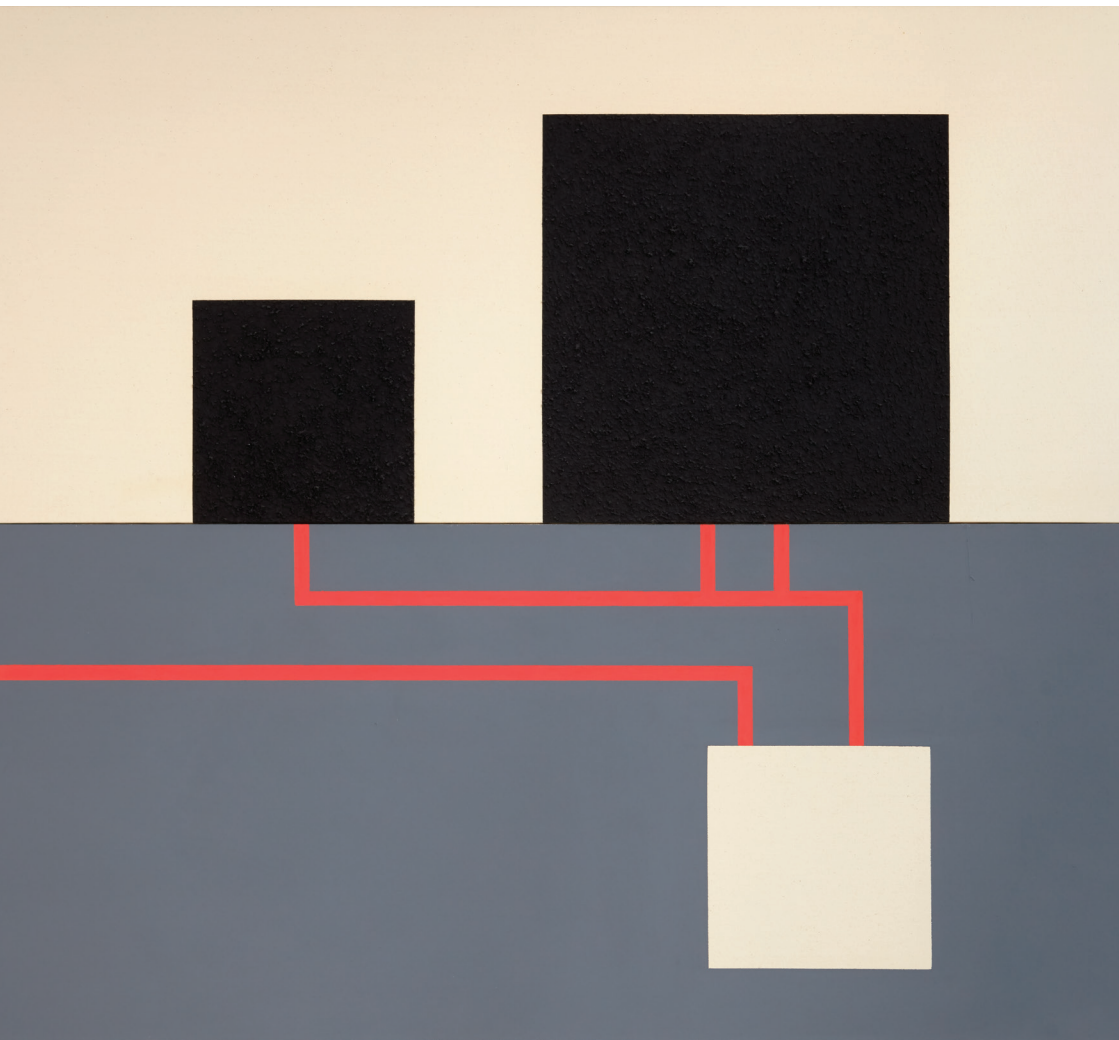


MUDAM

DE



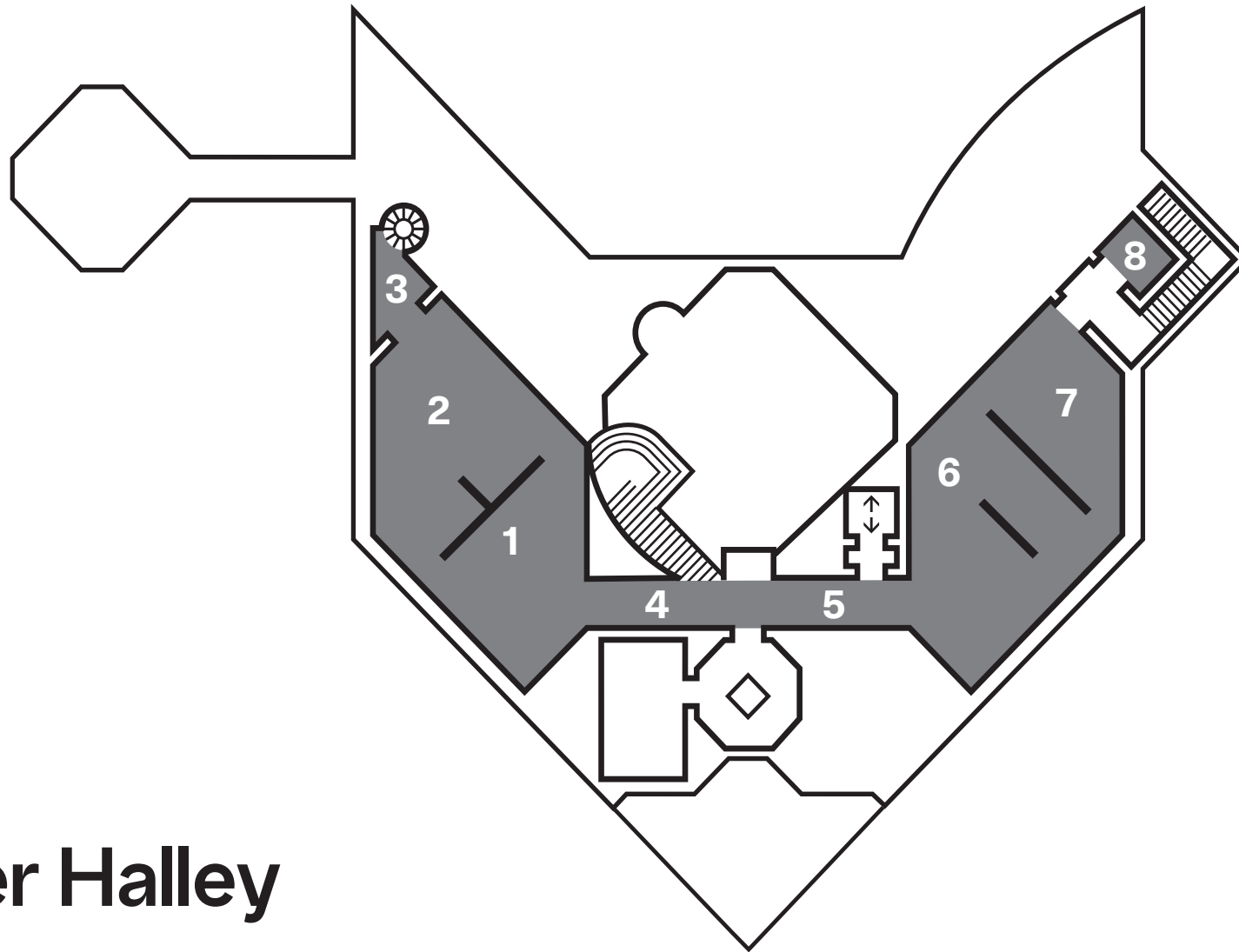
Peter Halley

Conduits: Paintings from the '1980s

31.03 — 15.10.2023

mudam.com

MUDAM



Peter Halley

Conduits: Paintings from the 1980s

31.03 — 15.10.2023

Kuratorinnen
Michelle Cotton
assistiert von
Sarah Beaumont

Ebene +1

1. Gefängnisse, Zellen und Leitungen, Gemälde 1980-1983
2. (Anti)soziale Netzwerke, Gemälde 1984-1986
3. *Exploding Cell*, 1983
4. Zeichnungen, 1981
5. Studien und Aufzeichnungen, Gemälde 1981-1989
6. Landschaften, Gemälde 1986-1988
7. *Asynchronous Terminal*, 1989
8. Kodaliths, 1983-1988

