

ULRICH BLANCHÉ (ED)

**STENCIL
STORIES**

GESCHICHTE DES
SCHABLONEN-GRAFFITI
A STENCIL HISTORY OF
STREET ART

Ulrich Blanché (Ed.)

A Stencil History of
Street Art

STENCIL
STORIES

Geschichte des
Schablonen-Graffiti

Universitätsmuseum Heidelberg
Katalog 15

Texte

Ulrich Blanché
Manuela Dietrich
Anna Filsinger
Timm Frech
Siye Kidane
Louisa Lahr

Anita Markmiller
Miriam Miskovic
Marion Prskalo
Jannik Westermann
Kathrin Wirbka
Noel Winter

Umschlaggestaltung, Grafik und Satz

Susann Henker

Dieser Band fungiert zugleich als Katalog der zwischen dem 22.10.2021 und dem 18.12.2021 im Universitätsmuseum Heidelberg gezeigten Ausstellung »Stencil Stories – Geschichte des Schablonen-Graffiti«.

Für Förderung und Unterstützung der Ausstellung danken wir



Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.



Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <https://portal.dnb.de>.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.
Der Umschlagentwurf unterliegt der Creative Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Text © 2021. Alle Rechte beim Universitätsmuseum Heidelberg und den AutorInnen.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf heiBOOKS, der E-Book-Plattform der Universitätsbibliothek Heidelberg, dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heibooks-book-994-8

doi: <https://doi.org/10.11588/heibooks.994>

Universitätsmuseum Heidelberg
Alte Universität · Grabengasse 1 · D-69117 Heidelberg
museum@rektorat.uni-heidelberg.de

ISSN 1614-8797 (Print)

ISSN 2509-2618 (eISSN)

ISBN 978-3-948083-50-2 (PDF)

	Einleitung	4	Introduction
	Katalog		Catalogue
	1 Letterschablonen seit 1860	16	Letter Stencils since 1860
	2 Gebrauchschablonen vor 1980	24	Utility Stencils pre 1980
3	Do It Yourself Schablonenanleitungen in Zigarettenbildern	30	Do It Yourself Stencil Instructions on Cigarette Cards
	4 Faschistische Schablonenpropaganda 1930–45	36	Fascist Stencil Propaganda 1930–45
5	Gimmickschablonen in MAD (1967) und Primo Comic (1971)	46	Gimmick Stencils in MAD (1967) and Primo Comic (1971)
	6 Schablonen und der Pariser Mai 1968	52	Stencils and May 1968 in Paris
7	»Fall 1968« Eine Konzeptkunstschablone John Fekners (1976/77)	58	»Fall 1968« A Conceptual Art Stencil by John Fekner (1976/77)
8	Pochoir-Postkarte 1: Blek le Rat Selbstportrait (1983/84)	64	Pochoir Postcard 1: Blek le Rat's Self-Portrait (1983/84)
	9 Blek le Rats Tom-Waits-Schablone (1983)	70	Blek le Rat's Tom Waits Stencil (1983)
	10 Pochoir-Postkarte 2: Marie Rouffets Rock 'N' Nana Pochoir (1984)	76	Pochoir Postcard 2: Marie Rouffet's Rock 'N' Nana Pochoir (1984)
11	David Wojnarowicz' Burning House Schablone (1981)	82	David Wojnarowicz' Burning House Stencil (1981)
	12 New York Street Art Postkarte 1: Vallauri und Wojnarowicz (1983–85)	88	New York Street Art Postcard 1: Vallauri and Wojnarowicz (1983–85)
	13 Alex Vallauris Akrobat-Schablone (1982)	94	Alex Vallauri's Acrobat Stencil (1982)
	14 New York Street Art Postkarte 2: Das Paar – eine Vallauri-Schablone? (1984)	100	New York Street Art Postcard 2: The Couple – a Vallauri-Stencil? (1984)
15	Punkschablonen 1: Crass Logo Schablone (1977)	107	Punk Stencils 1: Crass Logo Stencil (1977)
	16 Punkschablonen 2: Stations of the Crass (1979)	112	Punk Stencils 2: Stations of the Crass (1979)
17	Punkschablonen 3: Gimmickschablonen von TRB, The Clash, UK Subs etc. (1978–88)	118	Punk Stencils 3: Gimmick Stencils from TRB, The Clash, UK Subs, etc. (1978–88)
	18 Banksys Gimmick-Schablonen (2001–02)	124	Banksy's Gimmick Stencils (2001–02)
	19 Urban Art Stencils – C215 und Vhils	130	Urban Art Stencils – C215 and Vhils
	Abbildungsverzeichnis	136	List of Illustrations

EINLEITUNG

Ulrich
Blanché

»Die Geschichte der Schablone als grafisches Verfahren ist lang und überraschend. Lange, weil es in paläolithischen Höhlen begann. Überraschend, denn im Gegensatz zu anderen traditionellen grafischen Techniken stirbt sie heute nicht im Museum, sondern gedeiht in einer neuen Umgebung – auf urbanen Mauern.«¹

Street Art und damit auch Schablonengraffiti sind kein Randphänomen, sondern interessieren ein breites, vor allem jüngeres Publikum. Der Hauptvertreter der Street Art, der Brite Banksy (* ca. 1974), arbeitet meist mit Sprühschablonenmotiven. Er ist einer der bekanntesten zeitgenössischen Künstler, auch nach Kriterien der Google Generation: Banksy hat weit mehr Google-Hits (22.400.000) als bekannte lebende bildende KünstlerInnen wie Ai Weiwei (3.060.000), Jeff Koons (3.210.000) oder Gerhard Richter (3.200.000)² und zählt als der bildende Künstler mit den meisten Instagram-Followern.

Als Street-Art-Forscher bekomme ich von Zeit zu Zeit Fotos von Schablonengraffiti zugeschickt mit dem Hinweis, dass diese Arbeiten von Banksy stammen könnten. Nicht jede Schablonenarbeit auf der Straße ist von Banksy, wie nicht jedes Ölgemälde von Rembrandt ist. Dennoch weist dies auf die enge Verbindung einer Technik mit einem Künstler

in der öffentlichen Wahrnehmung hin. Obwohl illegal, umfassen selbst autorisierte Street Art und ihre legale Schwester Urban Art eine Vielzahl von Techniken – von Papierarbeiten über Poster, Aufkleber, freihändig gesprühte und reliefartige Arbeiten und Plastiken/Skulpturen bis hin zu Performances, Videos und so weiter. In der öffentlichen Wahrnehmung aber ist die Schablone die Street-Art-Technik schlechthin. Straßenschablonen sind ein Kompromiss zwischen dem überindividualisierten, freihändig gesprühten Graffiti-Ego-Tag und dem oft unterindividualisierten Poster oder Aufkleber, die mit einem Computer erstellt wurden. Schablonen brauchen im Studio mehr analoge Vorbereitung als ein Tag oder ein Graffiti-Piece, aber weniger als viele Aufkleber. Die Anbringung vor Ort ist bei einem Graffiti wichtiger und zeitraubender im Vergleich zur Schablone, viel geringer aber noch bei einem Poster oder Aufkleber. Dieses Dazwischensein macht die Schablone zum prototypischen Street-Art-Werk.

Im Gegensatz zu anderen wohl bekannten Streetart-Vertretern wie Shepard Fairey, Os Gemeos, JR, Blu und Invader spielt Banksy auch in der öffentlichen Wahrnehmung eine dominierende Rolle. Obwohl dieser eine Künstler eine so weitreichende Wirkung hat, ist über die Ursprünge der von ihm hauptsächlich ver-

wendeten Technik wenig bekannt, eine Lücke, die diese Ausstellung hilft zu schließen.

Viele Street-Art-Stencil-ProtagonistInnen haben nicht nur einen Style-Writing-Graffiti- oder Punk-, sondern auch einen Hintergrund als GrafikerIn und wissen, was sie auf der Straße tun, obwohl ihre Arbeit auf der Wand vor dem Gesetz in erster Linie »gedankenloser Vandalismus« oder »spontanes Gekritzeln« von Narrenhand ist. Schablonen brauchen bzw. ermöglichen Vorbereitung, sie sind das Gegenteil von spontan und gedankenlos. Viele Motive, künstlerische Entscheidungen, die Wahl der Schriftarten, Hintergründe, Orte von Schablonen-Street-Art-Werken werden für BetrachterInnen nachvollziehbarer und künstlerisch bereichernder, wenn sie den Hintergrund und die Geschichte dieser Technik kennen. Ziel dieser Ausstellung ist es, die historische Entwicklung von Stencil-/ Schablonen-/ Pochoir-Graffiti mit Stationen in Frankreich, Großbritannien, USA, Deutschland nach 1960 nachzuzeichnen, um die aktuelle Diskussion um Kunst im urbanen Raum allgemein sowie im Besonderen die Rezeption von Street-Art-Schablonen zu verstehen.

»Die Schablone ist die älteste grafische Technik (bekannte Handabdrücke aus der Höhle El Castillo sind etwa 25.000 Jahre alt).

Die Schablonentechnik ist einfach und günstig. So kam sie überall dort zum Einsatz, wo Muster, Beschriftungen oder Symbole präzise auf nahezu jede Oberfläche aufgebracht werden sollten. Die Anzahl solcher Anwendungen ist unbegrenzt, da jede Schablone eine Matrix der nächsten Schablone sein kann. Drucke können mit fast jeder Farbe und in jedem Format hergestellt werden. Es überrascht nicht, dass diese Technik überall dort eingesetzt wird, wo die Übertragung oder Reproduktion des Bildes Geschwindigkeit, Präzision, Lesbarkeit und Einfachheit erfordert. Schilder, Beschriftungen und Schilder wurden mit dieser Technik hergestellt.«³

Die Frage »Wer hat Schablonen für Street Art erfunden?« ist letztlich die Frage nach der Geschichte der Schablonen in der Street Art. Folgen wir Adorno, denn die »Wer hat es erfunden?« Frage ist Teil des Diskurses um den Begriff der Authentizität. »Die Gleichsetzung von Echtheit und Wahrheit ist nicht zu halten.«⁴ »[...] Sein Scheincharakter läßt sich einsehen an den historischen Implikationen des Begriffs der Echtheit als solcher. In ihm steckt die Vorstellung von der Suprematie des Ursprungs übers Abgeleitete. Die ist aber stets mit sozialem Legitimus verbunden. Alle Herrschichten berufen sich darauf, älter eingesessen, auto-

chthon zu sein.«⁵ Ist älter immer besser und echter? Authentizität ist keine Bedingung an sich, sondern nur in Bezug auf etwas anderes ist etwas Wirkliches. Wir haben also zwei Fragen: Wer hat zum ersten Mal Schablonen im Street-Art-Kontext verwendet und wer hat sie zu dem gemacht, was sie heute sind? Die Entwicklung eines Mediums (wie die der Schablone) lässt sich unter Berücksichtigung beider Linien am besten in ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten erfassen.

Die »Wer hat es erfunden?« Frage bedarf der Klärung. Schablonen wurden an Wänden in mittelalterlichen Kirchen und in frühneuzeitlichen Ausgaben biblischer Texte auf Papier verwendet. Im 20. Jahrhundert verwendeten Avantgarde-Maler Schablonen, erstmals wohl George Braque (1882–1963) in seinen kubistischen Collagen, wenig später gefolgt von Fernand Léger (1881–1955) und um 1960 von Jasper Johns (*1930) und Robert Indiana (1928–2018) – aber sie arbeiteten nicht auf der Straße. An dieser Stelle könnte eine Definition von Street Art hilfreich sein: Werke der Street Art sind illegale, nicht in Auftrag gegebene oder selbst autorisierte Zeichen im öffentlichen Stadtraum, die keine stilistischen Graffiti sind. Da mittelalterliche Schablonen und Bibelausgaben meist in Auftrag gegeben wurden, sind

sie rechtliche und technische Vorläufer der Straßenschablonen. Gleiches gilt für Schablonen, die ab dem 19. Jahrhundert für Verpackungen, Straßenschilder, Straßenwerbung oder Propaganda verwendet wurden.

Ähnlich der konstruierten und überholten Dualität von Kunst im Sinne *l'art pour l'art* und Auftragskunst beziehungsweise Kunsthandwerk unterscheide ich hier autorisierte Kunst von selbstgeschriebener Kunst auf der Straße. Eine Mischung aus beiden Kunstarten ist zum Beispiel solche von Gruppen oder Kollektiven, deren jeweilige Motivation den Grad der Street Art in einem bestimmten Werk variiert. Punks zum Beispiel, die illegal mit Schablonen für ein Punkkonzert werben, oder Radikale, die illegal eine politische Botschaft überbringen, oder Ultras, die illegal einen Fußballverein unterstützen, oder Guerilla-Marketing-Leute, die ein Produkt bewerben – ihre Arbeit könnte als Street Art wahrgenommen werden und es könnte sich je nach Kontext um Street Art handeln. Überall dort, wo das einzelne Werk im öffentlichen Raum kein Selbstzweck ist – abgesehen von denen, die Selbstautoren bekannter machen – kann es eher Werbung oder Propaganda als Street Art sein. Die Dosis Street Art macht das Gift.

Die Motivation, Schablonen für Graffiti zu verwenden, kann etwa an den klassischen Schablonen-Eigenschaften selbst liegen – Schnelligkeit und Sauberkeit, mit der man ohne großen Aufwand dieselben Graffiti an verschiedenen Stellen anbringen kann. Aber auch aufgrund der Technik, wo die Grenzen und Möglichkeiten der Schablonen ein künstlerisches Zusammenspiel bewirken, in dem der/die Graffiti-KünstlerIn seine/ihre Talente voll entfalten und perfektionieren kann. Das Schaffen dieser Art von Graffiti ist eine Verschmelzung von Aktionen auf zwei Ebenen: Das Graffiti wird bereits im Atelier in völliger Legalität erstellt, wo der/die KünstlerIn die Schablone herstellt und ausprobiert. Dann findet die Aktion auf der illegalen Ebene statt, wenn sie auf der Straße angewendet wird. Es besteht die Möglichkeit, das Schablonen-Endergebnis vorab zu sehen, zu ändern oder gegebenenfalls ganz abzulehnen. Dies ist bei den anderen Graffiti-Arten weniger möglich, ohne bleibende Narben auf der Arbeit zu hinterlassen. Diese Art der Kontrolle, die der/die AutorIn hier über das Endergebnis hat, bei der fast alle Phasen des Arbeitsprozesses streng kontrolliert werden können, kann eine Motivation sein, Schablonengraffiti zu machen.⁶

Nach einem kurzen historischen Abriss der Straßenschablonengeschichte, insbesondere vor, während und nach der Industrialisierung bis 1950, liegt ein zeitlicher Schwerpunkt dieser Ausstellung in der Zeit von 1966 bis 2002. 1966 begann Ernest Pignon-Ernest (*1942) in Frankreich mit dem Schablonieren im Freien und im Jahr 2000 wechselte Banksy hauptsächlich zu Straßenschablonen. Vor Pignon-Ernest, dessen Pionier-Werk nur als Erzählung überliefert ist, sind auf der Straße nur wenige selbstautorisierte künstlerische Arbeiten überhaupt bekannt, etwa von Gerard Zlotykamien (*1940). Eine Geschichte der Straßenschablonen ist damit auch eine Geschichte der Street Art. Davor wurden in erster Linie Graffiti von Unbekannten künstlerisch dokumentiert, etwa von Brassai (1899–1984) – nur in Ausnahmefällen können noch frühere Street-Art-Vorgänger mit Namen und Biografie lokalisiert werden, etwa Joseph Kyselak (1798–1831).

