegenüberliegenden Videoprojektionen laden dazu ein in Bewegung zu bleiben und sich selbst zwischen Individuum und Gruppe zu verorten.

Public space has always been a place to see and be seen. In the public eye, artists actively seek to turn urban space in particular into a setting for the communication of socio-political concerns or new identity images. Christian Falsnaes is known for performances in which he provokes direct, immediate reactions from his viewers. In the 2-channel video installation *SELF (2018)*, the camera – and thus the viewer's eye – follows a single person or a group within an undefined space. It is never clear where they are coming from, where they are going, or why they are behaving so expressively. Walking, jumping or even dancing, these people move through public space, exploring their own physicality and responding to external influences. Falsnaes shows them only from the back, thus excluding the viewer from facial expressions and the majority of gestures. The camera angle creates the impression we are exploring the streets and pavements of Berlin together with the protagonists. The impact of their actions in public space is also reflected in the eyes of oncoming passers-by. Questions are raised about one's own position, hierarchy, and affiliation. Are we part of the group, or are we observing events from a distance? The video projections opposite invite us to keep moving and position ourselves between the individual and the group.

Mit seiner Porträtsammlung *Menschen des 20. Jahrhunderts* hat August Sander Fotogeschichte geschrieben und Generationen von Künstler\*innen beeinflusst. Über Jahrzehnte porträtierte der in Herdorf bei Siegen geborene Fotograf Berufsgruppen und soziale Schichten, womit einer ganz eigene „Soziologie in Bildern“ (Alfred Döblin) entwickelt hat. Mehr als 600 Bilder hat er gezielt in einzelnen Mappen nach strengen Kategorien geordnet. Die Auswahl der Porträts zeigt einzigartige Persönlichkeiten, die zugleich Repräsentanten einer bestimmten Bevölkerungsschicht oder Berufsgruppe sind. August Sanders Grundidee seiner Porträttypologie war es, einen Querschnitt durch die Gesellschaft zu zeigen und einzelne Stände und Gruppen so in den Blick zu nehmen, dass in der Gesamtheit ein Portrait der Gesellschaft der 1920er Jahre entstand.

Der Mensch steht auch im Mittelpunkt der *Portrait-Fotografien* (1994–2004) von Bernhard Fuchs, einem der letzten Schüler der Düsseldorfer Becherklasse. Er widmet sich weniger der Gesellschaft als Ganzer als vielmehr einzelnen Menschen unterschiedlichen Alters aus seiner Heimat, dem oberösterreichischen Mühlviertel. Fuchs fotografiert stets in der unmittelbaren Umgebung, in der er die Portraitierten getroffen hat und nimmt damit die Ordnung einer Region auf. Sie blicken den Fotografen an, aber sie beobachten ihn nicht, wirken offen und zurückhaltend zugleich und doch unverwechselbar.

Eine besondere Ordnung nimmt auch die Arbeit *Black Cowboys* (*Schwarze Cowboys*, 2009–2015) von Andrea Robbins und Max Becher ein. Sie widmen ihre Portraitserie einer Gruppe von Menschen, die in den westlich und weiß geprägten Filmen und Comics der 1950er und 1960er Jahre keine Erwähnung fanden. In den amerikanischen Vorstellungen und Erzählungen vom Wilden Westen kamen afroamerikanische Cowboys nicht vor, obwohl sie einen Großteil der Bevölkerung ausmachten. Viele ehemalige Sklaven ergriffen diesen harten, aber angesehenen Beruf. Auch nach der Aufhebung der Rassentrennung lebten sie ihre eigene Cowboykultur mit eigenen Rodeos, Ausritten und Treffen. In acht Jahren entstanden 20.000 Fotografien, die die Grundlage für die Serie bilden, die den Black Cowboys und ihrer Kultur durch die Fotografie Anerkennung und Sichtbarkeit verleiht.

August Sander wrote photographic history and influenced generations of artists with his portrait collection *People of the 20th Century*. For decades, the photographer, who was born in Herdorf near Siegen, portrayed professional groups and social classes, developing his own “sociology in picture” (Alfred Döblin). Meticulously, he organised more than 600 images into separate portfolios according to strict categories. The portrait selection depicts unique personalities who are nonetheless representatives of a specific social class or professional group. August Sander’s basic idea with this portrait typology was to show a cross-section, focusing on different social classes and groups in order to create a portrait of 1920s society as a whole.