Die Ausstellung

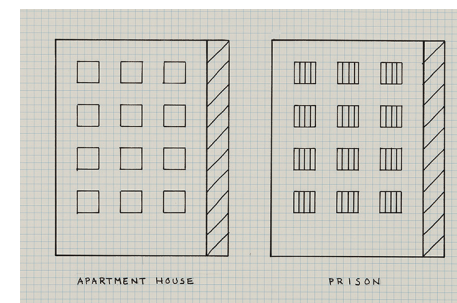
In den 1980er Jahren entwickelte Peter Halley eine charakteristische Formensprache, die er seither in seinem Werk verwendet. Durch einen Rückgriff auf die Formen der geometrischen Abstraktion schuf er schematische Gemälde, mit denen er soziale Fragen thematisierte. Halley setzte sich darin mit Urbanisierung und Industrialisierung auseinander, und mit ihren Auswirkungen und Hinterlassenschaften in einer vom technologischen Wandel geprägten postindustriellen Gesellschaft. In der Frühzeit des Internets und einer allmählich massenhaften Verbreitung von Computern und Videospielen beschrieb er das materielle und bürokratische Umfeld des späten 20. Jahrhunderts und die systemische Logik, die in den Architekturen des neuen digitalen Raums zum Ausdruck kam. In seinem Essay „Geometry and the Social“ (1990) erklärte der Künstler:

Ich wollte die Aufmerksamkeit auf die geometrisierte, rationalisierte und quantifizierte Welt lenken. Ich sah sie als eine Welt, die durch Effizienz und die Reglementierung von Bewegungen und Bürokratie geprägt ist, sei es in den Unternehmen, der Regierung oder an der Universität. Es ist eine Welt, in der die Kommerzialisierung und Quantifizierung alle Aspekte der menschlichen Aktivität prägen – in der man jedes menschliche Tun mit einer Zahl oder einem Dollarzeichen versehen kann. [Die Geometrie entspricht auch] der Sprache der Klasse der Manager und der Fachkräfte. Sie ist die Sprache der Unternehmen und der Organigramme, wie sie auch die Sprache der Stadtplanung und der Kommunikationswege ist.¹

Peter Halley. Conduits: Paintings from the 1980s ist die erste Retrospektive in einem Museum, die dem Frühwerk dieses Künstlers gewidmet ist. Auf der Basis

der Schriften des Künstlers, zahlreicher Interviews und seiner unveröffentlichten Notizen ermöglicht sie einen neuen Blick auf das Werk von Peter Halley, auch anhand des Kontextes, in dem es entstand; und auf seinen Umgang mit Begriffen wie „Entfremdung“, „Eingesperrtsein“ oder „Konnektivität“. Die Ausstellung wirft ein Licht sowohl auf das künstlerische und kunstkritische Umfeld im New York der 1980er, wie auch auf soziale Aspekte einer Zeit, die von Wachstum und Rezession, von nuklearer Bedrohung und der Ausbreitung des Aids-Virus gekennzeichnet war.

Yesterday, Today, Tomorrow (1987) wurde 1998 für die Sammlung des Mudam erworben, acht Jahre bevor das Museum für die Öffentlichkeit zugänglich wurde. Es ist nach wie vor ein zentrales Werk der Sammlung, das für das Interesse des Museums an der abstrakten Malerei des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts, am Erbe der Moderne und an neueren Erwerbungen digitaler Werke steht, die es ankündigt.



Die Ausstellung umfasst Leihgaben aus den Sammlungen der Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Andrea Caratsch, St. Moritz, Sammlung Bischofberger, Männedorf-Zürich, Broad Art Foundation, Los Angeles; B.Z. und Michael Schwartz, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, Maruani Mercier Gallery, Brüssel, Museum of Modern Art, New York, Ortiz-Gurdián Collection, Penny and Mark Aaron, Peter Halley, Rennie Collection, Vancouver, Richard Edwards und Kevin Rasmnaraine, Vanhaerents Arts Collection und Whitney Museum of American Art, New York, sowie von Leihgeber-innen, die anonym bleiben möchten.

1. Gefängnisse, Zellen und Leitungen: Gemälde 1980-1983

Welchen Zweck erfüllen geometrische Formen in unserer Kultur? Warum ist die modere Gesellschaft so besessen von geometrischen Formen, dass wir uns, zumindest in den vergangenen beiden Jahrhunderten, so bemüht haben, geometrische Lebenswelten von immer größerer Komplexität und Exklusivität zu bauen und darin zu leben? Warum genoss die geometrische Kunst in unserem Jahrhundert eine so große Anerkennung, und warum wurden geometrische Bilder in der Öffentlichkeit so wichtig wie nie zuvor?

Peter Halley, „The Crisis in Geometry“, 1984²

Halleys in den frühen 1980er Jahren entwickelte Formensprache nahm lockere und dennoch sichtbare Anleihen aus der Geschichte der geometrisch abstrakten Kunst der 20. Jahrhunderts – von den Quadraten Kasimir Malewitschs und Josefs Albers' bis zu den Rastern Piet Mondrians, von der unbemalten Leinwand und den Farbfeldern Mark Rothkos zu den farbigen Zip-Bändern, die Barnett Newman über seine Gemälde legte. Auf ähnliche Weise übernahm Halley vom Minimalismus die Verwendung industrieller (als Gegensatz zu handwerklichen) Werkzeuge und Materialien, um mit Farbrollern (statt mit Pinseln) Farbe aufzutragen und mit Roll-a-Text und Day-Glo vorgefertigte Farben zu verwenden, die sogar die Textur fertig mitlieferten. Während es diese Methode Halley ermöglichte, die Malerei und ihre Geschichte in seiner Arbeit zu thematisieren, entsprach dieses Vorgehen auch auf symptomatische Weise einem allgemeinen Trend im kulturellen und philosophischen Diskurs, der seit 1980 als „Intertextualität“

bezeichnet wurde. Diese Idee, die sich mit der technologischen Entwicklung des Hypertexts (und später des Internets) verbinden lässt, bestand darin, über ein Netzwerk miteinander verknüpfter Bezüge Bedeutung zu schaffen. In Halleys Werk ist dieses kompositorische Vorgehen auch selbstbezüglich, führt doch jede Entscheidung zur nächsten – in einem fortlaufenden und zunehmend heterogenen Projekt, das mit den Gemälden in diesem Saal begann.

In einer radikalen Infragestellung der Symboliken der Moderne dekonstruierte Halley die Sprache der Abstraktion und des Quadrats. In beidem wollte er nicht mehr „reine“ Quellen der Utopie sehen, sondern vielmehr dystopische Symbole für die Regulierung in den Sphären des Körperlichen und des Sozialen sowie für die Auswirkungen der Technik auf das heutige Leben. Halleys bedeutende Bilder des Eingesperrtseins, seine Bilder von „Gefängnissen“, „Zellen“ und unterirdischen „Kammern“ waren zunächst ein Versuch, das Gefühl der sozialen Entfremdung, Isolation und Stimulation zu vermitteln, das er mit den Lebenswelten der Großstädte verband.