Banksy wurde um 2006 weltberühmt. Mit ihm wurde der englische Begriff »Stencil« in den Diskursen dominant, wird in einer Variation im Spanischen verwendet und ist auch im Deutschen, Niederländischen oder Italienischen ein Lehnwort. Daher habe ich im Untertitel dieser Ausstellung »Stencil« verwendet. »Stencil« ist sowohl das Schablonenwerkzeug als auch

dessen Ergebnis an der Wand. Davor, in den 1980er Jahren bis zu Banksys Durchbruch, war vor allem das französische Wort »pochoir« prägend für Schablonen-Graffiti, auch international.

Nicht nur inhaltlich und formal, sondern auch personell lässt sich eine rote Linie ziehen von Gebrauchsschablonen ab Mitte des 19. Jahrhunderts im militärischen, privaten Gebrauch und in der Werbung (siehe [Kat. Nr. 2](#)) über faschistische Propaganda (siehe [Kat. Nr. 4](#)) und antifaschistischen Widerstand mittels Schablonen, sowie des Pariser Mai 1968 (siehe [Kat. Nr. 6](#)), südamerikanischer Guerilla-Schablonen und (Polit-)Punk ab Mitte der 1970er Jahre (siehe [Kat. Nr. 15-17](#)). Gleichzeitig wurden Schablonen aber auch im Kunstkontext verwendet, schon im Kubismus, jedoch insbesondere in der Pop-Art und Konzeptkunst, hier etwa durch Jerzy Trelinski (*1940), dem in der Ausstellung vertretenen John Fekner (*1950, siehe [Kat. Nr. 7](#)), Briger Jesch (*1953) oder die SZ-Gruppe bereits vor 1980 auch illegal im Außenraum, das heißt in einem Proto-Street-Art Kontext. Im Westen kaum rezipiert schuf der in Brasilien als Graffiti- und Pop-Art-Pionier hochgeschätzte, von den grafischen Künsten kommende Alex Vallauri (1949–87, siehe [Kat. Nr. 12-14](#)) bereits ab 1978 piktorale Schablonengraffiti, die er bald kombiniert mit Freihand-Elementen und modular

verwendeten Einzelschablonen zu großen Wandgemälde-Kompositionen zusammenbaute, eine Herangehensweise an Schablonen, die wenig später unabhängig von ihm, im kleineren Stil auch David Wojnarowicz (1954–92, siehe [Kat. Nr. 11-12](#)) in den USA kurz praktizierte und, mit mehr Akzent auf Sprühperformance und weniger aufs Schablonenrepertoire, auch Jef Aérosol (*1957) in Frankreich.

Viele diese Linien finden sich bis heute in dem berühmtesten Schablonenkünstler Banksy wieder, der unter anderem mit einigen HauptprotagonistInnen der Stencil-Street-Art zusammengearbeitet hat, wie dem französischen Pochoiristen Blek le Rat (*1951, siehe [Kat. Nr. 8-9](#)), dem britischen HipHop und Style-Writing-Graffiti-Pionier 3D/Robert del Naja (*1965), den Punk-KünstlerInnen der Band Crass (siehe [Kat. Nr. 15-16](#)), Gee Vaucher (*1945) und Penny Rimbaud (*1943) aus Großbritannien, oder Hugo Kaagman (*1955) aus Amsterdam – die alle vor Banksy mit Schablonen arbeiteten. Vaucher und Rimbaud waren als Mitglieder der Anarcho-Punk-Band Crass nicht nur von Protestschablonen im Stil von Paris 1968 beeinflusst, sondern als Kunstakademie-Absolventen auch von Konzeptkunst und Pop Art, konkret von Jasper Johns oder Robert Indiana – gerade in ihrer Art Schablonen zu verwenden.

Crass-Schablonen (siehe [Kat. Nr. 15-16](#)) und Punk-Gimmick Schablonen etwa von The Clash (siehe [Kat. Nr. 17](#)) beeinflussten Del Naja, Graffiti zu machen und dafür Schablonen zu verwenden, was wiederum laut Selbstaussage letztendlich Banksy zum Schablonengraffiti brachte, der auch ein Endpunkt unserer Ausstellung ist (siehe [Kat. Nr. 18](#)).

¹ Tomasz Sikorski: Szablon Kwitnie Na Ulicach [Schablonen-Blumen auf der Straße]. In: Format No. 52 (1-2 / 2007), S. 88. Übersetzung UB.

² Nur wenige, jedoch tote KünstlerInnen wie Kahlo (25.400.000), Rembrandt (32.700.000), Warhol (35.800.000), Da Vinci (49.300.000), oder Picasso (159.000.000) haben mehr Google-Hits. Alle Zahlen vom August 2021.

³ Tomasz Sikorski: Szablon Kwitnie Na Ulicach [Schablonen-Blumen auf der Straße]. In: Format No. 52 (1-2 / 2007), S. 88-91. Übersetzung aus dem Polnischen von UB.

⁴ Theodor W. Adorno: Goldprobe. Kapitel 99. In: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt [1951] 1970, S. 174.

⁵ Ebd., S. 176.

⁶ Bart Bosmans: Aspecten van graffiti: een empirisch-sociologisch onderzoek naar de communicatieve waarde van illegale sjabloongraffiti in Brussel. Vol. 1. Brüssel 1992, S. 61-62. Übersetzung aus dem Niederländischen von UB.

INTRODUCTION

Ulrich
Blanché

»The history of the stencil as a graphic process is long and surprising. Long because it began in Paleolithic caves. Surprising because, unlike other traditional graphic techniques, it is not dying in museums today, but thriving in a new environment – on urban walls.«¹

Street art and thus also stencil graffiti are not a marginal phenomenon, but interest a broad, especially younger audience. The main representative of street art, the Brit Banksy (* ca. 1974), works mostly with spray stencil motifs. He is one of the best-known contemporary artists, also according to Google Generation criteria: Banksy has far more Google hits (22,400,000) than well-known living visual artists such as Ai Weiwei (3,060,000), Jeff Koons (3,210,000) or Gerhard Richter (3,200,000)² and counts as the visual artist with the most Instagram followers.

As a street art researcher, I get sent photos of stencil graffiti from time to time with the suggestion that these works might be by Banksy. Not every stencil work on the street is by Banksy, just as not every oil painting is by Rembrandt. Still, this points to the close association of a technique with an artist in the public perception. Although illegal, even authorized street art and its legal sister urban art encompass a variety of techniques – from works on paper to posters, stickers, freehand sprayed and relief works, and

sculptures to performances, videos, and so on. In the public perception, however, the stencil is the quintessential street art technique. Street stencils are a compromise between the over-individualized, freehand spray-painted graffiti ego tag and the often under-individualized poster or sticker created hands-off with a computer. Stencils require more analog preparation in the studio than a tag or graffiti piece, but less than many stickers. On-site application is more important and time consuming for a graffiti compared to a stencil, but much less so for a poster or sticker. This being in between makes the stencil the prototypical street artwork.

Unlike other well-known street artists such as Shepard Fairey, Os Gemeos, JR, Blu and Invader, Banksy also plays a dominant role in public perception. Although this one artist has such a far-reaching impact, little is known about the origins of the technique he mainly uses, a gap that this exhibition helps to fill.

Many street art stencil protagonists have not only a style-writing graffiti or punk background, but also a background as graphic designers and know what they are doing on the street, although their work on the wall seen from a law perspective is primarily »mindless vandalism« or »spontaneous scribbling« by fools.³ Stencils need or allow preparation, they are the opposite of spontaneous

and thoughtless. Many motifs, artistic decisions, the choice of fonts, backgrounds, locations of stencil street art works become more comprehensible and artistically enriching for viewers if they know the background and history of this technique. The aim of this exhibition is to trace the historical development of stencil/pochoir graffiti with stations in France, Great Britain, USA, Germany after 1960, in order to understand the current discussion about art in urban space in general and the reception of street art stencils in particular.

»Stenciling is the oldest graphic technique (known handprints from El Castillo cave are about 25,000 years old). The stencil technique is simple and inexpensive. Thus, it has been used wherever patterns, lettering, or symbols need to be precisely applied to almost any surface. The number of such applications is unlimited, as each stencil can be a matrix of the next stencil. [Stencil] Prints can be made with almost any color and in any format. Not surprisingly, this technology is used wherever the transfer or reproduction of the image requires speed, precision, legibility and simplicity. Signs, lettering and signs were made using this technique.«⁴

The question »Who invented stencils for street art?« is ultimately the question of the history of stencils in street art. Let's follow Adorno, because

the »Who invented it?« question is part of the discourse around the concept of authenticity. »The equation of authenticity and truth cannot be held.«⁵ »[...] Its illusory character can be seen in the historical implications of the concept of authenticity as such. It contains the idea of the supremacy of the origin over the derivative. But this is always connected with social legitimism. All master classes claim to be older, to be autochthonous.«⁶ Is older always better and more genuine? Authenticity is not a condition in itself, but only in relation to something else is something real. So we have two questions: who first used stencils in the street art context and who made them what they are today? The development of a medium (like that of the stencil) can best be grasped in its characteristic peculiarities by considering both lines.

The »Who invented it?« question needs clarification. Stencils were used on walls in medieval churches and in early modern editions of biblical texts on paper. In the 20th century, avant-garde painters used stencils, probably first George Braque (1882–1963) in his Cubist collages, followed a little later by Fernand Léger (1881–1955), and around 1960 by Jasper Johns (*1930) and Robert Indiana (1928–2018) – but they did not work on the street. At this point, a definition of street art might be helpful: Works of street art are illegal, non-commissioned, or self-authored signs

in public urban spaces that are not style writing graffiti. Since medieval stencils and Bible editions were usually commissioned, they are legal and technical precursors of street stencils. The same applies to utility stencils used for packaging, street signs, street advertising or propaganda from the 19th century onwards.

Similar to the constructed and outdated duality of art in the sense of *l'art pour l'art* and commissioned art or craft, I distinguish here authorized art from self-authorized art on the street. A mixture of both types of art is, for example, that of groups or collectives whose respective motivation varies the degree of street art in a given work. Punks, for example, illegally using stencils to advertise a punk concert, or radicals illegally delivering a political message, or Ultras illegally supporting a soccer club, or guerrilla marketing people promoting a product – their work might be perceived as street art, and it might be street art, depending on the context. Wherever the individual work in public space is not an end in itself – apart from those that raise the profile of self-authors – it may be advertising or propaganda rather than street art. The dose of street art makes the poison.

The motivation to use stencils for graffiti may be due, for example, to the classic stencil properties themselves – speed and cleanliness, with which you can apply the same graffiti in different

places without much effort. But also because of the technique, where the limits and possibilities of the stencils create an artistic interplay in which the graffiti artist can fully develop and perfect his/her talents. The creation of this type of graffiti is a fusion of actions on two levels: The graffiti is already created in the studio in complete legality, where the artist makes the stencil and tries it out. Then the action takes place on the illegal level, when it is applied on the street. There is the possibility to see the stencil final result in advance, to change it or, if necessary, to reject it completely. This is less possible with the other types of graffiti without leaving permanent scars on the work. This kind of control that the author has here over the final result, where almost all stages of the work process can be strictly controlled, can be a motivation to do stencil graffiti.⁷

After a brief historical outline of street stencil history, particularly before, during, and after industrialization until 1950, a temporal focus of this exhibition is the period from 1966 to 2002. In 1966, Ernest Pignon-Ernest (*1942) began stenciling outdoors in France, and in 2000 Banksy switched primarily to street stencils. Prior to Pignon-Ernest, whose pioneering work has survived only as a narrative, only a few self-authored artistic works are even known on the street, such as by Gerard Zlotykamien (*1940). A history of

street stencils is thus also a history of street art. Before that, primarily graffiti by unknown persons were artistically documented, for example by Brassai (1899–1984) – only in exceptional cases can earlier street art predecessors be located with names and biographies, for example Joseph Kyselak (1798–1831).

Banksy became world famous around 2006. With him, the English term »stencil« became dominant in discourses, is used in a variation in Spanish and is also a loanword in German, Dutch or Italian. Therefore, I have used »stencil« in the subtitle of this exhibition. »Stencil« is both the stencil tool and its result on the wall. Before that, in the 1980s until Banksy's breakthrough, the French word »pochoir« in particular was formative for stencil graffiti, also internationally.

Not only in terms of content and form, but also in terms of personalities, a line can be drawn from utility stencils since the mid-19th century in military, private use and advertising (see [cat. no. 2](#)) to fascist propaganda (see [cat. no. 4](#)) and anti-fascist resistance by means of stencils, as well as the Paris May 1968 (see [cat. no. 6](#)), South American guerrilla stencils and (political) punk since the mid-1970s (see [cat. no. 15-17](#)). At the same time, however, stencils were also used in the art context, already in Cubism, but especially in Pop Art and Conceptual Art, here, for example,

by Jerzy Treliński (*1940), John Fekner (*1950, see [cat. no. 7](#)), who is represented in the exhibition, Briger Jesch (*1953), or the SZ Group already before 1980 also illegally in outdoor space, that is, in a proto-Street Art context. Rather unknown in the West, already from 1978 onwards, Alex Vallauri (1949–87, see [cat. no. 12–14](#)) made pictorial stencil graffiti in São Paulo, which he soon combined with freehand elements and modularly used individual stencils to large mural compositions, an approach to stencils, which a little later and independently of him, in a smaller style also David Wojnarowicz (1954–92, see [cat. no. 11–12](#)) practiced briefly in the U.S. and, with more emphasis on spray performance and less on the quantity of stencil repertoire, also Jef Aérosol (*1957) in France.

Many of these lines of stencil graffiti history can still be found today in the most famous stencil artist Banksy (* ca. 1974), who has exhibited with some of the main protagonists of stencil street art, such as the French pochoirist Blek le Rat (*1951, see [cat. no. 8–9](#)), the British hip-hop and style-writing graffiti pioneer 3D/Robert del Naja (b. 1965), the artist of UK punk band Crass (see [cat. no. 15–16](#)), Gee Vaucher (*1945), or Hugo Kaagman (b. 1955) from Amsterdam – all of whom worked with stencils before Banksy. Vaucher and Rimbaud, as members of the anarcho-punk

band Crass, were influenced not only by protest stencils in the style of Paris 1968, but also, as art academy graduates, by Conceptual Art and Pop Art, specifically Jasper Johns or Robert Indiana – precisely in their way of using stencils. Crass stencils (see [cat. no. 15–16](#)) and punk gimmick stencils, for example, by The Clash (see [cat. no. 17](#)) influenced Del Naja to make graffiti and to use stencils for it, which in turn, according to self-statement, ultimately brought Banksy to stencil graffiti, who is also an end point of our exhibition (see [cat. no. 18](#)).