People are also at the centre of the *Portrait Photographs* (1994–2004) by Bernhard Fuchs, one of the last students of the Becher class in Düsseldorf. He concentrates less on society overall, and more on individuals of various ages from his home region, the Mühlviertel in Upper Austria. Fuchs always takes his photographs in the immediate settings where he meets those portrayed, thus capturing the order of a region. They are looking at the photographer but not observing him, appearing both open and reserved, yet unmistakable.

For the work *Black Cowboys* (2009–2015), Andrea Robbins and Max Becher also adopt a specific order. They have dedicated their portrait series to a group of people who were not mentioned in the western, white-influenced films and comics of the 1950s and 1960s. African-American cowboys did not feature in American images and narratives of the Wild West, although they were so many in number. Many former slaves took up this hard but respected profession. Even after desegregation, they lived their own cowboy culture with their own rodeos, rides and gatherings. 20,000 photographs were taken over a period of eight years, creating the foundation for a series that acknowledges and lends visibility to Black cowboys and their culture through photography.

## Der frontale Blick

Bei den meisten Personen, die uns in diesen Ausstellungsräumen aus dem Bild heraus anschauen, handelt es sich um Künstlerinnen und Künstler. Der frontale Blick ist im klassischen Selbstportrait wie im mittlerweile allgegenwärtigen Selfie ein aussagekräftiges Mittel künstlerischer Selbstinszenierung. Doch er hat viele Bedeutungsebenen. Der direkte Blick kann als offen und zugewandt, aber auch als konfrontativ und autoritär empfunden werden.

Maria Lassnig's *Realistisch am Dach* (1976) oder Lucian Freuds *Self Portrait: Reflection* (*Selbstportrait: Reflektion*, 1996) lassen die individuellen Auseinandersetzungen mit dem eigenen Bild nachvollziehen. Gleichzeitig laden sie dazu ein, in diesen Dialog mit einzusteigen.

Auch *John Baldessari Sings LeWitt* (*John Baldessari singt LeWitt*, 1971) könnte zunächst nur als eine Form des Selbstporträts im Medium Video gelesen werden. Der kalifornische Künstler sitzt auf einem schwarzen Metallklappstuhl vor einer neutralen Wand und blickt in die Kamera, die den Künstler wiederum in nur einer Einstellung zeigt. Alles deutet auf große Ernsthaftigkeit hin. Doch dann beginnt Baldessari die *Sentences on Conceptual Art* (*Sätze zur Konzeptkunst*, 1969) seines Künstlerkollegen Sol LeWitt zu bekannten Melodien der Pop- und Rockmusik zu singen und führt sie entsprechend ad absurdum. Wie auch in anderen Videos zeigt sich Baldessar's Faszination für die Lehre und die damit verbundene vermeintliche Autorität, die er hinterfragt und zugleich spielerisch vorführt.

Die Blicke in anderen Werken in diesem Ausstellungsbereich sind frontal ausgerichtet, ohne dass sie fokussiert schauen. So sitzt der Papst von Francis Bacon in *Study for a Portrait (Pope)* (*Studie für ein Portrait (Papst)*, 1957) leicht schräg, die Augen sind geschlossen, doch die Hände sind wie abwehrend erhoben. Sie betonen das Gegenüber, das sich zwischen dem Papst, dem Bildraum und der Leinwand einerseits und dem Betrachter andererseits aufbaut.

## The Face-to-Face Perspective

Most of the people looking at us from the paintings in these exhibition rooms are artists. The face-to-face perspective is a means of artistic self-staging in both the classic self-portrait and the now ubiquitous selfie. But it has many levels of meaning. The direct gaze can be perceived as open and attentive, but also as confrontational and authoritarian.

Maria Lassnig's *Realistisch am Dach* (*Realistic on the Roof*, 1976) or Lucian Freud's *Self Portrait: Reflection* (1996) enable us to follow their confrontation with their own image. At the same time, they invite us to join in the dialogue.

Initially, *John Baldessari Sings LeWitt* (1971) could also be read as a form of self-portrait using video as medium. The Californian artist sits on a black metal folding chair in front of a neutral wall and stares into the camera, which shows the artist in a single shot. Everything points to great seriousness. But then Baldessari begins to sing the *Sentences on Conceptual Art* (1969) by his fellow artist Sol LeWitt to well-known pop and rock music tunes, taking this to absurd lengths. As in other videos, this evidences Baldessari's fascination with doctrine and the assumed authority associated with it: he scrutinises and at the same time, playfully demonstrates his interest.