Im Jahr 1980 zog ich zurück nach New York City, wo ich aufgewachsen war. Was mich dort unmittelbar beeindruckte, war die funktionale Rolle, die die Geometrie in einer riesigen Metropole spielte – die Rolle, die die Geometrie im Wohnen und beim Transport der Menschen spielte, wie auch im Handel und bei der Überwachung des Alltagslebens.

Peter Halley, „Geometry and the Social“, 1990³

The Grave (1980), das erste Gemälde dieser Ausstellung, wurde am Ende des Jahres gemalt. Es ist eines aus einer Reihe von Arbeiten der Jahre 1980 und 1981, die mithilfe von geometrischen Formen

menschliche Themen wie Verlust, Tod oder Begräbnis behandeln. Anfang 1981 entwickelte Halley das „Gefängnis“ als Bildmotiv. „Ich nahm das Quadrat der Moderne – Malewitschs Quadrat –, bemalte es mit Stuckfarbe, um ihm einen dreidimensionalen Eindruck auf der Leinwand zu verleihen, fügte Stäbe in seine Mitte und sagte: ‚Das Quadrat ist für mich jetzt ein Gefängnis. Es ist nicht länger eine idealistische platonische Form, vielmehr ist es ein Abbild des Eingesperrtseins.‘“⁴

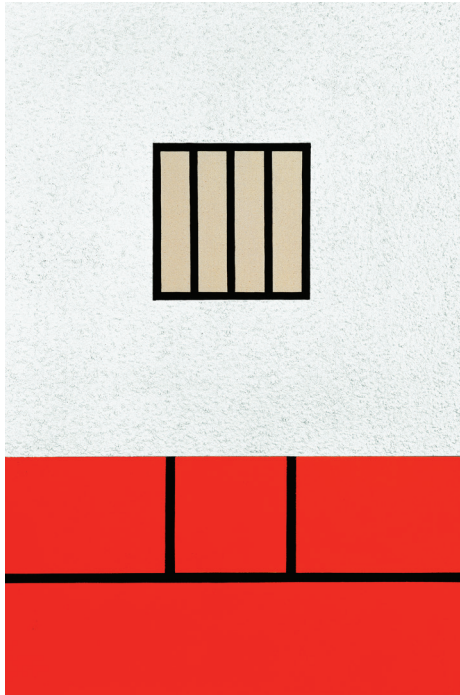
Ab 1981 wurden die Objekte des Eingesperrtseins miteinander über Linien oder *conduits* (Leitungen) verbunden, mit denen er auf die Netze der Rohre, Leitungen und Kabel anspielte, die uns mit Wasser, Luft, Energie und Information versorgen. *Prison with Conduit* (1981) umfasst drei bedeutende Neuerungen in Halleys Vokabular: Es ist das erste Bild, das aus zwei aneinander gefügten Tafeln besteht, das erste, indem er Day-Glo-Farbe verwendet und auch das erste, in dem ein *conduit* – eine Leitung – auftaucht. Während die Gefängnisse das Eingesperrtsein darstellen, verweisen die Leitungen auf Verbindung: „Obwohl ich mit der Geometrie als Entfremdung begann, mit dem Quadrat als Gefängnis, einem Raum für erzwungene Isolation, veränderte sich meine Wahrnehmung doch schon bald. Wenn ich zu Hause war in meinem Loft, war ich mir immer über die körperliche Isoliertheit und die soziale Enge bewusst, die die industriell organisierten Systeme bewirken. Autos, Wohnungen, sogar Büroeinheiten erzeugen Situationen der Isoliertheit. Und doch klingelt das Telefon, es gibt elektrisches Licht, es gibt Fernsehen, Radio. Ich verstand, dass, obwohl der Raum sich heute weitgehend durch körperliche Isoliertheit auszeichnet, er doch auch durch Verbindungen charakterisiert wird. Dinge kommen herein und gehen hinaus – und alle Dinge werden

auf technische Art befördert. Daher kam die Idee der Leitung in meine Arbeit, als eine Versorgungsleitung, die von unten in die Zelle kommt.“⁵

Seit 1982 stellte Halley das Thema des Eingesperrtseins bzw. der Umzäunung auch in den „Zellen“ dar, einfarbigen Quadraten, die er mit Roll-a-Text malte. Die Wahl dieses Begriffs ist bedeutsam, bezieht sich eine Zelle doch einerseits auf eine bauliche Einheit, gleichzeitig aber auch auf eine Energiequelle (in einer Batterie) oder auf einen Datenspeicher (im Computer). In den Gemälden von 1982, *Red Cell with Conduit* und *Glowing and Burnt-Out Cells with Conduit* wird Farbe als Bedeutungsträgerin für Energie bzw. für ihre Abwesenheit verwendet.

Während diese Gemälde als schematische Darstellungen architektonischer Räume, Systeme oder Abläufe verstanden werden können, bleibt die Idee einer eingesperrten oder begrabenen Person in der Verwendung verschiedener Größenverhältnisse präsent. *Freudian Painting* (1981) stellt zwei Gefängnisse dar, die Halley als ein „Elterngefängnis“ sah, „das von einem Kindergefängnis begleitet wird“.

Auf ähnliche Weise stellt *Two Cells with Conduit and Underground Chamber* aus dem Jahr 1983 Halley eigene Familie dar, mit einer „Kinderzelle“ und einer „Elternzelle“ auf dem Boden, die über eine fluoreszierend rote Leitung mit einer „unterirdischen Kammer“ verbunden sind. Diese bleibt unbemalt, eine Leerstelle, die Halley mit seinem Vater verbindet, der in seiner Kindheit starb. Die Familie wird also als Netzwerk dargestellt, als Gruppe einzelner Elemente, die über ein System fluoreszierender Leitungen miteinander verbunden sind. Damit spielt Halley gleichzeitig auf allgemeinere gesellschaftliche Infrastrukturen an, die jeden Haushalt versorgen.



Prison with Conduit, 1981

2. (Anti)soziale Netzwerke: Gemälde 1984-1986

New York ist der Inbegriff der heroischen Ära der linearen Eroberung. Mit seinen streng gerasterten und nummerierten Straßen besteht New York auf seinem aus dem kartesischen Denken geborenen Stadtplan. ... Der Halbleiterchip entstammt demselben Vorbild flacher zweidimensionaler Zirkulation. So, wie das Soziale nach und nach in dieses Schema von Autobahnen und Einkaufszentren übertragen wurde, so werden auch Gedächtnis und Wissen auf diese Miniatur Schaltkreise übertragen.

Peter Halley, „On Line“, 1985⁷

Ideal City (1984) ist eines von nur zwei Gemälden, die Halley von einem Raum in der Draufsicht (im Gegensatz zu einer Schnittansicht) gemacht hat. Halley verglich seine Komposition auch mit „dem Gesicht eines Tonwahltelefons“⁸ und verband die Organisation städtischen architektonischen Raums mit dem Thema der „Konnektivität“, oder genauer, mit einem „System linearer Verbindungen, das auch in einer Vielzahl anderer sozialer Phänomene zu finden war, (wie) im elektronischen Mikrochip (oder) in den Flussdiagrammen, mit denen die Bürokratie von Unternehmen und Regierungen abgebildet wird.“⁹

Halleys Gemälde aus der Mitte der 1980er Jahre stellen oft Gefängnisse, Zellen und Leitungen vor schwarzem Hintergrund dar und spiegeln damit die Ästhetik der ersten Generationen der Homevideo-Spielkonsolen. Das Thema der Entfremdung und der sozialen Isolation steht bei diesen Bildern im Vordergrund, denen dennoch ein Hauch von Humor innewohnt. Das 1985 entstandene Gemälde *Prison and Cell with Smokestack and Conduit* zieht Parallelen zwischen der Vorstellung der Gefangenschaft und derjenigen der Freiheit, während das Gefängnis in *Yellow Prison with Underground Conduit* von seiner Leitung völlig abgeschnitten wird.