¹ Tomasz Sikorski: Szablon Kwitnie Na Ulicach [Schablonen-Blumen auf der Straße]. In: Format No. 52 (1-2 / 2007), p. 88. Translation UB.

² Only a few but dead artists like Kahlo (25,400,000), Rembrandt (32,700,000), Warhol (35,800,000), Da Vinci (49,300,000), or Picasso (159,000,000) have more Google hits. All statistics from August 2021.

³ The German proverb »Narrenhände beschmieren Tisch und Wände«

⁴ Tomasz Sikorski: Szablon Kwitnie Na Ulicach [Schablonen-Blumen auf der Straße]. In: Format No. 52 (1-2 / 2007), p. 88–91. Translation from Polish by UB.

⁵ Theodor W. Adorno: Goldprobe. Kapitel 99. In: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt [1951] 1970, p. 174. Translation UB.

⁶ Ibid., p. 176.

⁷ Bart Bosmans: Aspecten van graffiti: een empirisch-sociologisch onderzoek naar de communicatieve waarde van illegale sjabloongraffiti in Brussel. Vol. 1. Brussels 1992, p. 61–62. Translation from Dutch by UB.

Katalog
Catalogue

LETTER- SCHABLONEN SEIT 1860

Ulrich
Blanché

»While stenciling letters is self-evidently neither writing nor typography, the work often reaches in these directions.«¹

Bis in die 1960er Jahre und mit zwei Ausnahmen auch bis 1980 war Schablonengraffiti vom Buchstaben dominiert. Legale Gebrauchs-Letter-Schablonen sind der Ursprung von Schablonengraffiti. Das älteste Objekt in unserer Ausstellung ist eine Schablonen-

1 beschriftungs-Scheibe aus Stanzschnitt-Blech (25 x 28,5 x 5,5 cm), Unser Exemplar weist Gebrauchsspuren auf. Die rotierende Schablone wurde 1868 von Eugene Tarbox aus Nashville, Tennessee erstmals patentiert und 1871 nochmals verbessert. Beide Patente sind auf unserem Exemplar vermerkt, das von der Firma New York Stencil Works, ehemals 87 Nassau Street, New York City hergestellt wurde.

Mit dieser Scheibe, dem ersten Patent auf eine vorgefertigte Schablone überhaupt, begann das unermüdliche Bestreben US-amerikanischer Hersteller, Aspekte des Schablonierens zu automatisieren. Die Schablonenscheibe weist ein Schablonen-Alphabet mit Zahlen und Sonderzeichen wie Dollar, Cent und Pfund auf. Die Schriftzeichen konnten mit Stahlstanzen, ähnlich denen der Schrift, manuell aus der Scheibe geschnitten werden, wodurch mehrere technische Paradigmen koordiniert wurden, die später in Schablonenmaschinen ausgearbeitet wurden.²

Schablonenbuchstaben, römische Buchstaben, wurden bereits in Manuskripten verwendet, um Gesangstexte zu verfassen, die sich wahrscheinlich von Frankreich aus verbreiteten. Ihre Verwendung nahm nach 1650 zu. Laut Eric Kindel existieren Schablonen-

lettern seit mindestens 500 Jahren. Es gibt drei Möglichkeiten, Schablonenbuchstaben herzustellen. Alle drei hinterlassen Spuren, um sie später zu identifizieren. Diese Papier-, Karton-, Zelluloid- oder Metallschablonen, das heißt Messing-, Kupfer-, Zink- oder Neusilberschablonen wurden in der Regel erstens durch Schneiden mit Scheren, Messern oder Meißeln hergestellt, Metallschablonen wurden zweitens durch Einritzen eines Buchstabens in einen Ätzgrund hergestellt, dann mit Säure geätzt oder drittens durch Stanzen.³

Um 1860 hatten viele Soldaten und Privatpersonen eine eigene Namensschablone für Kleidung oder andere persönliche Gegenstände. So war es bei einer Art Avant-la-lettre-Signatur-Graffiti nicht ungewöhnlich, seinen Namen auf Denkmälern zu schablonieren, wie es Mark Twain 1869 beschrieb: »We visited [...] a new chapel [...] which is built around a boulder some twelve feet long by four feet thick; the priests discovered, [...] that the disciples had sat upon this rock to rest, once, when they had walked up from Capernaum [...] Our pilgrims would have liked very well to get out their lampblack and stencil-plates and paint their names on that rock, together with the names of the villages they hail from in America, but the priests permit nothing of that kind.«⁴

Ein 61-teiliges, unvollständiges Blechletter-Set »Metallschablonen für Geschäfte jeder Branche« in unserer Ausstellung wurde etwa 1870–1930, wohl von der Metallschablonenfabrik Johann Merkenthaler, ehemals Albrecht-Dürer-Platz 11 in Nürnberg hergestellt. Neben je einem Alphabet in Groß- und Kleinbuchstaben enthält die Originalblechschachtel ein 10-teiliges Ziffernset, Sonderzeichen wie »&«, »Mk« und »Pf« [Mark und Pfennig] sowie Satzzeichen. Nicht mehr enthalten ist ein Schablonenpinsel. Merkenthaler führte das Set als »Schablonenkasten« und hatte 1918 auch »Künstler-Monogramme, Jugend-, Biedermeier-, Kreuz- und Plattstich-Monogramme, [...] Signier-Schablonen, Metallschilder«⁵ im Angebot.

Für die radikalen Futuristen repräsentierten Schablonenschriften das Maschinenzeitalter.⁶ Die seltene avantgardistische Schablonen-Verwendung war keine Anwendung der Schablonentechnik aus wirtschaftlichen Gründen, um Zeit, Material und Geld zu sparen, sondern eine aus künstlerischen Gründen. Mit dem Kubismus wurden Schablonen noch mehr zu einem Teil der hohen Kunst, parallel zur Erfindung der Collage (von fr. coller = kleben), also der Integration von Dingen in Kunstwerken, die nicht unbedingt aus einer Kunstzusammen-

hang stammen – etwa Blechschablonen. Georges Braques (1882–1963) Gemälde *Le Portugais* (1911/12) enthält schablonierte Buchstaben und Zahlen unterschiedlicher Größe,⁷ die nicht »abbilden«, sondern »existieren« und damit auf die bemalte Leinwand als solche verweisen, nicht auf eine Illusion. Wie später lange auch im Schablonengraffiti, waren Schablonen im Kubismus Buchstabenschablonen, nicht Bildschablonen. Sie waren jedoch eher eine Randerscheinung, nicht werkbestimmend wie im Schablonengraffiti oder etwa bei Jasper Johns (*1930) und Robert Indiana (1928–2018). Sie waren die ersten, die Schablonen in die Pop Art integrierten. Indianas berühmtes *LOVE* geht aus einem Schablonenentwurf hervor,⁸ in Johns' Gemälde *Gray Alphabet* drückte er derartige Schablonen in Farbe. Beide Künstler verwendeten ebenfalls hauptsächlich Buchstabenschablonen wie die vorliegenden, keine Bildschablonen. Ihr Pop-Art-Kollege Robert Rauschenberg (1925–2008) integrierte neben vielen anderen Elementen aus dem »realen Leben« auch industrielle Schablonen, insbesondere von Buchstaben, in seine Gemälde und Assemblagen der 1960er Jahre.

Insbesondere der Einsatz von Readymade Letter-Schablonen von Johns und Indiana inspirierte spätere Schablonen-Graffiti-Künst-

lerInnen wie John Fekner,⁹ die Punk Band Crass,¹⁰ David Wojnarowicz und Julie Hair.¹¹

¹ Eric Kindel: *Between Writing and Type. The Stencil Letter.* Antwerp 2012, S. 1.

² Eric Kindel: *Marked by time.* In: *Eye Magazine*, No. 40, Vol. 10, Sommer 2001, <http://www.eyemagazine.com/feature/article/marked-by-time> (Letzter Zugriff: 03.08.2021).

³ Kindel 2012, S. 3.

⁴ Mark Twain: *The innocents abroad* [1869]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102940w/texteBrut>; I am grateful to Eric Kindel for pointing this quote out to me.

⁵ Werbe-Aufschrift auf einer 1918 gelaufenen Postkarte der Firma Johann Merkenthaler.

⁶ Steven Heller/Louise Fili: *Stencil Type.* London/New York 2015, S. 188.

⁷ Eric Kindel: *Between Writing and Type. The Stencil Letter.* Antwerp 2012, S. 11.

⁸ Auszug aus Barbarelee Diamonstein: *Interview with Robert Indiana.* In: *Inside New York's Art World* (New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1979, zitiert nach <http://robertindiana.com/works/love-3/>) (Letzter Zugriff: 03.08.2021).

⁹ John Fekner im Interview mit Lorraine Inzalaco, Leslie Lalehzar. In: *Queens Council on the Arts* (Hg.): *Queens Artists and Their Studios: A Documentation.* New York 1980, S. 21–27, hier S. 26.

¹⁰ George Berger: *The Story of Crass.* Oakland, CA 2008, S. 73, Penny Rimbaud zitiert im Abschnitt *More. Pre-Crass.* Website der Ausstellung »The Art Of Crass« im LCB Depot Lightbox, Leicester, 01.–18.06.2016. <https://web.archive.org/web/20190531223455/http://theartofcrass.uk/more> (Letzter Zugriff: 03.08.2021).

¹¹ Cynthia Carr: *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz.* New York 2012, S. 199.



HP 12
270/1m

A

B

C

D

E

F

G

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

S

T

U

V

W

X

Y

Z

1

»While stencilling letters is self-evidently neither writing nor typography, the work often reaches in these directions.«¹

Until the 1960s and, with two exceptions, until 1980, stencil graffiti was dominated by letters. Legal use letter stencils are the origin of stencil graffiti. The oldest object in our exhibition is a stencil lettering disc made of die-cut sheet metal (25 x 28.5 x 5.5 cm). Our specimen shows signs of use. The rotating stencil was first patented in 1868 by Eugene Tarbox of Nashville, Tennessee and improved again in 1871. Both patents are noted on our copy, which was manufactured by New York Stencil Works, formerly 87 Nassau Street, New York City.

This disc, the first ever patent for a pre-made stencil, began the relentless drive by U.S. manufacturers to automate aspects of stenciling. The stencil disc features a stencil alphabet with numbers and special characters such as dollars, cents and pounds. The characters could be manually cut from the disc with steel punches similar to those used for type, coordinating several technical paradigms that were later developed to stencil machines.²

Stencil letters, Roman letters, were already used in manuscripts to compose chant texts, which probably spread from France. Their use increased after 1650. According to Eric Kindel,

LETTER STENCILS SINCE 1860

Ulrich
Blanché

stencil letters have existed for at least 500 years. There are three ways to make stencil letters. All three leave marks to identify them later. These paper, cardboard, celluloid, or metal stencils, that is, brass, copper, zinc, or nickel silver stencils were usually made first by cutting with scissors, knives, or chisels; metal stencils were made second by scribing a letter into an etch ground, then etching it with acid, or third by die-stamping.³

By 1860, many soldiers and private citizens had their own name stenciled on clothing or other personal items. Thus, in a kind of avant-la-lettre signature graffiti, it was not uncommon to stencil one's name on monuments, as Mark Twain described it in 1869: »We visited [...] a new chapel [...] which is built around a boulder some twelve feet long by four feet thick; the priests discovered, [...] that the disciples had sat upon this rock to rest, once, when they had walked up from Capernaum [...] Our pilgrims would have liked very well to get out their lampblack and stencil-plates and paint their names on that rock, together with the names of the villages they hail from in America, but the priests permit nothing of that kind.«⁴

A 61-piece incomplete tin letter set »Metal Stencils for Businesses in Every Industry« in our exhibition was made circa 1870–1930, probably by the metal stencil factory Johann Merkenthaler,

formerly Albrecht-Dürer-Platz 11 in Nuremberg. In addition to an alphabet in upper and lower case letters each, the original metal box contains a 10-part number set, special characters such as »&«, »Mk« and »Pf« [Mark and Pfennig], and punctuation marks. No longer included is a stencil brush. Merkenthaler listed the set as a »stencil box« and in 1918 also had »artists' monograms, juvenile monograms, Biedermeier monograms, cross-stitch and satin-stitch monograms, [...] signing stencils, metal signs«⁵ on offer.

For the radical Futurists, stencil fonts represented the machine age.⁶ The (rare) avant-garde use of stencils was not an application of stencil technology for economic reasons, to save time, materials and money, but one for artistic reasons. With Cubism, stencils became even more a part of high art, paralleling the invention of collage (from fr. *coller* = to glue), the integration of things into artworks that did not necessarily come from an art context – such as tin stencils. Georges Braque's (1882–1963) painting *Le Portugais* (1911/12) contains stenciled letters and numbers of various sizes,⁷ that do not »depict« but »exist« and thus refer to the painted canvas as such, not to an illusion. As was long the case later in stencil graffiti, stencils in Cubism were letter stencils, not image stencils. However, they were more of a marginal phenomenon, not work-determining

as in stencil graffiti or, for example, in the work of Jasper Johns (*1930) and Robert Indiana (1928–2018). They were the first to integrate stencils into Pop Art. Indiana's famous *LOVE* emerged from a stencil design,⁸ in Johns' painting *Gray Alphabet*, he pressed such stencils into paint. Both artists also used primarily letter stencils like these, not image stencils. Their Pop Art colleague Robert Rauschenberg (1925–2008) incorporated industrial stencils, especially of letters, into his paintings and assemblages of the 1960s, along with many other »real life« elements.

In particular, Johns and Indiana's use of readymade letter stencils inspired later stencil graffiti artists such as John Fekner,⁹ UK punk band Crass,¹⁰ David Wojnarowicz, and Julie Hair.¹¹

¹ Eric Kindel: *Between Writing and Type. The Stencil Letter.* Antwerp 2012, p. 1.

² Eric Kindel: *Marked by time.* In: *Eye Magazine*, No. 40, Vol. 10, Sommer 2001, <http://www.eyemagazine.com/feature/article/marked-by-time> (Last accessed: 03.08.2021).

³ Kindel 2012, p. 3.

⁴ Mark Twain: *The innocents abroad* [1869]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102940w/texteBrut>; I am grateful to Eric Kindel for pointing this quote out to me.

⁵ Advertising inscription on a postcard of the Johann Merckenthaler company, mailed in 1918. Translation UB.

⁶ Steven Heller/Louise Fili: *Stencil Type.* London/New York 2015, p. 188.

⁷ Eric Kindel: *Between Writing and Type. The Stencil Letter.* Antwerp 2012, p. 11.

⁸ Excerpt from Barbarelee Diamonstein: Interview with Robert Indiana. In: *Inside New York's Art World* (New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1979, cited after <http://robertindiana.com/works/love-3/>) (Last accessed: 03.08.2021).

⁹ John Fekner in interview with Lorraine Inzalaco, Leslie Lalehzar. In: *Queens Council on the Arts* (Hg.): *Queens Artists and Their Studios: A Documentation.* New York 1980, p. 21–27, here p. 26.