The eyes in other works in this section of the exhibition are directed towards the front, without focusing. Francis Bacon's *Pope in Study for Portrait (Pope)* (1957), for example, is sitting at a slight angle; his eyes are closed, but his hands are raised as if in defence. They emphasise the confrontation between the Pope, the picture space and the canvas on the one hand, and the viewer on the other.

In den folgenden Arbeiten bleibt der Blick allein auf den jeweiligen Bildraum beschränkt. Was sehen die Figuren, Tiere und wundersamen Wesen, was die Betrachter\*innen nicht sehen? Blickbeziehungen stehen im Mittelpunkt und eröffnen eigene Perspektiven. Hans Haackes *Fotonotizen* (1959) zeigen Besucher\*innen der Weltkunstausstellung documenta 2, 1959. Sie beleuchtet das Verhältnis zwischen Ausstellung, Kunstwerk und Betrachter\*innen und gewähren damit Einblicke hinter die Kulissen des Kunstbetriebs: Perspektive einer Museumsaufsicht, Reinigungskräfte bei ihrem täglichen Rundgang, den Aufbau der Ausstellung, aber auch Besucher\*innen, die sich mit neugierigen, manchmal zweifelnden Blicken den Kunstwerken zuwenden.

Auf Maria Lassnigs Gemälde *Paar* (2005) steckt ein Paar die Köpfe zusammen. Auge in Auge schauen sie sich an. Die Szene erscheint transparent verschleiert, jeweils ein Auge ist im Profil zu sehen, die Blicke nicht. Wir schauen einem Paar in ihrem persönlichen, gar intimen Dialog zu. Dazwischen steht das Gemälde, das mit dem offensichtlichen Farbauftrag wieder eine Distanz herstellt.

Die großformatige Arbeit *Strahlen Sehen/ Jenseits des Regenbogens* (2006–2007) von Sigmar Polke geht motivisch auf eine barocke Bildvorlage eines Holzschnitts von Johann Zahn zurück, sichtbar etwa an der Kleidung der Dargestellten. Zahn hat die Gesetze der Optik und des Sehens erforscht und bildnerisch illustriert. Mit der Darstellung von Sehstrahlen greift Polke eine seit der Antike bestehende Vorstellung des Sehens auf, die davon ausging, dass die Gegenstände selbst Reflexionen an das Auge senden. Aber auch das Trägermaterial des Werkes spielt mit der spezifischen Erscheinung und der optischen Wahrnehmung der Betrachter\*innen. In seinen so genannten Linsenbildern verwendet er ein transparentes Strukturgel, um die Bildoberfläche reliefartig zu gestalten. Auf einer hinteren Ebene ist die barocke Vorlage mit der verzerrten Figur eingefügt, die je nach Blickwinkel unterschiedlich wahrgenommen werden kann. So können die Betrachter\*innen auch Polkes eigene Forschungen zur Geschichte des Sehens und der Übersetzung ins Bild nachvollziehen.

In the following works, the gaze is limited to the respective picture space. What do the figures, animals and wondrous creatures see that the viewer does not? Visual references take centre stage and reveal fresh perspectives. Hans Haacke's *Fotonotizen* (Photo notes, 1959) show visitors to the world art exhibition, documenta 2, 1959. They shed light on the relationships between exhibition, artwork and viewers, and thus provide insights into the world behind the scenes of the art business: the perspective of a museum attendant, cleaning staff on their daily round, the exhibition set-up, and, of course, the visitors who view the artworks with curious and sometimes sceptical eyes.

A couple put their heads together in Maria Lassnig's painting *Paar* (*Couple*, 2005). They gaze at each other, eye-to-eye. The scene appears transparently veiled, one eye of each person can be seen in profile, their gazes cannot. We are watching a couple in a personal, even intimate dialogue. Between them is the painting, which creates further distance with its striking use of colour.

The motif of Sigmar Polke's large-format work *Strahlen Sehen/ Jenseits des Regenbogens* (*Seeing Rays / Beyond the Rainbow*, 2006–2007) is based on a baroque woodcut by Johann Zahn, as is evident from the sitter's clothing. Zahn researched the laws of optics and vision and illustrated them in his work. By depicting visual rays, Polke takes up an idea of seeing that has existed since antiquity, assuming that objects themselves reflect rays to the eye. The material of the work's support, however, also plays with this specific manifestation and the viewer's optical perceptions. In his so-called lens pictures, Polke uses a transparent textured gel to give the picture surface a relief-like quality. The baroque template with the distorted figure, which can be perceived differently according to our viewing angle, is embedded into a back layer. In this way, viewers can also follow Polke's own research into the history of seeing and its translation into images.