Wir lassen uns heute von genau den Geometrien bezaubern, die einst für Zwangsdisziplin standen. Heute sitzen Kinder stundenlang fasziniert vor den geometrischen neonfarbenen Displays von Videospielen... Jetzt, wo wir von der Geometrie hingerissen sind, ist die geometrische Kunst verschwunden. Es bedarf keiner Mardens oder Ryman's mehr, um uns von der grundsätzlichen Schönheit geometrischer Formen zu überzeugen, für die das leuchtende Bild des Fernsehschirms stellvertretend steht. Heute haben wir stattdessen

die ‚figurative Kunst‘, die uns davon überzeugen soll, dass der menschliche Körper nicht verschwunden ist (obwohl er es ist).

Peter Halley, „The Deployment of the Geometric“, 1986¹⁰

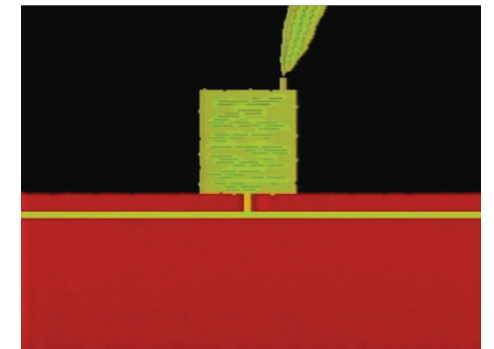
Mitte der 1980er Jahre beschäftigte sich Halley in seiner Malerei und in seinen Texten immer mehr mit Vorstellungen der Zirkulation und des Fließens. Seit 1985 tauchten Leitungen auch auf den oberen Bildtafeln auf. Dort nahmen sie die Form von Kreisleitungen – *circulating conduits* – an, wie in *Two Cells with Circulating Conduit*, aus dem Jahr 1986. Sie gingen auch von der Oberseite der Zellen aus, wie in den Bildern von 1985, *Yellow Cell with Conduits* und *Glowing Cell with Conduits* und *Blue Cell with Triple Conduit* (1986). Halley erklärte hierzu: „Ich fing an, Bilder zu malen, in denen die Leitung in die Zelle hinaufführte, oben wieder herauskam und auf der rechten Seite wieder austrat. Diese Bilder hatten einen größeren Sinn für Dynamik und Geschwindigkeit. Die Identität der Zelle war nicht mehr die einer Endstation. Sie wurde zu einer Art Transformator oder Mikroprozessor, durch den die Leitung laufen musste.“¹¹

Ostgalerie: Treppe

3. Exploding Cell, 1983

Diese zweiminütige Computeranimation ist Halleys einzige Arbeit mit bewegten Bildern. Eine Linie zieht sich von links nach rechts und wird zu einem Horizont mit einer Zelle. Darunter erscheint eine schwarze Leitung, die „von einem leuchtenden Gas erhellt wird“¹², das durch einen Schornstein entweicht, bevor sich die Zelle rot färbt, explodiert und einen Aschehaufen hinterlässt, der stroboskopisch flackert. Halley erklärt: „Die Idee hatte etwas mit der Politik des Kalten Krieges und der

Gefahr der nuklearen Zerstörung zu tun. Bei der explodierenden Zelle ging es also ursprünglich um das Ende der Zivilisation. Aber das Narrativ von der explodierenden Zelle wurde sehr schnell zu einem festen Bestandteil meiner Arbeit. Mit der Zeit verlor dieses Narrativ für mich an Bedeutung, und schließlich konzentrierte ich mich nur noch auf das Symbol der Explosion. Je mehr ich darüber nachdenke, desto mehr bin ich davon überzeugt, dass die Explosion auch ein zentrales Bild in unserer Kultur ist. Es reicht hundert Jahre zurück bis zum Beginn der modernen Kriegsführung und des Terrorismus. Ich habe das Bild der Explosion immer wieder in meinen wandgroßen Digitaldrucken verwendet, im Gegensatz zu den Zellen und Gefängnissen, die in meinen Gemälden abgebildet sind.“¹³



Exploding Cell, 1983

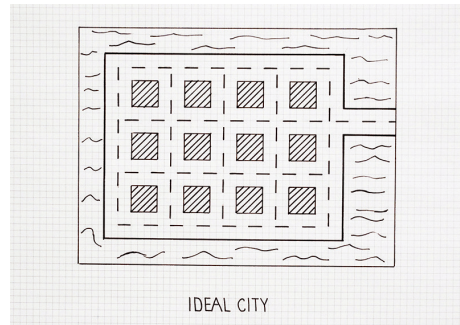
4. Zeichnungen, 1981

In den 1980er Jahren verwendete Halley einen Füller bzw. einen Stift auf kariertem Papier, um seine kompositorischen Ideen festzuhalten. 1981 fertigte er eine Reihe großformatiger, kompositorisch ausgereifter Arbeiten auf Zeichenpapier. Anders als seine spontanen Studien sind diese sorgfältiger mit einem Stift und Tusche gezeichnet und dienen als Dokumente für die frühe Entwicklung seines formalen Vokabulars.

Zeichnungen wie *Kinds of Prisons*, *Prisons – Inside and Outside*, *Houses with Windows* und *Prisons, Windows* sind in engem Zusammenhang mit seinen Bildern der Jahre 1981 und 1982 zu sehen, als er von New Orleans nach New York zurückkehrte. Diese Arbeiten enthalten noch Spuren früherer Werke und zeigen den Einfluss der Bilder von Philip Guston oder auch Reflexionen über die Architektur und das Design der Memphis Group. Bereiche mit bestimmten Mustern, und insbesondere Punkte verweisen auf eine geschlechtsspezifische Vorstellung von Geometrie: „Ich verband das Quadrat mit Stoppeln [...] als Symbol für die männliche Gestalt, so, dass diese Gefängnisse und Zellen und dieser eingeschränkte Raum [...] so etwas wie eine Art Kritik an der eingeeengten Männlichkeit waren, die ich manchmal fühlte.“¹⁴

Andere Arbeiten sind Studien für Gemälde wie *Ideal City* (1984). *A Short History of America* ist eine frühere, formlos zusammengestellte Collage aus dem Jahr 1981, in der eine Reihe von Skizzen und Ephemera zusammenkommen. Dazu gehören eine handgezeichnete Karte mit Flugrouten vom und zum Flughafen Charles de Gaulle in Paris, eine Karte der Straßen von Manhattan, eine Karte

der Ölfelder und Pipelines in Saudi-Arabien, ein Zeitschriftenfoto einer eines Marschflugkörpers, eine Reproduktion des Cartoons von Robert Crumb aus dem Jahr 1979, *A Short History of America*, sowie Fotografien, die Halley im Korridor vor dem Büro seines Psychotherapeuten und bei der Gedenkfeier für John Lennon im Central Park im Dezember 1980 aufgenommen hatte.



Ideal City, 1981

5. Studien und Aufzeichnungen, 1981-1989

Die Studien, Skizzen und Aufzeichnungen auf losen Blättern oder in den zwölf Notizbüchern, die Halley in dieser Zeit gefüllt hat, zeugen von der intuitiven, „tagebuchartigen“ Natur seiner Arbeit: technische Zeichnungen mit Anmerkungen zu Größen und Farben und Studien für Gemälde stehen neben Ideen für die Titel seiner Kodolith-Drucke, oder anderen Informationen, wie Verabredungen, Telefonnummern und Adressen. Einige Zeichnungen (wie die hier gezeigten) weisen Figuren auf, ein Hinweis auf Halleys Überlegungen zum „menschlichen Maß“ seiner Gemälden.