¹⁰ George Berger: *The Story of Crass.* Oakland, CA 2008, p. 73, Penny Rimbaud cites in the section *More. Pre-Crass.* Website of the exhibition »The Art Of Crass« im LCB Depot Lightbox, Leicester, 01.–18.06.2016. <https://web.archive.org/web/20190531223455/http://theartofcrass.uk/more> (Last accessed: 03.08.2021).

¹¹ Cynthia Carr: *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz.* New York 2012, p. 199.

GEBRAUCHS- SCHABLONEN VOR 1980

Ulrich
Blanché

2

Ebenso allgegenwärtig die Verwendung und Optik von Mal-Schablonen im täglichen Gebrauch noch bis Mitte des letzten Jahrhunderts war, genauso sind diese zumindest als Werkzeug weitestgehend verschwunden. Da in der Gegenwart die Mehrheit von Beschriftungen, die Privatpersonen selbst im Haushalt vornehmen, ebenfalls mit Computer und Drucker erstellt werden, sind ehemals selbstverständliche Techniken wie das Schneiden und Anwenden von Schablonen aus der Mode gekommen. Mit ihrem mehrheitlichen Verschwinden aus dem täglichen, insbesondere häuslichen Leben nahm zugleich die häufige Abwertung der Verwendung von Schablonen in der Hochkunst ebenfalls ab. Bis heute finden sich in Katalogeinträgen in Museumsausstellungen zu Avantgarde-Künstlern wie Robert Indiana oder Jasper Johns nicht zwingend der Hinweis, dass deren Werke mit Hilfe von Schablonen geschaffen wurden beziehungsweise diese die Eigenschaften von Schablonen in ihre Werke integrierten, obwohl sie etwa auch Freihand malen konnten.

Mehrere Beispiele für die Vielfalt dieser Gebrauchsschablonen zeigen wir in der Ausstellung.

Sechs verschiedene Kleinschablonen mit verschiedenen Mustern an einer Auf-

hängung enthält ein kryptisches Objekt, in das nur »D.R.G.M.« und »GLO« eingraviert ist. D.R.G.M. erlaubt eine grobe Datierung und Lokalisierung, weil es für »Deutsches Reichs-Gebrauchsmuster« steht, eine Bezeichnung, die das damals kaiserliche Patentamt am 1. Oktober 1891 einführte und die bis etwa 1945 verwendet wurde. Es handelt sich um einen Konditor-Aufsatz um Torten oder Kuchen etwa mit Zuckerguss zu dekorieren.

Bierdeckel kleiner Lokale oder Kneipen wie den beiden früheren Münchner »Stadt Salzburg« und »Weinhaus zur Kette« wurden – in Kleinstauflagen lediglich für die eigene Gaststätte – mit Schablonen bedruckt. Das genannte Weinhaus befand sich laut einer 1927 gelaufenen Werbe-Postkarte des Lokals in der Ickstattstraße 2a.¹ Nachdem genau dort ab etwa 1960 das Mylord war, eine berühmte Kneipe, heißt es ab 2012 Bar Lola.²

Namen von Schablonenschriftarten wie »Tea Chest« deuten auf die lange übliche Produktbeschriftung mittels Schablonen etwa von Tee- oder Bierkisten hin. In unserer Ausstellung findet sich eine Teekiste der Marke Sonada, die in sechs Farben von allen Seiten mit Schablonen bedruckt wurde. Trotz der Grobschlächtigkeit des Designs besticht diese zum Entstehungszeitpunkt um 1970–80 schon

nostalgisch wirkende Dose gerade durch ihre starkkontrastige Farbigkeit und Einfachheit, die Tradition und Verlässlichkeit, jedoch auch ein weitgehend natürliches Herstellungsverfahren in damals als exotisch geltenden Ländern wie Indien und Sri Lanka (bis 1972 Ceylon genannt) suggeriert. Teedosen der Marke Sonada, benannt nach einer indischen Stadt, wurden in Hamburg vertrieben, von der Firma Oskar Beecken Import.³

¹ Weinhaus zur Kette, München, Ickstattstrasse 2a, Postkarte, Verlag Jäger & Goergen, München, gelaufen 3.12.1927.

² Lisa Sonnabend: Lola im Glockenbachviertel: Verruchter Ruf. SZ, 29.06.2012, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/lola-im-glockenbachviertel-verruchter-ruf-1.1396783> (Letzter Zugriff: 03.08.2021).

³ Für diese Information und die Datierung danke ich dem Teedosenexperten Stefan Förster aus Berlin.



2a



2b



2

UTILITY STENCILS PRE 1980

Ulrich
Blanché

Although the use and optics of painting stencils in everyday use was still omnipresent until the middle of the last century, they have largely disappeared – at least as a tool. Since in the present day the majority of lettering that private individuals do themselves at home is also done with computers and printers, older techniques that were once taken for granted, such as cutting and applying stencils, have gone out of fashion. With their majority disappearance from daily, especially domestic life, the frequent devaluation of the use of stencils in high art also decreased at the same time. To this day, catalog entries in museum exhibitions on avant-garde artists such as Robert Indiana or Jasper Johns do not necessarily mention that their works were created with the help of utility stencils or that they integrated the properties of stencils into their works, even though they were also able to paint freehand.

Several examples of the diversity of these utility stencils we show in the exhibition.

Six different small stencils with different patterns on a suspension contains a cryptic object engraved only »D.R.G.M.« and »GLO«. D.R.G.M. allows for rough dating and location because it stands for »Deutsches Reichs-Gebrauchsmuster« a designation introduced by the then Imperial Patent Office on 1 October 1891

and used until about 1945. It is a confectioner's attachment by the G.L.O. company to decorate cakes or pies with icing, for example.

Beer mats of small pubs or taverns such as the two former Munich »Stadt Salzburg« and »Weinhaus zur Kette« were printed with stencils – in very small editions only for the own pub. According to a 1927 advertising postcard of the aforementioned wine house [»Weinhaus zur Kette«] was located at Ickstattstraße 2a.¹ Exactly there was afterwards the Mylord 1960-2010, a notorious pub, it is called Bar Lola from 2012.²

Names of stencil fonts such as »Tea Chest« indicate the long common product labeling by means of stencils, for example, of tea or beer crates. Our exhibition features a tea chest from the Sonada brand that has been stenciled in six colors on all sides. Despite the coarseness of the design, this caddy, which already seemed nostalgic at the time of its creation around 1970–80, is captivating precisely because of its starkly contrasting colors and simplicity, which suggest tradition and reliability, but also a largely natural production process in countries that were considered exotic at the time, such as India and Sri Lanka (which was called Ceylon until 1972). Tea caddies of the Sonada brand, named after an Indian city, were distributed in Hamburg, by the company Oskar Beecken Import.³

¹ Weinhaus zur Kette, Munich, Ickstattstrasse 2a, Postcard, publisher Jäger & Goergen, Munich, used 03.12.1927.

² Lisa Sonnabend: Lola im Glockenbachviertel: Verruchter Ruf. SZ, 29.06.2012, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/lola-im-glockenbachviertel-verruchter-ruf-1.1396783> (Last accessed: 03.08.2021).

³ For this information and the dating I thank the tea caddy expert Stefan Förster from Berlin.



DO IT YOURSELF SCHABLONEN- ANLEITUNGEN AUF ZIGARETTEN- BILDERN

Timm Frech
Ulrich Blanché

Bei den vorliegenden Ausstellungsstücken handelt es sich um britische Zigaretzensammelkarten, eine der Marke Ogden's Cigarettes (1913) und drei von Carreras Ltd. (1935). Bei der Karte von Ogdens ist hervorzuheben, dass sie ein Werkzeug in Gebrauch zeigt. Neben der Stencilform ist auch die Überschrift »Scout« in einer schablonierbaren Schriftart zu sehen. Auf der Vorderseite der Carreras-Karten sind jeweils die Werkzeuge (Schabloniermesser, Proto-Sprühflasche und Schablonenpinsel) in der unteren Bildhälfte abgebildet und benannt. Auf der Rückseite der vier Karten findet sich ein Informationstext über die Verwendung. Sie wurden vermutlich in einem Hochdruckverfahren bedruckt.¹

Die Wurzeln von Sammelkarten gehen bis ins 18. Jahrhundert zurück. Sie dienten damals als eine Art Visitenkarten von Händlern.² Mit der Entstehung national bekannter Marken und verbesserter Drucktechniken entwickelt sich die Karte als Werbemittel für (Luxus-)Güter aller Art schon ab 1853.³ Weithin bekannt werden die Sammelkarten erst durch die Erfindung und Einführung der Zigaretten-Massenproduktion ab 1881, wenn sie den Schachteln aus dünnem Packpapier als pragmatischer Versteifer ab circa 1885 eingesetzt werden.⁴

Vor allem in Großbritannien wurden viele der Karten produziert, um die damals mehrheitlich

männlichen Raucher an die Marke zu binden,⁵ die aber auch viel von Kindern (meist Jungen) gesammelt wurden.⁶ Vor dem ersten Weltkrieg waren in Zeitungen wenig Bilder, weshalb die Sammelkarten für Kinder, die damals die Schule oft schon mit 12 Jahren verließen, eine Möglichkeit war, sich zu allgemeinbildenden Themen wie Naturwissenschaften, Sport und den damals populären Kriegsthemen zu informieren.⁷ Deutlich wird das in der Entwicklung, dass das Logo auf den sonst weiter unbeschrifteten Kartenrückseiten verkleinert und um ausführliche Informationstexte ergänzt wurde. Sammelkarten werden noch bis zum zweiten Weltkrieg publiziert und gesammelt. Danach verlieren sie ihren Gebrauchs- und Informationswert an das Fernsehen.⁸

Im Kontext des Stencils in der Street-Art-Geschichte sind die Karten interessant, weil hier schon kurz nach der Erfindung 1927 und vor Marktreife 1949 der Sprühdose, die sich zunächst vor allem im Haushaltsbereich als Insektenspray und dann in professionellen Bereichen wie Autolackierung durchsetzt, eine Art Proto-Sprühflasche mit Schablone abgebildet wird.⁹ Erst in den 1960er Jahren findet eine Appropriation der Farbsprühdose in der Street Art statt. »Kinderleichte« Schablonenanleitungen wie auf diesen Sammelkarten nahmen nicht nur das Do-It-Yourself-Prinzip von Punk und Street Art vorweg,

sondern führten auch zu einer Geringschätzung der Schablone durch die Hochkunst, die teils bis heute andauert, da Virtuosität und meist männlich konnotierte künstlerische Individualität höher bewertet wurde als Schablonen, die oft mit kindlichem/künstlerischen Unvermögen, unlauterem Kopieren, Arbeitsteilung und weiblich konnotierten heimischen Bereichen wie Strick-, Kuchen- und Möbel-Deko-Schablonen assoziiert wurden.

¹ Idrisyn Olive Evans: *Cigarette Cards and How to Collect Them*, UK 1973, S. 39.

² John Broom: *A History of Cigarette and Trade Cards. The Magic Inside the Packet*, Barnsley 2018, S. 6.

³ Ebd. Die verbesserten Drucktechniken ermöglichen einen einfachen, schnellen und kostengünstigen Druck. Schon ab 1835 legt die Marke Au Bon Marche ihren Produkten Sammelkarten zu. Unter Luxusgütern der Zeit verstehen sich Schokolade, Kaffee aber auch Seife und Fleischextrakt. Vgl. Alan Blum: *Cigarette cards-irony in propaganda*. In: *Tobacco Control* 4.2 (1995), S. 117–118.

⁴ Broom 2018. Petersen schreibt, dass sich ab 1885 Sammelkarten in den Zigaretenschachteln fanden, obwohl man seiner Meinung nach heute von Zigarren sprechen müsste, da diese noch in Tabakblätter und nicht in Papier gewickelt waren. Vgl. William J. Petersen: *Collecting Cigarette Pictures*. In: *The Palimpsest* 51.3 (1970), S. 121–125.

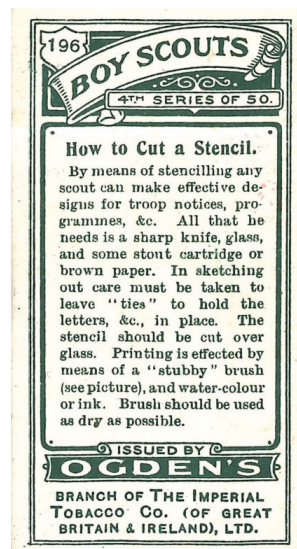
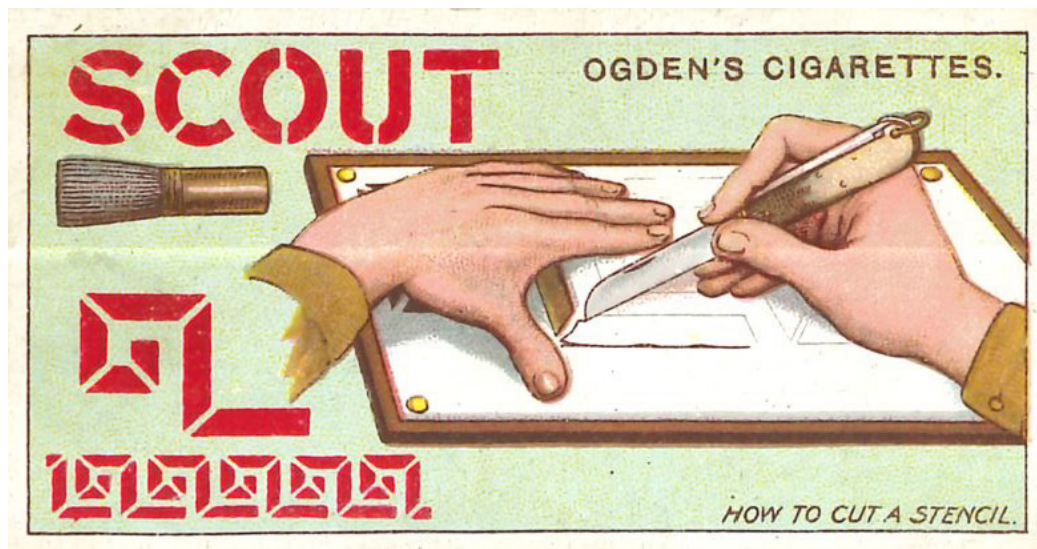
⁵ Blum 1995.

⁶ Ebd.

⁷ Broom 2018.

⁸ Blum 1995.

⁹ Vertiefend dazu Martin Papenbrock, Doris Tophinke: 4. Graffiti. Formen, Traditionen, Perspektiven. In: Marcus Müller, Heiko Hausendorf: *Handbuch Sprache in der Kommunikation*, Berlin 2016, S. 88–109.





STENCIL KNIVES

3b

CARRERAS LTD.
CITY ROAD ESTD. 1788 LONDON E.C.1

TOOLS AND HOW TO USE THEM
SERIES OF 50

No. 27 STENCIL KNIVES

These tools may be bought with blades of various shapes. The blade, which is an important factor, must be kept very sharp, or jagged cuts and tears will result. The sheet to be cut should be laid flat on the glass or zinc and held firm with the left hand. The knife should be held in the right hand, the correct position being much the same way as you hold a pen or pencil. The little finger should be placed on the work to obviate slips and to keep the blade steady when cutting. An oil stone should be kept handy when working as the contact of the blade on the glass or zinc, soon produces a dull edge.