## Der verzerrte Blick

Leuchtendes Orange erhellt den engen Ausstellungsraum. Wandfüllend scheint das großformatige Gemälde *Study from the Human Body and Portrait* (*Studie des menschlichen Körpers und Portrait*, 1988) von Francis Bacon jeden Rahmen zu sprengen. Francis Bacon ist bekannt für seine metamorphotischen, verzerrten und verzehrten Figuren, die den modernen Menschen des 20. Jahrhunderts in seiner Zerrissenheit und zunehmenden Verein-samung in den Mittelpunkt stellen. Fast immer hat er dabei auf vorgefundene fotografische Bilder zurückgegriffen. In diesem Beispiel handelt es sich um ein passbildartiges Selbstporträt, das uns als Bild im Bild anschaut. Auch die Darstellung des isolierten Unterkörpers, der ebenso gebrochen seinen Schatten auf den Asphalt wirft, ist eine für Bacon sehr typische Kompositionsweise. Durch die Bildkomposition, aber auch die Intensivierung der rosa-fleischigen Farbe wird der Blick vom Gesicht weg auf die eigentliche Bildmitte, das Geschlecht der Figur gelenkt.

## The Distorted View

Bright orange illuminates the narrow exhibition space. Filling the wall, the large-format painting *Study from the Human Body and Portrait* by Francis Bacon (1988) seems to burst from the frame. Francis Bacon is known for his metamorphotic, distorted and contorted figures, focusing on modern 20th century humanity with their inner turmoil and increasing isolation. Bacon almost always drew on found photographic images. In this example, a passport-style self-portrait gazes at us as an image within an image. The depiction of the separate lower body, which also casts a broken shadow on the asphalt, is one of Bacon's typical compositional techniques. The composition, but also the intensification of the pink-flesh colour, draws the eye away from the face to the actual focus of the image – the figure's genitals.

Die Ausstellung *Schau, die Blicke* lädt dazu ein, die Kunstwerke genauer zu betrachten und über das eigene Sehen und Angeschautwerden nachzudenken. Hier im Raum werden andere Formen der Auseinandersetzung mit dem Thema und den Werken der Ausstellung möglich. Die Mitmach-, Hör- und Lesestationen richten sich an alle kleinen und großen Besucher\*innen (und insbesondere Familien), die Lust haben, aktiv zu werden. Außerdem möchten wir, das Museumsteam, Eure und Ihre Gedanken zur Ausstellung an der Feedbackstation erfahren!

Ein Werk, das in diesem Raum besonders dazu einlädt, über die Themen Blick und Wahrnehmung nachzudenken, ist Lucian Freuds *Large Head (Großer Kopf, 1993)*. Mit seinen geschlossenen Augen entzieht sich das Porträt dem direkten Blickkontakt. Die reduzierte Farbpalette der Radierung und die dargestellte Ruhe stehen im Kontrast zur kurzen, farbenfrohen und intensiven Karriere des abgebildeten Performancekünstlers Leigh Bowery (1961–1994). Dieser setzte seinen Körper ein, um die vorherrschenden gesellschaftlichen Normen von Ästhetik, Sexualität und Geschlecht in Frage zu stellen und den Blick des Gegenübers herauszufordern.

The exhibition *Look, the eyes* invites visitors to take a closer look at the artworks and reflect on their own experiences of seeing and being seen. In this space, other types of engagement with the theme and the works in the exhibition become possible. The hands-on, listening and reading stations are aimed at all visitors, young and old (and especially families), who would like to join in actively. We, the museum team, would also love to hear your thoughts about the exhibition at the feedback station!

Lucian Freud's *Large Head* (1993) is a work in this room that particularly invites us to reflect on the topics of gaze and perception. With its closed eyes the portrait avoids direct eye contact. The etching's reduced colour palette and the depicted calmness contrast with the short, colourful and intense career of the performance artist portrayed, Leigh Bowery (1961–1994). He used his body to question the prevailing social norms in aesthetics, sexuality and gender, and to challenge the gaze of his counterpart.