6. Landschaften: Gemälde 1986-1988

Die Vorstellung der organischen Zeit wird durch eine mechanisierte, segmentierte, digitale Zeit ersetzt... Der Standard der chronologischen Messung ist die Schwingungsrate des Quarzkristalls geworden. Die lebendige Zeit wird auf die sequentiellen, segmentierten, linearen Medien der Bild- und Tonaufzeichnung übertragen. Zunächst ersetzt der Film die organische Zeit mit seinen mechanisch getakteten, sequentiellen Bildern. Das Videoband ersetzt den Film, indem es das Leben weiter in magnetisch kodierte Informationszeilen einschließt. Auch im Audiobereich wird der Ton zunächst auf die Schallplatte übertragen, wo er mechanisch durch die lineare Spur der Abtastnadel wiedergegeben wird, dann auf das Magnetband und schließlich auf die Audioplatte, wo ein Lichtstrahl die digital kodierte Informationen liest. In dem Maße, wie das System gereinigt wird, gewinnt es eine para-spirituelle Qualität: Lebendiger Klang wird zu einem alchemistischen Amalgam aus Lichtstrahlen und Zahlen.

Peter Halley, „Notes on Abstraction“, 1987¹⁵

Halleys einflussreicher Aufsatz von 1984, „The Crisis in Geometry“, entstand aus seiner eingehenden Lektüre von Michel Foucaults 1975 erschienener Abhandlung *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* und Jean Baudrillards *Simulationen* von 1983. Unter Berufung auf Foucault beschrieb Halley eine „Geometrisierung des Sozialen, die sich über die physische Umgebung hinaus auf organisatorische Schemata erstreckt“.¹⁶ Dazu gehören die „Stechuhr, das Diagramm und der Graph, mit denen Körper und ihre Bewegungen gemessen

und kategorisiert werden können“.¹⁷ Zwischen 1986 und 1988 thematisierte er diese Vorstellung von mechanischer, segmentierter Zeit in einer Reihe von Gemälden im Landschaftsformat.

No Man's Land (1986) ist das erste Gemälde dieser Reihe, bei dem die Gefängnisse, Zellen und andere Elemente aus den früheren Werken auf der oberen Tafel weggelassen wurden. Halley erklärt: „Ich interessierte mich für die Idee eines leeren Raums. [...] Ich habe die Zelle aus dem Bild entfernt. Die Leitung läuft einfach unterirdisch, sie ist mit nichts verbunden. Der Raum darüber ist schwarz; es ist eine Landschaft am Rande der Stadt, leer von Aktivität.“¹⁸ Diese langgestreckten Kompositionen, die durch eine einzige untere Tafel mit einer durchgehenden Leitung unterlegt werden, verdeutlichen den Bezug zu Barnett Newmans (vertikalem) Zip-Motiv.

Three Sectors (1986) ist eine Weiterentwicklung des „Landschafts“-Formats, in dem das Gemälde durch das Hinzufügen von zwei oberen Tafeln in die Horizontale erweitert wird. Diese Arbeit verwendet eine Abfolge von Farben, die ursprünglich aus dem Unternehmenskontext stammt, und in Anspielung an die nukleare Bedrohung eine Explosion simulieren soll. „Der leere Raum ist beleuchtet, als ob die Dunkelheit durch eine Art Morgendämmerung ersetzt worden wäre – keine natürliche Morgendämmerung, sondern eine Art bestrahlte Morgendämmerung von schrecklichem Neon-Orange.“¹⁹ In darauffolgenden Arbeiten wie *Yesterday, Today, Tomorrow* (1987) und *Initial Sequence* (1988) verwendete Halley unterschiedliche Abstufungen einer einzigen Farbe. Er erklärt: „Die Themen waren Leere und Geschwindigkeit (als die Leitung waagrecht wurde, schien sie sich schneller zu bewegen). Ich fragte mich, ob die Aneinanderreihung von zwei oder

drei dieser Tafeln den Eindruck erwecken würde, dass sich etwas verändert, dass es von hell nach dunkel oder von dunkel nach hell geht. Ich begann zu denken, dass, wenn der räumliche Aspekt unserer Kultur so segmentiert und reglementiert ist, der zeitliche Aspekt vielleicht ähnlich sein würde. Mich erinnern die dreiteiligen Gemälde an einen Filmstreifen mit drei Bildern und einer darunter liegenden Tonspur.“²⁰

Während die Leitungen in früheren Werken für Verbindung standen, bedeuteten sie hier Trennung. Die implizite Hierarchie einer Zelle, eines Gefängnisses oder einer Kammer, die durch Leitungen versorgt werden, wird durchbrochen und die Leitung wird zu einer noch beunruhigenderen unterirdischen Präsenz. Diese apokalyptischen „Landschaften“ malte Halley zwischen 1986 und 1988, also in den Jahren, in denen die Aids-Krise ihren Höhepunkt erreichte, der als „Schwarzer Montag“ bekannte Börsenkrach stattfand und das atomare Wettrüsten seinen Höhepunkt erreichte.

Andere Werke wie *White Cell with Conduit* (1986) und *White Cell with Conduit* und *Rectangular Cell with Smokestack* (beide von 1987) sowie das Diptychon *Two Cells* (1988) verkörpern eine ähnliche Opazität, die Halley als bewusst „stummen“ Charakter beschreibt: „Ich begann, Farbe auf eine sehr kodifizierte und fast gedämpfte Weise zu verwenden. Die Zellen wirkten sehr isoliert und allein. Sie waren sehr frontal, hieratisch und fast eigensinnig: Die Zelle war präsent, aber stumm. Die Gemälde verweisen ganz bewusst auf eine [Barnett-] Newmaneske Art von Präsenz oder Hiersein. Es ging auch um die Weigerung zu sprechen.“²¹

7. Asynchronous Terminal: Gemälde 1989

Und schließlich haben wir die Vorherrschaft des Computers. Das ist etwas, das mich auf der Ebene der Erfahrung sehr beschäftigt hat. Fast das gesamte Wissen ist heute in Computern gespeichert, und fast die gesamte Kommunikation läuft über den Computer. Ich glaube jedoch, dass wir uns der Auswirkungen dieser Vermittlungsebene auf unser Leben überhaupt nicht bewusst sind. Außerdem stellt der Computer eine endgültige konkrete Umsetzung des kartesischen Denkens dar – er ist abstraktes Denken, das ‚real‘ geworden ist.

Peter Halley, „Geometry and the Social“, 1990²²

Prison, Asynchronous Terminal, Partial Grounding und *A Monstrous Paradox* aus dem Jahr 1989 stehen für die Arbeit, die Halley in den 1990er Jahren (und danach) fortsetzen würde. Gegen Ende des Jahrzehnts begannen die Kompositionen, eine Ära der Hyperkonnektivität vorwegzunehmen; die Leitungen wurden vielfältig, mit unterschiedlichen Farben und in unterschiedlichen Stärken bemalt, sie erstreckten sich in verschiedene Richtungen und verkörperten eine neu entdeckte „Absurdität“ im techno-sozialen Moment: „Ich wollte, dass sie dicker wurden, wie Arterien, die sich öffnen, um einen größeren Blutfluss zu ermöglichen. Ich begann, mit ihnen willkürliche, irrationale Dinge zu tun. Die Leitungen folgten nicht mehr irgendeinem Pfad, der einen linearen Informations- oder Energiefluss beschreiben würde. Am Frevelhaftesten von allem war, dass ich einige von ihnen seitlich aus den Zellen herauskommen und senkrecht nach oben verlaufen ließ. Das kam mir sehr komisch vor, denn in einem technischen Vokabular sollte nichts in den Himmel ragen.