STENCIL BRUSHES

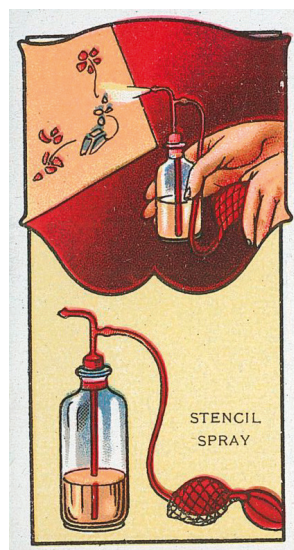
3c

CARRERAS LTD.
CITY ROAD ESTD. 1788 LONDON E.C.1

TOOLS AND HOW TO USE THEM
SERIES OF 50

No. 28 STENCIL BRUSHES

Stencil Brushes which are generally made of hog hair, are round in form, and short and stubby. They are made in a good range of sizes and a selection should be made according to the job in hand. Having tacked the stencil plate down, you now take the brush and dip sparingly into the colour to be applied. Now dab the brush on the slab a few times, to spread the colour evenly over the bristles. With a gentle dabbing, apply to the open parts of the stencil, taking care to keep the brush at a right angle with the face of the work. Put a little colour on two or three times rather than a lot at once as this results in smeared edges.



STENCIL SPRAY

3d

CARRERAS LTD.
CITY ROAD ESTD. 1788 LONDON E.C.1

TOOLS AND HOW TO USE THEM
SERIES OF 50

No. 29 STENCIL SPRAY

The use of a Stencil Spray is a much quicker method than the stencil brush, and is very suitable for spraying on delicate material, as it does not injure the surface in any way. Pin up the work to be sprayed on a board at a suitable angle. Having half filled the bottle with the colour required (a range of indelible inks will be found very suitable), inflate the larger bulb, by placing the finger over the nozzle so as to get a fine spray from the start. Now hold the spray about two feet away from the work and release the finger from the nozzle. Keep on working the bulb until all open parts of your stencil are coloured to your requirements.



DO IT YOURSELF STENCIL INSTRUCTIONS ON CIGARETTE CARDS

Timm Frech
Ulrich Blanché

The present exhibits are British cigarette trading cards, one of the Ogden's Cigarettes brand (1913) and three from Carreras Ltd. (1935). What is important to note about the Ogdens card is that it shows a tool in use. In addition to the stencil shape, the heading »Scout« can also be seen in a stencilable font. On the front of each of the Carreras cards, the tools (stenciling knife, proto-spray bottle, and stencil brush) are shown and named in the lower half of the image. On the back of the four cards is informational text about their use. They were probably printed using a letterpress process.¹

The roots of trading cards go back to the 18th century. At that time, they served as a type of merchant's business card.² With the emergence of nationally known brands and improved printing techniques, the cards developed as an advertising medium for (luxury) goods of all kinds from as early as 1853.³ Collectible cards did not become widely known until the invention and introduction of cigarette mass production from 1881, when they were added to boxes of thin wrapping paper as a pragmatic stiffener from around 1885.⁴

Especially in Great Britain, many of the cards were produced to attract the then predominantly male smokers to the brand,⁵ but they were also collected by a lot of children (mostly boys).⁶

Before World War I, there were few pictures in newspapers, so the trading cards were a way for children, who often left school at 12 at the time, to learn about general education topics such as science, sports, and the popular war topics of the time.⁷ This becomes clear in the development that the logo on the otherwise still unlabeled card backs was reduced in size and supplemented with detailed information texts. Trading cards continued to be published and collected until the Second World War. After that, they lose their utility and informational value to television.⁸

In the context of the stencil in the history of street art, the cards are interesting because a kind of proto-spray bottle with stencil is depicted here shortly after the invention in 1927 and before market maturity in 1949 of the spray can, which first became established primarily in the household sector as insect spray and then in professional areas such as car painting.⁹ It is not until the 1960s that an appropriation of the paint spray can takes place in street art. Stencil instructions as easy to understand even by children like those on these trading cards not only anticipated the do-it-yourself principle of punk and street art, but also led to a disdain for the stencil by high art, some of which continues to this day, as virtuosity and artistic individuality, usually with masculine connotations, were valued more

highly than stencils, which were often associated with childish/artistic incompetence, dishonest copying, division of labor, and domestic fields with feminine connotations, such as knitting, cake-making, and furniture-decorating stencils.

¹ Idrisyn Olive Evans: *Cigarette Cards and How to Collect Them*, UK 1973, p. 39.

² John Broom: *A History of Cigarette and Trade Cards. The Magic Inside the Packet*, Barnsley 2018, p. 6.

³ Ibid. The improved printing techniques enable simple, fast and economical printing. From 1835, the Au Bon Marche brand added trading cards to its products. Luxury goods of the time included chocolate, coffee, but also soap and meat extract. Cf. Alan Blum: *Cigarette cards-irony in propaganda*. In: *Tobacco Control* 4.2 (1995), p. 117–118.

⁴ Broom 2018. Petersen writes that from 1885 onwards trading cards were found in cigarette packets, although in his opinion one would have to speak of cigars today, as these were still wrapped in tobacco leaves and not in paper. Cf. William J. Petersen: *Collecting Cigarette Pictures*. In: *The Palimpsest* 51.3 (1970), p. 121–125.

⁵ Blum 1995.

⁶ Ebd.

⁷ Broom 2018.

⁸ Blum 1995.

⁹ For further details Martin Papenbrock, Doris Tophinke: 4. Graffiti. Formen, Traditionen, Perspektiven. In: Marcus Müller, Heiko Hausendorf: *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*, Berlin 2016, p. 88–109.

FASCHISTISCHE SCHABLONEN- PROPAGANDA 1930-45

Ulrich
Blanché

11

Bereits seit etwa 1930, für ein gutes Dutzend Jahre und mit Höhepunkten 1936 und 1939, befestigten die Faschisten in Italien viele schablonierte Mottos und etwas weniger Porträts ihres Duce Mussolini im ganzen Land – direkt auf Wänden. Im Gegensatz zu Papierplakaten oder anderen Propagandaformen hielten manche dieser Schablonen Jahrzehnte. Obwohl es auch viele Mussolini-Köpfe in unterschiedlichen Größen gab, schien es eher Schablontext-Propaganda-Mottos oder Slogans des faschistischen Regimes gegeben zu haben, bestehend aus Proklamationen und Zitaten des (und signiert vom) Duce, aber auch anderen Bildschablonen, verschiedene Wappen, Adler oder das namengebende Rutenbündel (Fasces) der Faschisten.

Wie aus einem damaligen Vorschriftenblatt hervorgeht, waren die schablonierten Mottos gemäß ihrem Inhalt den jeweiligen Häusern der Faschisten, denen der Faschistischen Jugendorganisation oder den Häusern der weiblichen Faschisten und so weiter zugeordnet, zudem auf Gemeindehäusern, Fabriken, Gewerkschaftsbüros angebracht, und es gab einige, die speziell für Küstenstädte verwendet wurden. »Credere Obbedire Combattere« [Glauben Gehorchen Kämpfen] oder »Camminare, costruire e se necessario combattere e vincere«

[Laufen, bauen und wenn nötig kämpfen und gewinnen] konnten fast überall sein. Die schablonierten Schriften befanden sich oft am Eingang und am Ausgang von Dörfern, neben öffentlichen Gebäuden wie dem Rathaus, Schulen, wo sie am leichtesten ins Auge fielen.² Wie spätere Street Art wurden diese Schablonen nicht zufällig platziert, sondern ortsspezifisch orchestriert. Mussolinis Mottos aus den 20 Jahren in denen er nach 1919 Reden hielt, »müssen gerade entlang der Reiseroute, die Mussolini und seine Prozession 1939 folgten, zahlreicher gewesen sein. Tatsächlich kann man davon ausgehen, dass Hierarchen, Präfekten, Ortsvorsteher, Bundessekretäre, vielleicht sogar Privatleute, darin wetteiferten ›besonders faschistisch‹ zu erscheinen, das heißt, sie hatten sich vorgenommen, den ›Reichsgründer‹ zu grüßen, indem sie eine Vielzahl von Mottos entlang der Straßen anbrachten, die seine Prozession durchlaufen würde [...].«³ Das heißt diese Schablonen wurden bereits ortsspezifisch gemalt, als Reihe gesehen und gelesen, vielleicht in einer bestimmten Reihenfolge, ähnlich wie viel spätere Street Art.

Obwohl nach dem Sturz des faschistischen Regimes in Italien am 8. September 1943 die »Entfaschisierung« in Italien begann, sind viele dieser Schablonen heute noch (oder

wieder) sichtbar, zum Beispiel in Norditalien im Dorf Gradisca,⁴ oder in Lavis.⁵ Nur mit Kalk übermalt, können sie nach einiger Zeit sogar wiederauftauchen. Dies weist auf die extreme Dauerhaftigkeit dieser Art von Propaganda hin, auf ihre Quantität und Allgegenwart zur Zeit des Faschismus und auf die generelle Haltung Italiens zu ihrer fragwürdigen Geschichte selbst 75 Jahre später. Diese Dauerhaftigkeit hinterfragt auch den im Zusammenhang mit Street Art oft verwendeten Begriff der Vergänglichkeit. Wenn Straßenschablonen aus verschiedenen sozialen, geografischen oder praktischen Gründen nicht entfernt oder übermalt werden, verblassen sie nur und können 75 Jahre und länger sichtbar bleiben.

Mussolini-Schablonen beeinflussten Anfang der 1980er Jahre den französischen Pochoiristen Blek le Rat, so der Franzose Xavier Prou (*1951): »Die Faschisten in Italien verwendeten viel Schablonen während des Zweiten Weltkriegs. Sie hatten etwa Mussolinis Porträt angebracht. Ich hatte das in meiner Jugend gesehen und erinnerte mich daran, als ich überlegte, wie ich mit der Straße eine Verbindung herstellen könnte.«⁶ Prou, Gründungsmitglied von Blek le Rat, kam auf die Idee, Schablonen zu verwenden, als er sich daran erinnerte, als Kind während eines Urlaubs in

Padua Wandschablonen gesehen zu haben, wo er auf große Propagandaschablonenmotive mit Mussolinis Kopf im Profil mit einem Helm an Hauswänden stieß, die übrig blieben aus dem Zweiten Weltkrieg.⁷ Als buchstäblicher Nachkriegskünstler sammelt Prou bis heute Militaria, wo Schablonen auf Transportkisten, Kleidung, Helme oft für Inschriften verwendet wurden.⁸

John Fekner, US-amerikanischer Konzeptkünstler und Schablonen-Street-Art-Pionier der 1970er Jahre teilte 2013 einen digitalen Ausschnitt einer 1937er Wochenschau aus dem spanischen Bürgerkrieg.⁹ Der Videoschnipsel zeigt das Anbringen einer General-Franco-Schablone an einer Wand. Im Spanischen Bürgerkrieg wurden spätestens 1937 faschistische Propagandamotive mit Schablonen direkt auf öffentliche Wände gemalt. Zwei Wochenschau-Aufnahmen aus diesem Jahr, eine in Farbe¹⁰ und eine in Schwarz-Weiß (die von Fekner geteilte), dokumentierten jeweils den Moment der Enthüllung des schablonierten Motivs – jeweils unterschiedliche Franco-Porträts, die gerade von je zwei Männern an eine Wand gemalt wurden. Beide Filmschnipsel zeigen große Porträts, die mindestens zwei Personen zum Anbringen benötigen. Da Sprühfarbe noch nicht erfunden war, benutzten sie eine Art Airbrush-Pistole. Der solide, vermutlich

hölzerne Rahmen beider Schablonen weist auf eine organisierte, häufige Nutzung hin. Da sich das Schablonenwerkzeug beim Abnehmen kaum im Rahmen bewegte, schien es aus einem ziemlich massiven Material zu bestehen, vielleicht Blech. In Spanien konzentrierten sich die Propagandaschablonen auf das Porträt des faschistischen Führers Franco, in Italien aber auf Mussolinis geschriebene Mottos und weniger auf sein Porträt.

Im Gegensatz zu den Mussolini- und Franco-Porträtschablonen scheint es in Nazi-Deutschland keine Hitler-Porträtschablonen an Wänden gegeben zu haben. Es gab jedoch eine Porträtschablone von Kurt Schuschnigg, dem Kanzler/Diktator des kurzlebigen faschistischen Staates in Österreich vom 29. Juli 1934 bis 11. März 1938 vor dem »Anschluss« (Österreichs an Nazi-Deutschland am 12. März 1938). Diese Porträtschablone an einer Wand wurde mit dem Wort »JA!« kombiniert und schien Teil einer relativ spontanen Kampagne gewesen zu sein, um ein Referendum für den 13. März 1938 zu propagieren, um damals mehr deutschen Einfluss auf Österreich zu vermeiden.

In einer Rede am 9. März 1938 in Innsbruck hatte Schuschnigg diese Volksabstimmung als Überraschungscoup angekündigt. Offenbar befürchtete Hitler, dass die Abstimmung

zu einer Mehrheit gegen den »Anschluss« führen könnte. Auf Druck Berlins musste Schuschnigg die Volksabstimmung schon am nächsten Tag absagen. Am übernächsten Tag musste Schuschnigg zurücktreten. Diese JA! Schuschnigg-Porträtschablonen müssen daher am 9. oder 10. März 1938 hastig gemalt worden sein. Eine teils schon abgekratzte Schuschnigg-Schablone wurde in einem 6 Sekunden langen 9,5mm-Amateurfilm vom März 1938 dokumentiert, der im Österreichischen Film-museum aufbewahrt wird.¹¹ Es gibt mindestens ein weiteres Foto einer anderen Kopie dieser Schablone, wo das »JA!« leicht hastig mit tropfender Farbe gemalt wurde.¹² Im Gegensatz zu den Franco- und Mussolini-Schablonen waren die österreichischen JA! Schablonen selbst halb illegal, mit wenigen Tagen oder Stunden sehr kurzlebig, aber für ihren Zweck äußerst geeignet, da sie in sehr kurzer Zeit in großer Zahl hatten angebracht werden können.

¹ Ariberto Segàla: I muri del Duce. Lavis 2000, S. 14.

² Ebd., S. 16-17.

³ Ebd., S. 20. Übersetzung UB.

⁴ SP39 Gradisca, Friuli-Venezia Giulia. <https://goo.gl/maps/wBrXi3pyjMo>

⁵ Giovanni Rossi: Quei volti cancellati dalla storia: quando le facce di Mussolini erano su tutti i palazzi di Lavis. Il Mulo, 26.03.2019. <https://www.ilmulo.it/2019/03/26/quei-volti-cancellati-dalla-storia-quando-le-facce-di-mussolini-erano-su-tutti-i-palazzi-di-lavis/>

⁶ Blek interviewt von Jon Reiss in Swindle Magazine 11, 2007. <https://web.archive.org/web/20070701184245/http://swindle-magazine.com/issue11/blek-le-rat/>

⁷ Sybille Metze-Prou, Bernhard van Treek: Pochoir. Die Kunst des Schablonengraffiti, Berlin 2000, S. 69; Johannes Stahl (Hg.): An der Wand. Graffiti zwischen Anarchie und Galerie. Cologne 1989, S. 162.