Wenn Gesicht und Blick verdeckt sind, treten andere Körperteile in den Vordergrund. Die Gestik und der Körper selbst spielen eine größere Rolle und geben Aufschluss über das, was Blicke nicht zeigen. Lucian Freuds *Naked Man on Bed (Nackter Mann auf Bett, 1989)* bricht mit der Konvention des weiblichen Aktes. Der Künstler zeigt einen Mann in Aufsicht, dessen Geschlecht durch die weit gespreizten Beine entblößt und den Betrachter\*innen in der Mitte des Bildes präsentiert wird. Im Gegensatz zu dieser Entblößung des Körpers verdeckt sich der Abgebildete demonstrativ seine eigenen Augen. Er wird angeblickt, ohne selbst blicken zu können. Durch die farbliche Hervorhebung der Beine und der Socke entstehen weitere Blickpunkte im Bild. Freud geht es nicht allein um die Zurschaustellung des nackten Körpers, sondern um den Ausdruck eines Zustands der Entspannung.

Das Schließen der Augen gehört zum Schlaf: eine Form der Distanzierung von der Welt, eine Pause in der Wahrnehmung und zugleich eine Notwendigkeit, um das Gesehene des Tages zu verarbeiten und zu erinnern. Ein solcher Moment zeigt sich auch in Miriam Cahn's *gefühl beim schlafen, 18.2.2022*. Der schlaffe, sichtlich ruhende Körper drückt sich in die grüne Matratze, den Kopf ganz in die verschränkten Arme gedreht, vor Licht und Blicken geschützt.

Im Gegenteil dazu verweist *Schreck! 5.3.2022* von Miriam Cahn auf eine ganz konkrete Gewaltsituation. Der Blick der Figur wird von einer blutroten Faust verdeckt, die sichtlich in Angst und Schrecken versetzt ist. Auch Wut spiegelt sich in dem buchstäblichen Schlag ins Gesicht. Cahn übersetzt grundsätzlich ins Bild, was sie anschaut, wie zum Beispiel die Gewalt gegen Frauen, die sie in diesem Bild offensichtlich ins Gegenteil verkehrt. Gleichzeitig präsentiert sie ihre Werke auf Augenhöhe, damit die dargestellten Personen auf Augenhöhe zu den Betrachter\*innen zurückschauen.

When the face and eyes are obscured, other parts of the body come to the fore. Gestures and the body itself play a more important part and provide information about what the eyes cannot show. Lucian Freud's *Naked Man on Bed (1989)* breaks with the convention of the female nude. The artist shows a man from above, his genitals exposed by his wide-spread legs and presented to the viewer at the centre of the image. In contrast to this exposure of the body, the man depicted demonstratively covers his own eyes. He is seen without being able to see himself. By highlighting the legs and the sock with colour, more focal points are created in the painting. Freud is not only concerned with the display of the naked body, but also with expressing a state of relaxation.

Closing the eyes is an aspect of sleep: a kind of distancing from the world, a pause in perception, and at the same time a necessity so that we can process and remember what we have seen during the day. Such a moment is evident in Miriam Cahn's *gefühl beim schlafen, 18.2.2022 (feeling while sleeping, 2022)*. The limp, visibly resting body presses into the green mattress, the head turned completely into the folded arms, protected from light and prying eyes.

In contrast, *Schreck! 5.3.2022 (fright!, 2022)* by Miriam Cahn refers to a very specific, violent situation. The visibly terrified figure's gaze is obscured by a blood-red fist. Anger is reflected in a literal slap in the face. Cahn always transfers what she sees into painting, such as violence against women, which she turns around strikingly in this image. At the same time, she exhibits her works at eye level, so that the people depicted look straight into the viewer's eyes.

Als Kultobjekte begleiten Masken den Menschen seit Jahrhunderten. Sie ermöglichen es, in eine andere Rolle zu schlüpfen, die Identität zu wechseln, das Gesicht zu verhüllen oder zu schützen. Als zweite Haut zwischen dem Ich und der Welt erlauben sie den Träger\*innen einen Wechsel der Perspektive und ein Spiel mit der menschlichen Wahrnehmung. Die Maske erlaubt ein Blicken, ohne dabei angeblickt zu werden. Der Blick des Gegenübers fällt nur auf die vorgeblendete Oberfläche.