Es war eine Art transzendente Idee. Es gibt keinen Grund dafür. Diese Gemälde wurden zu allgemeinen Netzwerken durcheinander gewürfelter, komplexer und irrationaler Zusammenhänge“. ²³

Während Halley die Arbeiten der vorangegangenen acht Jahre als „nominell“ bezeichnete und ein Inventar von Objekten“ beschrieb: „eine Zelle, ein Gefängnis, Zellen mit Leitungen usw.“, sah er diese Bilder als „viel verbaler, es geht mehr um Bewegung. Sie handeln davon, im Raum zu sein, anstatt ein Bild davon zu betrachten. Sie geben mir das Gefühl, in diesem Raum herumzurennen, durch ihn zu fließen, anstatt ein Schema dieses Fließens zu betrachten“. ²⁴ Diese Werke stammen aus demselben Jahr, in dem das Internet in den USA über den ersten kommerziellen Anbieter öffentlich zugänglich wurde. Halley verknüpfte diese Entwicklungen in seinem Werk später mit dem kulturellen Moment, der die ersten Jahre des Internets und des World Wide Web begleitete.

Kleine Westgalerie

8. Kodaliths, 1983-1988

Halley fertigte eine Reihe von Abzügen auf Kodalith-Fotofilm an, einem (inzwischen veralteten) Material, das für grafische Arbeiten verwendet wurde. Die dichten Schwarztöne, die sich mit diesem fotografischen Negativ erzielen ließen, ermöglichten Halley die Herstellung eines kontrastreichen Drucks, der den Text als durchsichtiges Polyesterfolien-„Fenster“ wiedergibt, das vor eine matte weiße Platte gesetzt ist. Halleys Kodaliths geben Wörter oder Sätze wieder, die er aus einer Reihe von Quellen wie Werbung, Plattenhüllen, Bildschirmen von Geldautomaten und Straßenschildern gesammelt hatte. Durch die Isolation von Sprachfragmenten erforschen sie die Art und Weise der Aufnahme und Verarbeitung von Energie und Informationen. Sie stellen auch eine Verbindung zu Halleys einflussreichen Schriften aus den 1980er Jahren her, die einen wichtigen kritischen Kontext für seine Gemälde und die Arbeiten seiner Kolleg:innen darstellen.



A Monstrous Paradox, 1989

Peter Halleys Vokabular

Halleys Gemälde greifen auf ein Vokabular an Formen und Materialien zurück, das er in den frühen 1980er Jahren entwickelt hat und bis heute in seinem Werk verwendet. Jede Entscheidung führt zur nächsten, was es ermöglicht, die Entwicklung dieser besonderen malerischen Methode in den Gemälden dieser Ausstellung zu verfolgen.

Wände

„Ziegelwände“ erscheinen auf sieben Bildern aus den Jahren 1980 und 1981, sowie auf einigen Zeichnungen in dieser Ausstellung. In Form und Größe erinnert das Mauerwerk eher an Hohlbausteine (im Gegensatz zum Ziegelstein). Anders als spätere Arbeiten (die mithilfe von Farbrollen entstanden) wurden diese Bilder mit dem Pinsel gemalt.

Gefängnisse

Ein Quadrat mit einem kleineren quadratischen und mit drei senkrechten Linien „vergitterten“ und von gleichdicken Linien gerahmten „Fenster“²⁵ in der Mitte. Das erste Gefängnis wurde mit einer Ziegeloberfläche gemalt, und seit 1981 wurden die Gefängniswände mit Roll-a-Tex gemalt. Die Gefängnisse, die teils als „Analogie“ für die Isolation „städtischen Lebens“²⁶ stehen, teils als Verballhornung der geometrischen Abstraktion zu verstehen sind, veränderten die ideale reine Form des Quadrats und betrachteten es vielmehr als „Haftraum“. ²⁷ „Struktur und Geometrie wurden auf diese Weise gefängnisartig und nicht so idealistisch, wie bei Malewitsch oder Mondrian.“²⁸ Senkrecht oder waagrecht orientierte Rechteckversionen der Gefängnisse, mit zwei oder drei Fensteröffnungen, wurden ebenfalls 1981 eingeführt.

Zellen

Ein mit Roll-a-Tex bemaltes monochromes Quadrat. Die Zellen, die anfangs eine ganze Tafel einnehmen, werden später auf einer Horizontlinie platziert und vor Hintergründen gemalt. „Die Zelle erinnert an das Wohnhaus, das Krankenhausbett, die Schulbank – die isolierten Endpunkte der industriellen Struktur.“²⁹ Obwohl überwiegend quadratisch, erscheinen in den Jahren 1982 bzw. 1983 horizontale und vertikale rechteckige Varianten.

Leitungen

Die ursprünglich auf einer zweiten, unten angebrachten Tafel gemalten Leitungen wurden zunächst als schwarze Linien auf fluoreszierend rotem Untergrund gemalt. Grundsätzlich verbunden mit den Gefängnissen oder den Zellen, bilden sie eine neue, eine „Klempner“-Version von Barnett Newmans berühmten (senkrechten) Streifen und betonen gleichzeitig das Verbindende. Seit 1983 tauchen sie auch als waagrechte Linien auf, die ohne Verbindung über die ganze Tafel gehen. Seit 1986 gibt es sie in mehr als einer Farbe und in unterschiedlichen Formen. Dazu gehört, dass sie auf der oberen Leinwand gemalt sind, symmetrisch (als Rundleitungen), oder als asymmetrische Paare bzw. als drei parallele Linien (Dreifachleitung). Seit 1988 verändert sich auch die Dicke der Leitungen.

Schornstein

Eine kleine rechteckige, einem Schornstein ähnelnde Form, die manchmal in der oberen rechten Ecke einer Zelle in Gemälden aus den Jahren 1984 und 1985 und ausnahmsweise in einem Gefängnis im Jahr 1987 erscheint.

Unterirdische Kammer

Ein monochromes Quadrat oder Rechteck auf der unteren Tafel, das entweder unbemalt oder schwarz bemalt ist und in den Gemälden von 1983, 1987 und 1988 vorkommt.

Roll-a-Tex

Grobe Texturfarbe, ursprünglich hergestellt, um fehlerhafte Oberflächen zu kaschieren. Verwendet seit 1981 als Ersatzmaterial für Gefängnisse und Zellen. Von Halley zunächst in den 1970er Jahren verstanden als „die neu gebauten Eigentumswohnungen in den Vorstädten von New Orleans“.³⁰ Die Stucktextur beschrieb er als „eine Erinnerung an die Zimmerdecken in Motels“³¹ und als „ein total künstliches, außerirdisches Science-Fiction-Material.“³²

Phosphoreszierende Acrylfarbe

Photolumineszente Farbe wird in einigen Arbeiten aus den Jahren 1981 und 1982 verwendet, um im Dunkeln nachleuchtende Bilder herzustellen, die nach ihrer Bestrahlung mit Licht gezeigt werden sollten.