⁸ Interview mit Prou 2009 in Albert Wang: The Art Assassin. [New York] 2010 [2009], S. 450, <https://theartassassin1.wordpress.com/2009/05/12/assassination-blek-le-rat-xavier-prou-artist-represented-by-jonathan-levine-gallery/>

⁹ Post von John Fekner: Dictator Franco propaganda street stencil from a Spanish civil war video documentation, 28.04.2013, <https://vine.co/v/bx6EZBxxElt>

¹⁰ Michael Kloft: Innenansichten: Deutschland 1937 (2012, 55 Min.) TC: 41.38 Min.

¹¹ Ephemeral Films Project. National Socialism in Austria: Amateuraufnahmen Wien, Frühjahr 1938, http://efilms.ushmm.org/film_player?movieID=11&movieSig=EF-NS_011_OeFM&movieSpeed=16&movieStart=197.083333333333&movieStop=198.375

¹² Der mittlerweile gelöschte Eintrag auf einer unseriösen Webseite ist dort falsch datiert als »Kurt von Schuschnigg Stencil, 1937« zu finden. <https://web.archive.org/web/20160913051047/http://skepticism.org/timeline/may-history/5941-kurt-von-schuschnigg-elected-leader-austria-fascist-fatherland-front.html>; hier der Link direkt zum Foto: https://web.archive.org/save/_embed/http://skepticism-images.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/images/jreviews/Kurt-Schuschnigg-Ja.jpg



Detail



4a



4b



4c

41

FASCIST STENCIL PROPAGANDA 1930-45

Ulrich
Blanché

Beginning as early as about 1930, for a good dozen years and with high points in 1936 and 1939, the Fascists in Italy affixed many stenciled mottos and somewhat fewer portraits of their Duce Mussolini throughout the country – directly on walls. Unlike paper posters or other forms of propaganda, some of these stencils lasted for decades. Although there were also many Mussolini heads in various sizes, there seemed to have been more stencil text propaganda mottos or slogans of the fascist regime, consisting of proclamations and quotes of (and signed by) the Duce, but also other image stencils, various coats of arms, eagles, or the fascists' namesake fasces.

As can be seen from a prescriptive sheet of the time, the stenciled mottos were assigned according to their content to the respective houses of the Fascists, those of the Fascist Youth Organization or the houses of the female Fascists and so on, moreover, they were placed on municipal buildings, factories, trade union offices, and there were some that were used specifically for seaside towns. »Crederre Obbedire Combattere« [Believe Obey Fight] or »Camminare, costruire e se necessario combattere e vincere« [Run, build and if necessary fight and win] could be almost everywhere. The stenciled writings were often located at the entrance and exit of villages, next to public buildings such as the townhall, schools,

where they caught the eye most easily.² Like later street art, these stencils were not randomly placed, but orchestrated for specific locations. Mussolini's mottos from the 20 years he gave speeches after 1919 »must have been more numerous precisely along the itinerary followed by Mussolini and his procession in 1939. In fact, one can assume that hierarchs, prefects, mayors, federal secretaries, perhaps even private citizens, competed in appearing ›particularly fascist,‹ that is, they had set out to salute the ›founder of the empire‹ by placing a multitude of mottos along the roads his procession would pass [...].«³ That is, these stencils were already painted in a site-specific manner, seen and read as a series, perhaps in a specific order, much like much later street art.

Although after the fall of the fascist regime in Italy on September 8, 1943, »de-fascistization« began in Italy, many of these stencils are still (or again) visible today, for example in northern Italy in the village of Gradisca,⁴ or in Lavis.⁵ Painted over only with lime, they can even reappear after some time. This points to the extreme permanence of this kind of propaganda, to its quantity and ubiquity at the time of fascism, and to Italy's general attitude to its questionable history, even 75 years later. This permanence also questions the notion of transience often used in the context

of street art. If street stencils are not removed or painted over for various social, geographical, or practical reasons, they will only fade and may remain visible for 75 years or more.

Mussolini stencils influenced the French pochoirist Blek le Rat in the early 1980s, according to the Frenchman Xavier Prou (*1951): »The fascists in Italy used a lot of stenciling during WWII. They would do Mussolini's portrait. I had seen this when I was young, and I remembered that when I was considering how to interface with the street.«⁶ Prou, founding member of Blek le Rat, got the idea to use stencils when he recalled seeing wall stencils as a child while on vacation in Padua, where he came across propaganda stencil motifs of Mussolini's head in profile with a helmet on house walls left over from World War II.⁷ A literal post-war artist, Prou continues to collect militaria to this day, where stencils on transport crates, clothing, helmets were often used for inscriptions.⁸

John Fekner, U.S. conceptual artist and stencil street art pioneer of the 1970s shared a digital clip of a 1937 newsreel from the Spanish Civil War in 2013.⁹ The video snippet shows a General Franco stencil being applied to a wall. During the Spanish Civil War, fascist propaganda motifs were painted directly on public walls with stencils already in 1937. Two newsreel clips from that

year, one in color¹⁰ and one in black and white (the one shared by Fekner), each documented the moment the stenciled motif was unveiled – different Franco portraits just painted on a wall by two men each. Both film snippets show large portraits that require at least two people to apply. Since spray paint had not yet been invented, they used some sort of airbrush gun. The solid, probably wooden frame of both stencils indicates organized, frequent use. Since the stencil tool barely moved in the frame when removed, it appeared to be made of a fairly solid material, perhaps sheet metal. In Spain, propaganda stencils focused on the portrait of fascist leader Franco, but in Italy, they focused on Mussolini's written mottos rather than his portrait.

Unlike the Mussolini and Franco portrait stencils, there do not appear to have been any Hitler portrait stencils on walls in Nazi Germany. However, there was a portrait stencil of Kurt Schuschnigg, the chancellor/dictator of the short-lived fascist state in Austria from July 29, 1934 to March 11, 1938 before the »Anschluss« (Austria's annexation to Nazi Germany on March 12, 1938). This portrait stencil on a wall was combined with the word »JA!« [Yes!] and appeared to have been part of a relatively spontaneous campaign to promote a referendum for March 13, 1938, to avoid more German influence on Austria at that time.

In a speech in Innsbruck on March 9, 1938, Schuschnigg had announced this referendum as a surprise coup. Apparently Hitler feared that the vote might lead to a majority against the »Anschluss«. Under pressure from Berlin, Schuschnigg had to cancel the referendum the very next day. The day after next, Schuschnigg had to resign. This JA! Schuschnigg portrait stencils must therefore have been hastily painted on March 9 or 10, 1938. One Schuschnigg stencil, already partially scratched off, was documented in a 6-second 9.5mm amateur film from March 1938, which is preserved in the Austrian Film Museum.¹¹ There is at least one other photo of another copy of this stencil, where the »JA!« was painted slightly hastily with dripping paint.¹² Unlike the Franco and Mussolini stencils, the Austrian JA! stencils themselves semi-illegal, very short-lived at a few days or hours, but extremely suitable for their purpose, as they had been applied in large numbers in a very short time.

- ¹ Ariberto Segàla: I muri del Duce. Lavis 2000, p. 14.
- ² Ibid., p. 16-17.
- ³ Ibid., p. 20. Translation UB.
- ⁴ SP39 Gradisca, Friuli-Venezia Giulia. <https://goo.gl/maps/wBrXi3pyjMo> (Last accessed: 04.08.2021).
- ⁵ Giovanni Rossi: Quei volti cancellati dalla storia: quando le facce di Mussolini erano su tutti i palazzi di Lavis. Il Mulo, 26.03.2019. <https://www.ilmulo.it/2019/03/26/quei-volti-cancellati-dalla-storia-quando-le-facce-di-mussolini-erano-su-tutti-i-palazzi-di-lavis/> (Last accessed: 04.08.2021).
- ⁶ Blek interviewed by Jon Reiss in Swindle Magazine 11, 2007. <https://web.archive.org/web/20070701184245/http://swindle-magazine.com/issue11/blek-le-rat/> (Last accessed: 04.08.2021).
- ⁷ Sybille Metze-Prou, Bernhard van Treek: Pochoir. Die Kunst des Schablonengraffiti, Berlin 2000, p. 69; Johannes Stahl (Hg.): An der Wand. Graffiti zwischen Anarchie und Galerie. Cologne 1989, p. 162.
- ⁸ Interview with Prou 2009 in Albert Wang: The Art Assassin. [New York] 2010 [2009], p. 450, <https://theartassassin1.wordpress.com/2009/05/12/assassination-blek-le-rat-xavier-prou-artist-represented-by-jonathan-levine-gallery/> (Last accessed: 04.08.2021).
- ⁹ Post by John Fekner: Dictator Franco propaganda street stencil from a Spanish civil war video documentation, 28.04.2013, <https://vine.co/v/bx6EZBxxElt> (Last accessed: 04.08.2021).
- ¹⁰ Michael Kloft: Innenansichten: Deutschland 1937 (2012, 55 Min.) TC: 41.38 Min.
- ¹¹ Ephemeral Films Project. National Socialism in Austria: Amateuraufnahmen Wien, Frühjahr 1938, http://efilms.ushmm.org/film_player?movieID=11&movieSig=EF-NS_011_OeFM&movieSpeed=16&movieStart=19708333333333&movieStop=198.375 (Last accessed: 04.08.2021).
- ¹² The meanwhile deleted entry on a dubious website can be found there wrongly dated as »Kurt von Schuschnigg Stencil, 1937«. <https://web.archive.org/web/20160913051047/http://skepticism.org/timeline/may-history/5941-kurt-von-schuschnigg-elected-leader-austria-fascist-fatherland-front.html>; here the link directly to the photo: https://web.archive.org/save/_embed/http://skepticism-images.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/images/jreviews/Kurt-Schuschnigg-Ja.jpg

GIMMICK- SCHABLONEN IN MAD (1967) UND PRIMO COMIC (1971)

Ulrich
Blanché

5

Kurz vor und nach dem Revolutionsjahr 1968 wurden zwei Comic-Magazinen, dem seit 1952 bestehenden US-amerikanischen Satire/Cartoon-Heft MAD und dem ab 1971 erschienenen Westdeutschen Primo Comic Magazin Gimmick-Schablonen beigelegt.

Das 5. Mad Follies Jubiläumsheft von 1967 zeigt auf dem Cover schlicht den Kopf des MAD-Maskottchens Alfred E. Neumann – gesprüht mit einer Schablone ähnlich der im Heft beiliegenden, dort »Bonus« genannten Gimmick-Schablonen. Im Heft selbst ist eine Kombination von Text- und Bildschablonen zu finden, die in erster Linie bestehende Inhalte satirisch verändern/kommentieren/in Frage stellen sollen. Ein Dada-Duchamp-Schnurrbart, Fuß- und Vogelfußabdrücke, eine Daumen-Rauf- (oder -Runter)-Hand sowie aggressive, durch Großschrift und Ausrufezeichen verstärkte Einwörter enthalten, etwa das ambivalent-subversive FINK [zu Deutsch: Spitzel/Saftsack/Lästermaul/Streikbrecher], ECCH! [ihh!], CONDEMNED! [verurteilt!], LOVE! und DON'T, die in unterschiedlichen Schriftarten etwa Verbotsschilder [DON'T] oder Stempel [CENSORED!, CONDEMNED!] aufgreifen.

Das kurzlebige Primo Comic (1971–74) hatte in Deutschland den ersten 33 Ausgaben je ein Gimmick beigelegt, nach dem Vorbild

des 1969 gegründeten französischen Comicmagazins »Pif et son gadget surprise« [Pif und sein Überraschungsgadget], das wiederum aus einer Resistance-Zeitung während des Zweiten Weltkrieges hervorging. In der Primo hieß das Gadget oder Gimmick jedoch Schnickschnack – aufgeteilt in Heft 25 und 26 konkret »Bildschöne Buchstaben!«.

Auf dem 25er Cover vom 03.09.1971 ist eine Cartoon-Figur, der chaotische Bürobote Gaston Lagaffe abgebildet.¹ Er hält Pinsel und eine Ausrufezeichen-Schablone in der Hand, auf seinem Tisch sind Farbeimer und weitere Letter-Schablonen zu sehen, offenbar aus Blech wie die handelsüblichen (siehe [Kat. Nr. 5](#)), die diesem Gimmick als Vorlage dienten. Im Heft sind ein Bastelbogen mit den vorgestanzten Buchstaben A-T aus Pappe enthalten. Im Nachfolgeheft 26 vom 17.09.1971 sind ein Pappe-Bastelbogen mit den fehlenden vorgestanzten Buchstaben (U-Z) und die Zahlenschablonen 1-10 zu finden. Auf dem 26er Cover wirft die Cartoon-Figur Baldo, ein kanadische Mountie, mit Buchstabenschablonen um sich.²

Sowohl in der MAD als auch in den Primo-Heften sind zudem Schablonier-Anweisungen zu finden, die auf die jeweilige Leserschaft zugeschnitten sind. Während das ernsthafte Kinderheft Primo mit den Buchstaben zwar

die größtmögliche Gestaltungsfreiheit gibt, etwa auf Kleidung, Taschen, Spielzeug oder Geschirr seinen Namen zu schreiben, mit den jeweilig passenden Farben oder Stiften, zeigt MAD, dass Vandalismus mit der Sprühdose auf Mauern, Werbepostern oder gar dem väterlichen Fernseher möglich ist. Ziviler Ungehorsam, Infragestellen von visuellen Botschaften, Adbusting, Parolen-Graffiti wird hier vorgeführt, das heißt propagiert und parodiert.

Derartige Gimmick-Schablonen inklusive Kurzanweisungen werden später von Punks wie Crass, TRB, The Clash, et cetera aufgegriffen (siehe [Kat. Nr. 17](#)) sowie Banksy, der um 2000 mehrmals Schablonenvorlagen inklusive Anweisungen Magazininterviews beilegen lässt (siehe [Kat. Nr. 18](#)).

¹ Der von André Franquin 1957 entworfene Gaston hieß in der deutschen Primo-Übersetzung Jojo.