Omer Fast's Film *13 Schritte zur Befreiung Deutschlands* (2023) lässt in sechs langsam gefilmten Szenen verschiedene, zum Teil historische Bild- und Nachrichtenmedien Revue passieren und befragt sie auf ihre Wirkung und politische Kraft. So haben sich beispielsweise im Makart-Saal der Hamburger Kunsthalle einige Aktivist\*innen der Letzten Generation für einen „Die-in“ auf den Fußboden gelegt, während Besucher\*innen die Szene mit ihren Smartphones dokumentieren. Die Kamera untersucht die Resonanzen zwischen politischer Agitation und historisierender Malerei des 19. Jahrhunderts. Fast alle Darstellerinnen im Film tragen je nach Szene verschiedenfarbige Masken. So werden sie anonymisiert und zu Platzhaltern im Zeitalter von digitaler Berichterstattung, Fake News und unkenntlichen Videofiltern, in dem Anonymität und Identitätsverzerrung zu einem immer wichtigeren Faktor in der Kommunikation werden.

In der Malerei *O.T.* (2012) lässt Maria Lassnig ihre Figur ihr altes Ich, scheinbar abstreifen. In ihrem *Selbstportrait mit Schwein* (1975) erscheinen die Augen wie mit Haut überzogen und richten doch den Blick auf den Schweinekopf, der als Standarte und mögliche Maske, als ihre neue Identität erscheint. Die Tradition der Maske im Karneval und bei anderen Maskenfesten wird in den Fotografien von Sigmar Polke aufgegriffen. Hier nutzt er die Maske als fröhliches Accessoire eines Festes, bei dem er quasi in eine andere Rolle schlüpfen kann, aber auch ihre ganz grundlegende Funktion: das Gesicht und damit das Ich zu verbergen.

Als ethnographische Objekte waren Masken schon oft Gegenstand kulturgeschichtlicher Abhandlungen. Lucian Freud zeigt in seiner Radierung *The Egyptian Book* (*Das Ägyptische Buch*, 1994) Maskenabgüsse von Skulpturen aus der Zeit des Pharaos Echnaton (1353–1336 v. Chr.), indem er eine Doppelseite aus dem Buch *History of Egypt* (1936) von J. H. Breasted in Szene setzt. Diesem Buch widmete er mehrere Werke, und es war ihm von Beginn seiner künstlerischen Ausbildung an so wichtig, dass er es wie ein lebendes Modell aufrecht auf einem Stuhl platziert anblicken konnte.

Masks have been among mankind's cult objects for centuries. They make it possible to slip into a different role, change identity, and cover or protect the face. As a second skin between the self and the world, they allow the wearer to change their own perspective and play with human perception. The mask allows us to see without being seen. The other's gaze lands only on the masked surface.

In six slowly filmed scenarios, Omer Fast's film *13 Steps to the Liberation of Germany* (2023) reviews different visual and news media, some of them historical, and questions their impact and political force. For example, some activists of the Last Generation lie down on the floor of the Makart Room at Hamburg's Kunsthalle for a "die-in", while visitors document the scene with their smartphones. The camera examines the echoes between political agitation and the historicising 19th-century paintings. Almost all the actors in the film wear different coloured masks, depending on the scene. They are thus anonymised and transformed into placeholders in the age of digital reporting, fake news and video-alteration filters, in which anonymity and identity distortion are becoming a key factor in communication.

In the painting *O.T.* (2012), Maria Lassnig allows her figure to apparently shed her old self. In her 'Selbstporträt mit Schwein' (*Self-Portrait with Pig*, 1975), the eyes seem covered with a membrane and yet focused on the pig's head, which is a standard, a possible mask, as her new identity. The tradition of the mask in carnival and other festivals is taken up in Sigmar Polke's photographs. Here, he uses the mask as a cheerful accessory to a festival, where he can slip into another role, as it were, but also along with its fundamental function: to conceal the face and thus the self.

As ethnographic objects, masks have often been the subject of cultural-historical treatises. In his etching *The Egyptian Book* (1994), Lucian Freud depicts mask-casts of sculptures from the time of Pharaoh Akhenaten (1353–1336 BC) by staging a double page from the book *History of Egypt* (1936) by J. H. Breasted. He dedicated several works to this book; it was important to him from the beginning of his artistic training that he could view it like a living model, positioned upright on a chair.