Day-Glo

Fluoreszierende Acrylfarbe wird gleichermaßen verwendet, um Gefängnisse, Zellen und Leitungen darzustellen, sowohl auf den oberen, wie auf den unteren Bildtafeln. Die 1981 erstmals verwendete Farbe beschrieb Halley als „Verweis auf ‚billigen Mystizismus‘. Es ist das Nachglimmen des Strahlens.“³³ Wie in den Strategien des Werbedesigns, wo leuchtende Farben für „Verpackungen und in Supermärkten“ verwendet werden, um die Aufmerksamkeit der Konsumenten zu erregen, wird auch hier Farbe als Bedeutungsträger genutzt. Halley zitiert den philosophischen Diskurs von Jean

Baudrillard: „In der postmodernen Kultur ist alles hyperreal, intensiver wirklich als die Wirklichkeit selbst. Wenn sie zum Beispiel Rot nehmen und es intensiver machen wollen, als es in Wirklichkeit ist, dann nehmen sie Day-Glo-Rot.“³⁴

Bildtafeln

Die meisten Gemälde umfassen mehrere Bildtafeln, die jeweils aus auf einem Keilrahmen aufgespannter Leinwand bestehen. Einige Arbeiten aus den Jahren 1981 und 1982 umfassen zwei oder drei separate Tafeln. Beginnend im Jahr 1981, bestehen viele aus zwei oder drei miteinander verschraubten Tafeln. Ursprünglich senkrecht übereinander angeordnet, ergeben sie eine waagrechte Fläche, auf der sich die Komposition anordnet: „dabei geht es um ober- oder unterirdisch, sichtbar gegen versteckt, und vielleicht sogar um bewusst gegen unbewusst.“³⁵

Die Bilder im Landschaftsformat aus den Jahren 1986 und 1987 umfassen bis zu drei Tafeln in horizontaler Anordnung und erinnern damit „an einen Filmstreifen mit der Tonspur darunter“, in Anspielung an „Warhols Siebdrucke, in denen er oft eine weiße Leinwand neben das fotografische Bild stellte, um auf die Idee filmischer Zeit anzuspielen.“³⁶

Profile

Die Leinwände sind absichtlich auf einem tiefen, 9 cm³⁷ messenden Keilrahmen aufgespannt. „Die Idee war, eine Fläche zu schaffen, auf der das Geschehen auf der Leinwand stattfand und das sehr weit von der Fläche der Wand entfernt sein sollte [...] um die Malerei wie in einem Relief zu projizieren, so dass sie in einer Art Raum vor dem wirklichen Raum, in dem sie hing, projiziert wird.“³⁸

Der Künstler

Peter Halley wurde 1953 in New York geboren. Er studierte Kunstgeschichte an der Yale University (1971-1975) und Malerei an der University of New Orleans (1976-1978).

In den ersten beiden Jahrzehnten seiner künstlerischen Karriere hatte er Einzelausstellungen in folgenden Institutionen: Museum Haus Esters, Krefeld, und Institute of Contemporary Art, London (1989), CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid und Stedelijk Museum, Amsterdam (1991), Dallas Museum of Art (1995), Museum of Modern Art, New York (1997), Kitakyushu Municipal Museum of Art, Japan und Museum Folkwang, Essen (1998). Seine Werke wurden im Rahmen bedeutender Gruppenausstellungen gezeigt, wie der *Biennale de São Paulo*, Brasilien (1985), *End Game: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Institute of Contemporary Art, Boston (1986), der Biennalen von 1987 und 1991 im Whitney Museum of American Art, New York, NY Art Now: *The Saatchi Collection*, Saatchi Gallery, London (1987), *The Binational: American Art of the Late 80s*, *German Art of the Late 80s*, Museum of Fine Arts und Institute of Contemporary Art, Boston, Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (1988), *New Abstraction*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona und Kunsthalle Bielefeld (1996) sowie *The American Century: Art and Culture 1950-2000* im Whitney Museum of American Art, New York (1999). In jüngerer Zeit hatte er Ausstellungen im Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole (2014), in der Schirn Kunsthalle, Frankfurt/M. (2016) und im Dallas Contemporary (2021). Seit Mitte der 90er Jahre realisierte er eine Reihe von dauerhaften öffentlichen Arbeiten, darunter Aufträge für die State University

of New York-Buffalo, die Stadtbibliothek im Stadtteil Usera, Madrid, sowie im Dallas / Fort Worth International Airport in Texas und der Gallatin School an der New York University.

Seine Schriften wurden in mehreren Bänden veröffentlicht: *Peter Halley: Collected Essays 1981–1987* (1988), *Peter Halley: Recent Essays, 1990–1996* (1997) und *Peter Halley: Selected Essays, 1981–2001* (2013) sowie in italienischer und französischer Übersetzung in *Scritti Sull'Arte ed Altro* (1990) und *La Crise de la Géométrie et autres essais 1981-1987* (1992). Im Jahr 2001 erhielt er für seine kritischen Texte den Frank Jewett Mather Award der College Art Association in the United States.

1996 gründete er gemeinsam mit Bob Nickas die Zeitschrift *index*, von der

51 Ausgaben zu Kunst, Design, Mode, Filmliteratur, Musik und Fotografie erschienen. Die Zeitschrift wurde 2006 eingestellt; ihre Geschichte wurde in der 2014 erschienenen Publikation *index A to Z: art, design, fashion, film, and music in the indie era* dokumentiert.

Halley begann 1999, an der Yale School of Art der Yale University zu unterrichten, von 2002 bis 2011 in der Funktion als Leiter der Abteilung Graduate Studies in Painting and Printmaking. 2010 bekleidete er die William Leffingwell Professur für Malerei.

Seine Werke finden sich in zahlreichen öffentlichen Sammlungen, wie im Museum of Modern Art, New York, im Stedelijk Museum, Amsterdam, in der Tate, London und im Centre Pompidou, Paris. Peter Halley lebt und arbeitet in New York City.



Peter Halley vor seinem ersten New Yorker Atelier in der 128 East Seventh Street, 1985

Publikation

**Peter Halley. Conduits:
Paintings from the 1980s**

Die Ausstellung wird begleitet von einem illustrierten Katalog mit Abbildungen der Gemälde Halleys, seinen Zeichnungen, Studien, Notizen und Texten. Diese vom Mudam und dem Verlag Hatje Cantz herausgegebene umfangreiche Monografie umfasst drei unveröffentlichte Essays von Tim Griffin, Paul Pieroni sowie der Ausstellungskuratorin, Michelle Cotton. Er umfasst außerdem ein 35 Seiten langes Interview mit dem Künstler, das sich aus verschiedenen veröffentlichten und unveröffentlichten Quellen aus der Zeit zwischen 1985 und 2021 zusammensetzt. Gesprächspartner waren u. a. Juan Bolivar, Dan Cameron, Yann Chateigné Tytelman, Trevor Fairbrother, Kathryn Hixson, Annette Leddy, Tom McGlynn, Giancarlo Politi und Helena Kontova sowie Jeanne Siegel und Jim Walrod.