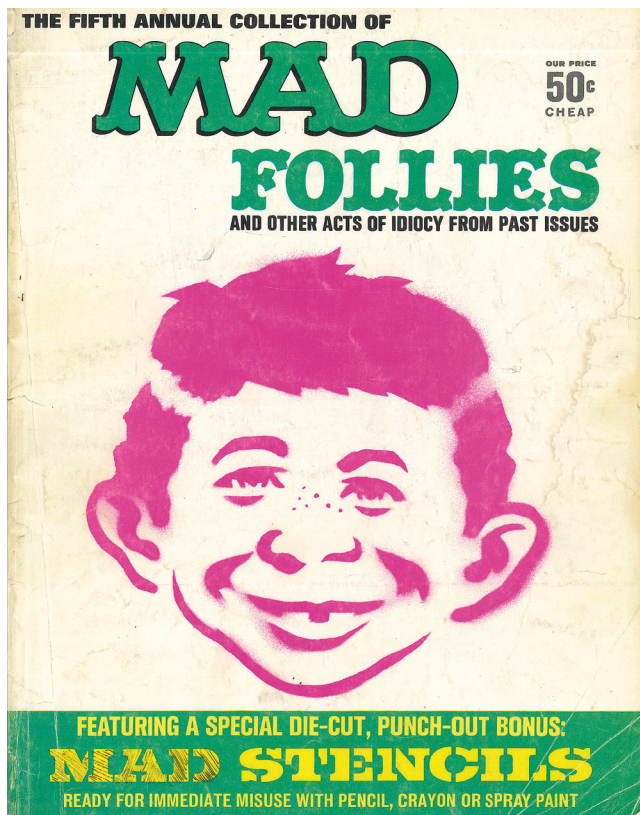
² Baldo oder Sonny Sam (wie er in der deutschen Übersetzung genannt wird), wurde 1952 von Luciano Bottaro geschaffen.



FINK



5b



5c





GIMMICK STENCILS IN MAD (1967) AND PRIMO COMIC (1971)

Ulrich
Blanché

Shortly before and after the revolutionary year of 1968, gimmick stencils were added to two comic magazines, the U.S. satire/cartoon magazine MAD, which had been in existence since 1952, and the West German Primo Comic magazine, which was published 1971-74.

The 5th Mad Follies anniversary issue of 1967 simply shows the head of MAD mascot Alfred E. Neumann on the cover – spray-painted with a stencil, similar to the gimmick stencils enclosed in the magazine, called »bonus« there. The booklet itself features a combination of text and image stencils, primarily intended to satirically alter/comment/question existing content like billboards. A Dada Duchamp mustache, foot and bird footprints, a thumbs-up (or thumbs-down) hand, and aggressive one-words enhanced by capitalization and exclamation points are included, such as the ambivalent-subversive FINK, ECCH!, CONDEMNED!, LOVE! and DON'T, which take up prohibition signs [DON'T] or rubber stamps [CENSORED!, CONDEMNED!] in different fonts.

In Germany, the short-lived Primo Comic had included a gimmick with each of its first 33 issues, modeled on the French comics magazine »Pif et son gadget surprise« [Pif and his surprise gadget] founded in 1969, which in turn grew out of a Resistance newspaper during World War II.

In Primo, however, the gatjet or gimmick was called »Schnickschnack« [gadgets, knick-knack] – split in issue #25 and #26 specifically »Bildschöne Buchstaben!« [Beautiful Letters!].

The #25 cover, dated Sept. 3, 1971, features a cartoon character, the chaotic office messenger Gaston Lagaffe.¹ He holds paintbrushes and an exclamation mark stencil in his hand, and on his table are paint buckets and more letter stencils, apparently made of tin like the commercially available ones (see [cat. no. 5](#)) that served as a model for this gimmick. Included in the booklet are a craft sheet with the pre-cut cardboard letters A-T. The follow-up issue #26, dated Sept. 17, 1971, featured a cardboard craft sheet with the missing pre-cut letters (U-Z) and the number stencils 1–10. On the #26 cover, the cartoon character Baldo,² a Canadian Mountie, throws around letter stencils.

Both MAD and the Primo booklets also feature stenciling instructions tailored to the respective readership. While the more serious children's magazine Primo gives the greatest possible freedom of design with the letters, for example, to write one's name on clothing, bags, toys or tableware, with the respective matching colors or pens, MAD shows that vandalism with a spray can on walls, advertising posters or even the paternal television is pos-

sible. Civil disobedience, questioning of visual messages, adusting, slogan graffiti is demonstrated here, that is propagated and parodied at the same time.

Such gimmick stencils including short instructions are later taken up by punks like Crass, TRB, The Clash, et cetera (see [cat. no. 17](#)) as well as Banksy, who has stencil templates including instructions enclosed with magazine interviews several times around 2000 (see [cat. no. 18](#)).

¹ Gaston – designed by André Franquin in 1957 – was called Jojo in the German Primo translation.

² Baldo, or Sonny Sam (as he is known in German translation), was created by Luciano Bottaro in 1952.

SCHABLONEN UND DER PARISER MAI 1968

Anna Filsinger
Ulrich Blanché

2018 konstatierte Banksy (siehe [Kat. Nr. 18](#)), der bekannteste Stencil- und Street Artist, dass Schablonengraffiti seinen Ursprung in den Studierendenrevolten vom Pariser Mai 1968 hätten: »Fifty years since the uprising in Paris 1968. The birthplace of modern stencil art.«

Die Pochoiristen der 1980er Blek le Rat (siehe [Kat. Nr. 8-9](#)) und Marie Rouffet (siehe [Kat. Nr. 10](#)), sowie auch der Street Artist



Invader, wiesen ebenfalls auf die Bedeutung der Pariser Bewegung für Street Art hin.

Wir zeigen die offenbar einzige erhaltene Schablone aus Paris '68, die heute in der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrt wird – zusammen mit einem originalen Poster, auf dem eben diese Schablone verwendet wurde.

Pouvoir ébranlé – »erschütterte Macht« – steht da rot auf weiß. Auf die daraus entstehende Schlussfolgerung *à nous de le changer*, »Es liegt an uns das zu ändern.«, deutet ein roter Pfeil.

Über den beiden Schriftzügen ist ein zerbrochener Kopf im Profil zu erkennen. Durch die ausgeprägte Nase und die militärische Kopfbedeckung war damals offensichtlich, dass es sich um »General« Charles de Gaulle handelt. Er war im Zuge der Studierendenbewegung '68 die Verkörperung des alten, konservativen Frankreichs, welches die Studierenden zugunsten eines neuen, sozialeren Staates »kippen« wollten.

Die Schablone zeugt von der seriellen Herstellung des Protestposters. Auf ihr sind Reste der Farbe zu erkennen, die zur Produktion der Poster genutzt wurde. Die auslaufenden Farbränder zeigen deren mehrfachen manuellen Auftrag.

Abgesehen von der Vervielfältigung eines Motivs mittels Schablone, Farbe und Pinsel, eine Technik die '68 nur selten genutzt wurde, nutzten die Studierenden viel mehr den Siebdruck – eine technische Weiterentwicklung der Schablone.

Wir zeigen den Siebdruck *vermine fasciste*, »faschistisches Ungeziefer«, hier zugleich Untertitel des Bildes einer abstoßend wirkenden Ratte. Sie ist zusätzlich beschriftet mit *action civique*, dem Eigennamen einer de Gaulle nahestehenden, politisch rechten Organisation.

Die originalen Poster waren rot oder schwarz. Bei dem hier ausgestellten Poster handelt es sich um einen grünen Reprint von 2018, den Steve Lazarides herausgab, der 1998–2007 Banksys Hausfotograf und später einflussreicher Urban-Art-Händler war. Lazarides nutzte den Siebdruck im Zuge einer Mai-68-Jubiläumsausstellung. Damit wies er darauf hin, dass die Ratte nicht nur das Wappentier Blek le Rats (seit 1981), sondern auch – unabhängig von ihm – Banksys (seit 1997) ist. Im Gegensatz zu '68 verwenden die beiden Street Art-Pioniere Ratten teils positiv, als Alter Ego, nicht nur als Feind. Banksy vermenschlicht sie und packt sie in Sekundenbilddramen, Blek bildet Silhouetten echter Ratten nach.

Entwurf und Herstellung der Pariser Mai '68 Plakate ging hauptsächlich von Kunststudieren-

den aus, deren Know-how über damals aktuelle Marketing-Techniken und Druckverfahren sich in den Postern abzeichnet.² Sie entwickelten eine damals neuartige Kombination aus Bild und Text mit teils humorvollem Unterton.

Zwar war das Poster das präferierte Medium der Studierenden, da es schneller vervielfältigt und schneller auf den Straßen verteilt werden konnte, und so geeigneter war, um den täglich neuen Ereignissen gerecht zu werden. Die Gestaltungsprinzipien der Poster von '68 haben sich jedoch als fester Bestandteil der Stencil Graffiti etabliert: Ein Bild plus eine kurze, wortspielerische Textsequenz, wiederkehrende Motive, das Herunterbrechen oder Überspitzen eines Motivs auf das Nötigste, ohne dass es unverständlich wird. Schlagende Polizisten, Ratten, die erhobene Faust sind auch aktuell noch viel gesprühte Motive, die ihre Bekanntheit besonders Mai '68 verdanken. Vor 1968 waren Schablonengraffiti in erster Linie bildlose Protestparolen.

¹ Banksy am 28.06.2018, <https://www.instagram.com/p/BkfY9AkhdMd/>, siehe auch <https://www.instagram.com/p/BkiZOE-B85N/> (Letzter Zugriff: 04.08.2021).

² Perussaux, Charles: Les affiches de mai 68 ou l'imagination graphique, Paris 1982.



6a



6b





STENCILS AND MAY 1968 IN PARIS

Anna Filsinger
Ulrich Blanché

In 2018, Banksy (see [cat. no. 18](#)), the most known stencil and street artist, stated that stencil graffiti had its origins in the student revolts of Paris in May 1968: »Fifty years since the uprising in Paris 1968. The birthplace of modern stencil art.«¹

Pochoirists of the 1980s Blek le Rat (see [cat. no. 8–9](#)) and Marie Rouffet (see [cat. no. 10](#)), as well as street artist Invader also pointed to the importance of the Paris movement for street art. We exhibit what appears to be the only preserved stencil from Paris '68, now housed at the Bibliotheque Nationale de France – along with an original poster using this very stencil.

Pouvoir ébranlé – »shaken power« – is written there in red on white. A red arrow points to the resulting conclusion *à nous de le changer*, »It's up to us to change this.«

Above the two letterings, a broken bust-like head can be seen in profile. Due to the pronounced nose and the military hat, it was obvious at the time that it was »General« Charles de Gaulle. During the course of the student movement '68, he was the embodiment of the old, conservative France, which the students wanted to overturn in favor of a new, more social state.

The stencil testifies to the serial production of the protest poster. On it, remnants of the paint used to produce the posters can be seen.

The fading edges of the paint show its multiple manual applications.

Apart from reproducing a motif using a stencil, paint and brush, a technique that was rarely used in '68, the students made much more use of screen printing – a technical advancement of the stencil. We show the screenprint *vermine fasciste*, »fascist vermin«, here the subtitle of the image of a repulsive-looking rat. It is additionally labeled *action civique*, which was the name of a politically right-wing organization close to de Gaulle.

The original posters were red or black. The poster on display here is a 2018 green reprint issued by Steve Lazarides, who was Banksy's photographer from 1998–2007 and later became an influential urban art dealer. Lazarides used the screenprint as part of a May '68 anniversary exhibition. In doing so, he pointed out that the rat is not only Blek le Rat's signature animal (since 1981), but also – unrelated to him – Banksy's (since 1997). In contrast to '68, the two street art pioneers use rats rather positively, as alter egos, not just as enemies. Banksy humanizes them while Blek recreates silhouettes of real rats.

The design and production of the Parisian May '68 posters was mainly the work of art students, whose know-how of then-current marketing techniques and printing processes is evident in the posters.² They developed a

then-novel combination of image and text with a sometimes humorous undertone.

It is true that the poster was the students' preferred medium, as it could be reproduced more quickly and distributed more rapidly on the streets and was thus more suitable for keeping pace with the events that were happening every day. However, the design principles of the posters of '68 have become an established part of stencil graffiti: An image plus a short, witty text sequence, recurring motifs, breaking down or exaggerating a motif to its bare essentials without making it incomprehensible. Beating policemen, rats, the raised fist are still frequently sprayed motifs today, which owe their fame mostly to May '68. Before 1968, stencil graffiti were primarily imageless protest slogans.

¹ Banksy on 28.06.2018, <https://www.instagram.com/p/BkfY9AkhdMd/>, see also <https://www.instagram.com/p/BkiZOE-B85N/> (Last access 04.08.2021)

² Charles Perussiaux: Les affiches de mai 68 ou l'imagination graphique, Paris 1982. Unpaged.

7

»FALL 1968« EINE
KONZEPTKUNST-
SCHABLONE
JOHN FEKNERS
(1976/77)

Jannik
Westermann
Ulrich Blanché

Die Schablone »FALL 1968« wurde vom New Yorker Multimedia-Künstler und Street-Art-Pionier John Fekner (*1950) geschnitten. Es handelt sich hierbei um eine 30 x 22 cm große, von ihm für Street Art verwendete Pappschablone mit Sprühfarbrest. Auf die Rückseite signierte Fekner mit Bleistift »John Fekner aka Gary Hutter '76/77«. Die Schablone stammt aus Fekners *Random Dates*-Serie, die er ab Winter 1977–1978 in Queens, NYC auf Autostraßen anbrachte.

Die *Random Dates*-Serie war Fekners erste illegale Street-Art-Schablonenserie. Zugleich ist Fekner der erste US-amerikanische Stencilgraffiti-Künstler, wenn man von Chaz Bojórquez absieht, der in Los Angeles ab 1969¹ nur eine einzige Schablone über Jahre verwendete. Im Gegensatz zu seinen späteren und bekannteren Arbeiten der *DECAY*-Serie hatten Fekners *Random Dates* keinen politischen Hintergrund, sondern beschäftigte sich mit persönlichen Erinnerungen der BetrachterInnen. Fekner sprühte verschiedene Schablonen mit zufälligen Daten auf den Highways um Queens.

Die *Random Dates* umfassten zum Entstehungszeitpunkt zeitgenössische (z.B. »FALL 1976«), vergangene (das vorliegende »FALL 1968«) und damals zukünftige Zeitangaben (z.B. »FALL 1980«)². Ziel der Serie war es, bei

Autofahrern, welche an den Schablonen vorbeikamen, Erinnerung auszulösen, »Vielleicht haben ihre Eltern geheiratet, oder es war der Monat und das Jahr, in denen sie geboren wurden«³ so Fekner. Er foto-dokumentierte einen Großteil der Serie und veröffentlichte diese unter dem Pseudonym Gary Hütter in einem selbst publizierten Xerox Buch »RANDOM DATES IN QUEENS, N.Y. STENCIL & SPRAY PAINT«, das sich heute u.a. in der Bibliothek des MoMA befindet. Gary Hütter, das Pseudonym von Fekner, der später selbst avantgardistische HipHop-Platten veröffentlichte, vereint die Namen zweier von ihm verehrter Popmusiker – Gary Brooker, Frontman der britischen Rockband Procul Harum und Ralf Hütter, Gründungsmitglied deutschen Electro-Pioniere Kraftwerk. »Fall 1968« ist auf der Straße nicht fotografisch dokumentiert worden, jedoch später auf einer Papierarbeit von etwa 1982.⁴

Wenn John Fekner zum Entstehungszeitpunkt seiner Street Art gefragt worden wäre, was er mache, hätte er geantwortet, dass er »environmental conceptual art« schaffen würde. Trotz seines später dezidiert politischen Werkes, weist gerade die *Random Dates*-Serie auf die Ursprünge der Schablonengraffiti-Geschichte nicht nur in Protestschablonen, sondern auch konzeptueller Kunst und Mini-

malismus. Der frühe Fekner war von Jasper Johns und Daniel Buren beeinflusst, interviewte Donald Judd und kooperierte mit Richard Artschwager und Gordon Matta Clark in den 1970er Jahren, später etwa auch mit Graffiti Writern, aber auch anderen Stencil-Künstlern wie David Wojnarowicz (siehe **Kat. Nr. 11–12**).⁵

¹ Liz Rice MCcray: The Art of Chaz Bojórquez. In: BL!SSS Magazine, No. 130, June 2018, p. 49, <https://issuu.com/blissmag/docs/06jun18/s/5278> (Letzter Zugriff: 04.08.2021).