Francis Bacon  
Study for Portrait (Pope)  
1957  
Öl auf Leinwand  
152,5 × 116,5 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Francis Bacon  
Study from the Human Body  
and Portrait  
1988  
Öl, Pastell, Aerosolfarbe  
und Trockentransferbe-  
schriftung auf Leinwand  
198 × 147,5 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

John Baldessari  
Baldessari Sings LeWitt  
1971  
Video, Ton  
12:38 min.  
Sammlung  
Gegenwartskunst

Miriam Cahn  
gefühl beim schlafen,  
18.12.2022  
2022  
Öl auf Leinwand  
145 × 205 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Miriam Cahn  
schreck!, 5.3.2022  
2022  
Öl auf Leinwand  
95 × 70 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Christian Falsnaes  
SELF  
2018  
2-Kanal Videoinstallation,  
Farbe, Stereoton, Loop  
10:40 min.  
Sammlung  
Gegenwartskunst,  
Schenkungs Privatsammlung  
Berlin 2022

Omer Fast  
13 Schritte zur Befreiung  
Deutschlands  
2023  
3D Film, Farbe, Sound,  
32 min.,  
Mixed-Media-Installation  
Sammlung  
Gegenwartskunst,  
produziert und gefördert im  
Fonds Digital der  
Kulturstiftung des Bundes

Lucian Freud  
Selfportrait: Reflection  
1996  
Radierung auf Papier  
89 × 71 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Lucian Freud  
Head of a Woman  
1988–1990  
Öl auf Leinwand  
33 × 24 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Lucian Freud  
Head of a Naked Girl  
2000  
Radierung auf Somerset  
Satin White Paper  
58,8 × 57 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Lucian Freud  
Head of a Naked Girl  
1999  
Öl auf Leinwand  
43,8 × 33,5 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Lucian Freud  
Four Figures  
1991  
Radierung auf Somerset  
Satin White Paper  
68 × 94 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Lucian Freud  
After Chardin  
2000  
Radierung auf Somerset  
Satin White Paper  
76,8 × 96,5 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Lucian Freud  
Large Head  
1993  
Radierung auf Somerset  
Satin Textured Paper  
69,2 × 54,6 cm  
Sammlung Lambrecht  
Schadeberg

Lucian Freud  
Woman Holding her Thumb  
1992  
Öl auf Leinwand  
124,5 × 120,5 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Lucian Freud  
Woman with an Arm Tattoo  
1996  
Radierung auf Somerset  
Textured Paper  
70,5 × 91,4 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Lucian Freud  
Naked Man on Bed  
1989  
Öl auf Leinwand  
81,2 × 69,2 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Lucian Freud  
The Egyptian Book  
1994  
Radierung auf T.H.S.  
Saunders Papier  
46,4 × 42,5 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Bernhard Fuchs  
Portrait-Fotografien  
1994–2004  
11 C-Prints, gerahmt  
je 52 × 42,4 × 3 cm  
Sammlung  
Gegenwartskunst,  
Dauerleihgabe  
Peter Paul Rubens-Stiftung  
und Leihgaben des Künstlers

Hans Haacke  
Fotonotizen, documenta 2  
1959  
26 Silbergelatineabzüge  
je 15,9 × 24,3 cm  
Sammlung  
Gegenwartskunst

Isaac Julien  
Encore  
2003  
Video, Farbe, Ton  
5:12 min  
Sammlung  
Gegenwartskunst

Maria Lassnig  
Realistisch am Dach  
1976  
Bleistift auf dünnem  
Velinpapier  
30 × 41,5 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Maria Lassnig  
Augenkopf  
1996  
Bleistift und Wasserfarbe  
auf Papier  
60,2 × 44,1 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Maria Lassnig  
Die Inspiration  
2012  
Öl auf Leinwand  
203 × 150 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Maria Lassnig  
Paar  
2005  
Öl auf Leinwand  
125,5 × 100,5 × 2 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Maria Lassnig  
O.T.  
2012  
Öl auf Leinwand  
205 × 158 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Maria Lassnig  
Selbstportrait mit Schwein  
1975  
Öl auf Leinwand  
93,5 × 80cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Sigmar Polke  
Fotografien (Auswahl)  
1973–1978  
Silbergelatineabzüge  
je 21,1 × 29,7 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Sigmar Polke  
Ohne Titel  
1966  
Gouache auf Papier  
61,1 × 85,5 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Sigmar Polke  
Gans und Esel  
1982  
Gouache auf Papier  
98 × 67 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Sigmar Polke  
Strahlen Sehen/  
Jenseits des Regenbogens  
2006–2007  
Mischtechnik auf Stoff  
137 × 117 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Sigmar Polke  
Quetta  
1974  
Aquarellierter  
Silbergelatineabzug  
83,5 × 117,5 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Sigmar Polke  
Das Paar  
1965  
Öl auf Leinwand  
40 × 53,6 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg

Andrea Robbins/  
Max Becher  
Black Cowboys  
2009–2015  
6 Archival Inkjet Prints  
je 49 × 61 cm  
Sammlung  
Gegenwartskunst,  
erworben mit Mitteln des  
Freundeskreises

August Sander  
Porträts aus „Menschen des  
20. Jahrhunderts“ (Auswahl)  
1912–1934, Abzüge  
1961–1963  
Silbergelatineabzüge  
Maße variabel  
Sammlung  
Gegenwartskunst,  
Dauerleihgabe  
Peter Paul Rubens-Stiftung

Lucian Freud  
Head of a Woman  
1988 - 1990  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg  
© The Estate of Lucian  
Freud / Bridgeman Images

Francis Bacon  
Study from the Human  
Body and Portrait  
1988  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg  
© The Estate of Francis  
Bacon. All rights reserved /  
VG Bild-Kunst,  
Bonn 2024

August Sander  
Bauernpaar  
1932, Abzug  
1961 - 1963  
Sammlung  
Gegenwartskunst,  
Dauerleihgabe  
Peter Paul  
Rubens-Stiftung  
© Die Photographische  
Sammlung / SK Stiftung  
Kultur, Köln - August Sander  
Archiv / VG Bild-Kunst,  
Bonn, 2024

Miriam Cahn  
schreck! 5.3.2022  
2022  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg  
© Miriam Cahn

Hans Haacke  
Fotonotizen,  
documenta 2, 1959  
1959  
Sammlung  
Gegenwartskunst  
© VG Bild-Kunst, Bonn  
2024

John Baldessari  
Baldessari Sings LeWitt  
1971  
Sammlung  
Gegenwartskunst  
© 2024 John Baldessari

Sigmar Polke  
Strahlen Sehen/Jenseits des  
Regenbogens  
2006 - 2007  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg  
© The Estate of Sigmar  
Polke, Cologne/VG  
Bild-Kunst, Bonn 2024

Omer Fast  
13 Schritte zur Befreiung  
Deutschlands  
2023  
Sammlung  
Gegenwartskunst  
© 2024 der Künstler

Bernhard Fuchs  
Zwei Mädchen auf  
einer Wiese, Traberg  
1994  
Sammlung  
Gegenwartskunst,  
Dauerleihgabe  
Peter Paul Rubens-  
Stiftung  
© VG Bild-Kunst,  
Bonn 2024

Andrea Robbins /  
Max Becher  
Prison Rodeo Participant w/  
Wide Straw Hat, Angola  
Prison Rodeo, Angola, LA,  
aus der Serie Black  
Cowboys  
2010  
Sammlung  
Gegenwartskunst,  
erworben mit Mitteln des  
Freundeskreises  
© Andrea Robbins /  
Max Becher

Maria Lassnig  
Augenkopf  
1996  
Bleistift und Wasserfarbe  
auf Papier  
60,2 x 44,1 cm  
Sammlung Lambrecht-  
Schadeberg  
© Maria Lassnig Founda-  
tion/VG Bild-Kunst, Bonn  
2024

Impressum  
Diese Broschüre erscheint  
anlässlich der Ausstellung

Museum für  
Gegenwartskunst Siegen  
Unteres Schloss 1  
57072 Siegen

Schau, die Blicke  
Look, the Eyes  
6.12.24 -15.6.25

T 0271 405 77 10  
info@mgksiegen.de  
mgksiegen.de

Herausgeber  
Thomas Thiel

Öffnungszeiten  
Dienstag bis Sonntag  
11-18 Uhr  
Donnerstag 11-20 Uhr  
Heiligabend und Silvester  
geschlossen, Neujahr  
(14-18 Uhr geöffnet)

Redaktion  
Jessica Schiefer

Konzeption  
Ines Rüttinger  
Jessica Schiefer  
Christian Spies  
Thomas Thiel

Vermittlungsraum  
Nicole Kreckel

Übersetzung  
Lucinda Rennison

Design  
Tim+Tim

Copyright  
© Autor\*innen/MGKSiegen

Wir danken für  
die Förderung  
der Ausstellung

**PETER, PAUL, RUBENS, STIFTUNG**

Wir danken für  
die Förderung  
des Vermittlungs-  
programms

 Sparkasse  
Siegen



**BALD**

Kulturpartner



**6.12.24-15.6.25 MGKSiegen**