Sprache: English
223 Seiten, Paperback
Erhältlich im Mudam Store und
unter mudamstore.com

Peter Halley Conduits Paintings from the 1980s

Fußnoten: Die Ausstellung

- ¹ Peter Halley, „Geometry and the Social“, 1990, in: Peter Halley, *Selected Essays 1981–2001*, New York / Paris / Turin: Edgewise Press, 2013, s.156.
- ² Peter Halley, „The Crisis in Geometry“, 1984, in: Peter Halley, *Selected Essays 1981–2001*, New York / Paris / Turin: Edgewise Press, 2013, s.158.
- ³ Peter Halley, „Geometry and the Social“, a.a.O.
- ⁴ Annette Leddy, „Oral history interview with Peter Halley, 2021 September 29 – October 6, Archives of American Art, Smithsonian Institution“, Transkript.
- ⁵ Peter Halley's Vortrag für die Independent Curators International Series „New York Studio Events“ 1987, veröffentlicht als Transkript in: Judith Richards (Hg.), *Inside the Studio: Two Decades of Talks with Artists in New York*, New York: Independent Curators International, 2004, s.32.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Peter Halley, „On Line“, 1985, in: Peter Halley, *Selected Essays 1981–2001*, New York / Paris / Turin: Edgewise Press, 2013, s.117.
- ⁸ Richards, a.a.O.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ Peter Halley, „The Deployment of the Geometric“, 1985, in: Peter Halley, *Selected Essays 1981–2001*, New York / Paris / Turin: Edgewise Press, 2013, s.131-132.
- ¹¹ Kathryn Hixson, „Interview with Peter Halley“, in: *Peter Halley: Œuvres de 1982 à 1991*, Bordeaux, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, s.27.
- ¹² Halley fügt hinzu, dass dieser Satz „von Duchamp“ geborgt wurde., Leddy, a.a.O., s.50.
- ¹³ „A Conversation with Max Hollein and Peter Halley“, in: *Peter Halley: The Schirn Ring*, Frankfurt/M.: Schirn Kunsthalle, 2016, s.73. 1994 fertigte Halley eine Reihe von neun leuchtend farbigen Siebdrucken mit dem Titel *Exploding Cell* und 1995 *Exploding Cell Wallpaper*, eine vereinfachte, schwarz-weiß Version der Farbdrucke. Sowohl die Tapete (*Wallpaper*) als auch die Drucke waren Teil der Ausstellung *New Concepts in Printmaking I: Peter Halley*, im Museum of Modern Art, New York, 18. September 1997 – 8. Februar 1998.
- ¹⁴ Peter Halley im Interview mit Robert Diamant und Russel Tovey, in: *Talk Art*, Season 15, Episode 5, 9. Dezember 2022, <https://shows.acast.com/talkart/episodes/peter-halle> (abgerufen am 2. Februar 2023).
- ¹⁵ Peter Halley, „Notes on Abstraction“, 1987, in: Peter Halley, *Selected Essays 1981–2001*, New York / Paris / Turin: Edgewise Press, 2013, s.146-147.
- ¹⁶ Peter Halley, „The Crisis in Geometry“, (1984), a.a.O., s.59.
- ¹⁷ Ibid.
- ¹⁸ Richards, a.a.O., s.33.
- ¹⁹ Ibid.
- ²⁰ Trevor Fairbrother, „Interview with Peter Halley“, in: *The Binational: American Art of the Late 80s, German Art of the Late 80s, Boston, The Museum of Fine Art, Köln, DuMont*, 1988, s.98.
- ²¹ Hixson, a.a.O., s.25.
- ²² Peter Halley, „Geometry and the Social“, a.a.O., s.160.
- ²³ Hixson, a.a.O., s.31.
- ²⁴ Ibid., s.27-28.

Fußnoten: Vokabular

- ²⁵ Das kleine Gefängnis in *Freudian Painting* ist eine Ausnahme, es hat ein Fenster mit nur zwei Stäben.
- ²⁶ Alexandre Stipanovich, Kathy Grayson, Jeremy Liebman, „In the Studio with Painter Peter Halley“, in: *Opening Ceremony New News*, 15. April 2013.
- ²⁷ Giancarlo Politi, Giacinto Di Pietrantonio, Helena Kontova, „Peter Halley“, in: *Flash Art*, Nr. 150, Januar-Februar 1990, s.86.
- ²⁸ Hixson, a.a.O., s.16.
- ²⁹ Peter Halley, „Notes on The Paintings“, 1982, veröffentlicht in Peter Halley, *Selected Essays 1981–2001*, New York / Paris / Turin: Edgewise Press, 2013, s.68.
- ³⁰ Email vom Künstler, 29. November 2022.
- ³¹ Halley, a.a.O.

³² Hixson, a.a.O., s.15-16.

³³ Halley, a.a.O.

³⁴ Halley im Interview mit Michèle Cone in: „Peter Halley“, *Flash Art*, Nr. 126, Februar-März 1986, s.36.

³⁵ Trevor Fairbrother, „Interview with Peter Halley“, in *The Binational: American Art of the Late 80s, German Art of the Late 80s*, Boston, The Museum of Fine Art, Köln, DuMont, 1988, s.98.

³⁶ Ibid. Dieses Zitat, das auf einer Aussage aus Halleys Interview mit Trevor Fairbrother basiert, wurde vom Künstler für diese Ausstellung verändert.

³⁷ Die Keilrahmen maßen zunächst 9 cm Tiefe, später (ab den späten 1980er Jahren) 9,5 cm.

³⁸ Halley, zitiert nach Politi, a.a.O. s.84.

Bildnachweise

Cover: *Two Cells with Conduit and Underground Chamber*, 1983
Two attached panels Acrylic, fluorescent acrylic and Roll-a-Text on unprimed canvas | Collection of B.Z. and Michael Schwartz

Apartment House / Prison, 1981 | Marker ink and graphite with correction fluid on graph paper | Collection The Metropolitan Museum of Art, New York | Purchase, Ruth & Seymour Klein Foundation and Madeline Mohr Revocable Trust Gifts, 2017
Accession Number: 2017.290

Prison with Conduit, 1981 | Two attached panels | Acrylic, fluorescent acrylic and Roll-a-Text on canvas | Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts | Gift of the artist, (PA 1971), Addison Art Drive, 1991.12

Exploding Cell (still), 1983 | Computer animation | 2 min 31 sec, looped | Collection of the artist

Ideal City, 1981 | Ink and pencil on graph paper | Collection of the artist

A Monstrous Paradox, 1989 | Four attached panels | Acrylic, fluorescent acrylic and Roll-a-Text on canvas | Ortiz-Gurdián Collection | © Photo: Steven Sloman

Peter Halley vor seinem ersten New Yorker Atelier in der 128 East Seventh Street, 1985 | Photo: Mark Stern

Wenn nicht anders angegeben © Photo: Peter Halley Studio

Newsletter

Abonnieren Sie unseren Newsletter und erhalten Sie wöchentlich Neuigkeiten zu den Highlights im Mudam:

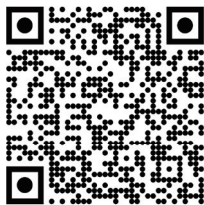
mudam.com/newsletter

Soziale Netzwerke

@mudamlux #mudamlux
#openmuseum #peterhalley

Programm

Vollständiges Programm auf :
mudam.com



Partner

Mit der Unterstützung von :



Danksagungen

Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean bedankt sich beim Ministerium für Kultur, bei allen Stiftern und Sponsoren und insbesondere bei

The Leir Foundation, JTI, Luxembourg High Security Hub, Allen & Overy, Banque Degroof Petercam Luxembourg, Cargolux, The Loo & Lou Foundation, M. und Mme Norbert Becker-Dennewald

sowie

Arendt & Medernach, Baloise, Banque de Luxembourg, CapitalatWork Foyer Group, CA Indosuez Wealth (Europe), Elvinger, Hoss & Prussen, PwC, Atoz, AXA Group, Société Générale, Soludec SA, Swiss Life Global Solutions, Bonn & Schmitt, Dussmann Services Luxembourg, Indigo Park Services SA, Les Amis des Musées d'Art et d'Histoire und American Friends of Mudam.

Die Ausstellung wird großzügig unterstützt von der Banque Degroof Petercam Luxembourg und Cargolux, mit zusätzlicher Unterstützung durch Baldwin Gallery, Aspen; Peter Halley, López de la Serna CAC, Madrid, Maruani Mercier, Brüssel, Rennie Collection, Vancouver, The Broad Art Foundation, Los Angeles, und das Whitney Museum of American Art, New York.