² Fekner im Interview mit Ulrich Blanché, August 2020.

³ Chris Stain und Josh MacPhee: Interview with John Fekner. Just Seeds, 3.11.2008 <https://justseeds.org/interview-with-john-fekner/> (Letzter Zugriff: 05.07.2021).

⁴ John Fekner, gefundenes doppelseitiges Schwarz-Weiß-Poster, je mit gesprühter Schablone verändert, ca. 1982, ca. 99 x 69 cm [39 x 27 inch], gepostet auf Instagram, 19.12.2020.

⁵ Fekner im Interview mit Ulrich Blanché, August 2020.



7

The stencil tool »FALL 1968« was cut by New York multimedia artist and street art pioneer John Fekner (*1950). It is a 30 x 22 cm large cardboard stencil with spray paint rests used by him for street art. On the reverse Fekner signed with pencil »John Fekner aka Gary Hutter '76/77«. The stencil is from Fekner's *Random Dates* series, which he installed on highways in Queens, NYC from the winter of 1977–1978.

»FALL 1968«
A CONCEPTUAL ART
STENCIL BY
JOHN FEKNER
(1976/77)

Jannik
Westermann
Ulrich Blanché

The *Random Dates* series was Fekner's first illegal street art stencil series. At the time Fekner is the first American stencil graffiti artist, except for Chaz Bojórquez, who used only one stencil for years in Los Angeles from 1969¹ onwards. In contrast to his later and more well-known works in the *DECAY* series, Fekner's *Random Dates* had no political background, but dealt with the personal memories of the viewers. Fekner sprayed different stencils with random dates on the highways around Queens.

Random Dates included contemporary (e.g. »FALL 1976«), past (the present »FALL 1968«) and (at that time) future dates (e.g. »FALL 1980«)². The aim of the series was to trigger memories in drivers passing the stencils, »Maybe their parents got married, or it was the month and year they were born«³, says Fekner. He photographed much of the series and issued it under the pseudonym Gary Hütter in a self-published

Xerox book »*RANDOM DATES IN QUEENS, N.Y. STENCIL & SPRAY PAINT*«. A copy is now in the MoMA library. Gary Hütter, the pseudonym Fekner used, who later released avant-garde HipHop records himself, combines the names of two pop musicians he admires – Gary Brooker, frontman of British rock band Procul Harum and Ralf Hütter, founding member of German electro pioneers Kraftwerk. »Fall 1968« has not been documented photographically on the street, but later on a paperwork from about 1982.⁴

If John Fekner had been asked what he was doing when his street art was first created, he would have replied that he would create »environmental conceptual art«. Despite his later decidedly political work, the *Random Dates* series points to the origins of stencil graffiti history not only in protest stencils, but also in conceptual art and minimalism. Early Fekner was influenced by Jasper Johns and Daniel Buren, interviewed Donald Judd and collaborated with Richard Artschwager and Gordon Matta Clark in the 1970s, later also with graffiti writers, but also other stencil artists such as David Wojnarowicz (see [cat. no. 11–12](#)).⁵

¹ Liz Rice McCray: The Art of Chaz Bojórquez. In: BL!SSS Magazine, No. 130, June 2018, p. 49, <https://issuu.com/blissmag/docs/06jun18/s/5278> (Last access 04.08.2021).

² Fekner Interview with Ulrich Blanché, August 2020.

³ Chris Stain and Josh MacPhee: Interview with John Fekner. Just Seeds, 3.11.2008 <https://justseeds.org/interview-with-john-fekner/> (Last access 05.07.2021).

⁴ John Fekner, found double-sided black and white poster, each changed with a sprayed stencil, ca. 1982, ca. 99 x 69 cm [39 x 27 inch], posted on Instagram, 19.12.2020.

⁵ Fekner Interview with Ulrich Blanché, August 2020.

POCHOIR-
POSTKARTE 1:
BLEK LE RATS
SELBSTPORTRÄT
(1983/84)

Miriam Miskovic
Ulrich Blanché



Die Postkarte zeigt ein Foto eines Pochoir-Selbstporträts von Blek le Rat, das sich 1984 am Seine-Ufer auf der Île Saint-Louis in Paris befand.¹ Motiv und Signatur wurden von Blek le Rat mit schwarzer Sprühdarbe angebracht. Der Kopf wird umrahmt mit einem kreisförmigen, gelblichen Hintergrund und wird dadurch akzentuiert. Im Foto befinden sich eine Sprühdose und eine Schablone vor dem Selbstbildnis auf dem Boden. Festgehalten wurde es von Rosine Klatzmann, die Werke Blek le Rats für einen 1984 veröffentlichten Artikel im Magazin *Télérama* fotografierte.² Blek hatte dasselbe Selbstporträt bereits ein Jahr zuvor im 14. Arrondissement in Paris gesprüht.³

Auf der Postkarte ist die Aufschrift *Paris Graffiti* zu erkennen. Sie ist Teil der *Paris Graffiti* Postkarten-Serie von 1984, die erstmals neben Pochoirs auch figuratives Freihandgraffiti und illegale Posterarbeiten, kurz einen Querschnitt der damaligen Pariser Proto-Street-Art, abbildete.

Blek le Rat bestand zunächst aus Xavier Prou (*1951) und Gérard Dumas.⁴ Mit Dumas startete Prou Ende 1981 seinen ersten Graffiti-Versuch in der Rue des Thermopyles im 14. Pariser Arrondissement. Inspiriert wurde Blek laut Prou durch New Yorker Style Writing Graffiti, die er zehn Jahre zuvor bei einer USA Reise gesehen hatte.⁵ Jedoch empfand das Duo

sein erstes Graffiti als misslungen, sodass sie anfangen Pochoirs zu sprühen, eine Technik, die Prou als Kind im Italien-Urlaub in Form übriggebliebener faschistischer Wand-Propaganda aus dem Zweiten Weltkrieg kennenlernte. Wohl ab Ende 1981 entstanden erste Motive wie Ratten, Panzer und Bananen.⁶

Das Pseudonym Blek le Rat entwickelte sich aus der Comicfigur Blek le Roc, die ihren Ursprung im Italien der 1950er Jahre hat. Das Duo ersetzte »Roc« durch »Rat«, dass zum einen die Kehrseite, aber auch das Sinnbild des urbanen Raumes verdeutlicht und ein Anagramm des Wortes »Art« darstellt.⁷ Etwa 1983 trennte sich das Duo und Prou wurde Blek.

Blek inspirierte ab 1984 weitere Pochoiristen, etwa TNT/Surface Active, Ethernio, Epsilon Point oder Miss.Tic. Diese wurden zur sogenannten »École de Blek le Rat« gezählt, Überschrift in der französischen Tageszeitung *Le Monde* 1986.⁸ Die französische Pochoir/Schablonengraffiti-Bewegung folgte zeitlich auf die frühere Vallauri-Schule in Brasilien, entstand jedoch unabhängig von dieser und inspirierte teils eine Reihe von Schablonengraffiti-Akteuren, etwa in Deutschland⁹ und Polen¹⁰ ab Mitte der 1980er Jahre.

¹ Bleks alte Website, ca. 2008, <http://bleklerat.free.fr/bleklerat/22%2022.html> (Letzter Zugriff: 28.06.2021).

² Rosine Klatzmann: C'est dans la Poche. In: *Télérama*. Petit journal, N° 1821, 05.12.1984, S. 28–29.

³ Bleks alte Website, ca. 2008, <http://bleklerat.free.fr/bleklerat/22%2024.html> (Letzter Zugriff: 28.06.2021).

⁴ Dirk G. Kronsbein: Über den Künstler Blek le Rat. Galerie Kronsbein, <https://www.galeriekronsbein.com/de/kuenstler/Blek-le-Rat.htm> (Letzter Zugriff: 28.06.2021).

⁵ Blek le Rat. *Blekleratoriginal.com*, <http://blekleratoriginal.com/en/blek-le-rat-2/> (Letzter Zugriff: 28.06.2021).

⁶ Ebd.

⁷ Jon Reiss: Blek le Rat. In: *Swindle Magazine*, Nr. 11 (01.07.2007), <https://web.archive.org/web/20070701184245/http://swindlemagazine.com/issue11/blek-le-rat/> (Letzter Zugriff: 29.06.2021).

⁸ Marc Ambroise-Rendu: L'école de Blek le Rat. Les murs de Paris et l'art du pochoir. In: *Le Monde*, 07.11.1986, S. 13.

⁹ Graffiti. Wandkunst nach Schablone. Sprühende Phantasie. In: *Der Spiegel*, Nr. 44, 1988, S. 291.

¹⁰ Tomasz Sikoraski in ders., Marcin Rutkiewicz (Hg.): *Graffiti w Polsce*. Warschau 2011, S. 116.



Paris Graffiti ...



POCHOIR POSTCARD 1: BLEK LE RAT'S SELF-PORTRAIT (1983/84)

Miriam Miskovic
Ulrich Blanché

The postcard shows a photo of a pochoir self-portrait Blek le Rat painted in Paris on the banks of the Seine on the Île Saint-Louis in 1984.¹ The motif and signature were applied by Blek le Rat with black spray paint. The head is framed by a circular, yellowish background and is thus accentuated. In the photo, there is a spray can and a stencil in front of the self-portrait on the floor. It was captured by Rosine Klatzmann, who photographed Blek le Rat's work for an article published in *Télérama* magazine in late 1984.² Blek had spray-painted the same self-portrait a year earlier in the 14th arrondissement in Paris.³

The inscription *Paris Graffiti* can be seen on the postcard. It is part of the *Paris Graffiti* postcard series of 1984, which for the first time depicted figurative freehand graffiti and illegal poster work in addition to pochoirs, in short, a cross-section of Parisian proto-street art at the time.

Blek le Rat initially consisted of Xavier Prou (*1951) and Gérard Dumas.⁴ With Dumas, Prou started his first graffiti attempt at the end of 1981 in the Rue des Thermopyles in the 14th arrondissement of Paris. According to Prou himself, Blek was inspired by New York style writing graffiti that he had seen ten years earlier during a trip to the USA.⁵ However, the duo found their first graffiti unsuccessful, so they began spraying pochoirs, a technique Prou had become

acquainted with as a child on holiday in Italy in the form of leftover fascist wall propaganda from the Second World War. Probably from the end of 1981, the first motifs such as rats, tanks and bananas emerged.⁶

The pseudonym Blek le Rat developed from the comic figure Blek le Roc, which originated in Italy in the 1950s. The duo replaced »Roc« with »Rat«, which on the one hand illustrates the downside, but also the symbol of urban space and is an anagram of the word »Art«.⁷ Around 1983, the duo split up, and Prou became Blek.

Blek inspired other pochoirists from 1984 onwards, such as TNT/Surface Active, Ethernò, Epsilon Point or Miss.Tic. These were counted among the so-called »École de Blek le Rat«, headline of a newspaper article in the French daily *Le Monde* in 1986.⁸ The French pochoir/stencil graffiti movement followed in time the earlier Vallauri school in Brazil but emerged independently of it and partly inspired a number of stencil graffiti artists, for example in Germany⁹ and Poland¹⁰ from the mid-1980s.

¹ Blek's old website, ca. 2008, <http://bleklerat.free.fr/bleklerat/22%2024.html> (Last access: 28.06.2021).

² Rosine Klatzmann: C'est dans la Poche. In: *Télérama*. Petit journal, N° 1821, 05.12.1984, p. 28–29.

³ Blek's old website, ca. 2008, <http://bleklerat.free.fr/bleklerat/22%2024.html> (Last access: 28.06.2021).

⁴ Dirk G. Kronsbein: Über den Künstler Blek le Rat. Galerie Kronsbein, <https://www.galeriekronsbein.com/de/kuenstler/Blek-le-Rat.htm> (Last access: 28.06.2021).

⁵ Blek le Rat. <http://bleklororiginal.com/en/blek-le-rat-2/> (Last access: 28.06.2021).

⁶ Ibid.

⁷ Jon Reiss: Blek le Rat. In: *Swindle Magazine*, No. 11 (01.07.2007), <https://web.archive.org/web/20070701184245/http://swindle-magazine.com/issue11/blek-le-rat/> (Last access: 29.06.2021).

⁸ Marc Ambroise-Rendu: L'école de Blek le Rat. Les murs de Paris et l'art du pochoir. In: *Le Monde*, 07.11.1986, p. 13.

⁹ Graffiti. Wandkunst nach Schablone. Sprühende Phantasie. In: *Der Spiegel*, No. 44, 1988, p. 291.

¹⁰ Tomasz Sikorski in Sikorski, Marcin Rutkiewicz (ed.): *Graffiti w Polsce*. Warsaw 2011, p. 116.

BLEK LE RATS TOM-WAITS- SCHABLONE (1983)

Kathrin Wirbka
Ulrich Blanché

B

Blek le Rats Graffiti-Schablone zeigt den US-amerikanischen Musiker und Schauspieler Tom Waits als Halbfigur. Vorlage war das Plattencover des am 1. September 1983 erschienenen Tom-Waits-Albums »Swordfishtrombones«. Der Sänger ist dort mit expressionistischer Hand-Pose und offen getragener Fliege an der Bar mit zwei anderen Figuren zu sehen. Der *Pochoirist* Blek le Rat reduzierte seine Darstellung allein auf Waits und sprühte die Schablone noch im selben Jahr. Fotos des Künstlers dokumentieren Bleks »Tribute to Tom Waits« mindestens zehn Mal in Paris gesprüht – je mit Bleks Signatur kombiniert. An der getrockneten Farbe auf der Schablone (123 x 93 x 4 cm) ist erkennbar, dass er die Schablone in schwarz und rot sprayte. Bleks Waits-Stencilgraffiti ist gleich auf mehreren Buchcovern abgebildet, etwa auf dem frühen »Le Livre du Graffiti« (1985), »An der Wand. Graffiti. Zwischen Anarchie und Galerie« (1989) und »Street Art« (2009). Die letzten beiden Bücher veröffentlichte der Kunsthistoriker und Street-Art-Forscher Johannes Stahl, dem Blek spontan nach einer Ausstellung in Wiesbaden 1989 die Waits-Schablone als Geschenk überließ.

1983 bricht Xavier Prou sein Studium der Grafik und Architektur an der Pariser École des Beaux-Arts ab. Im gleichen Jahr steigt Gerard

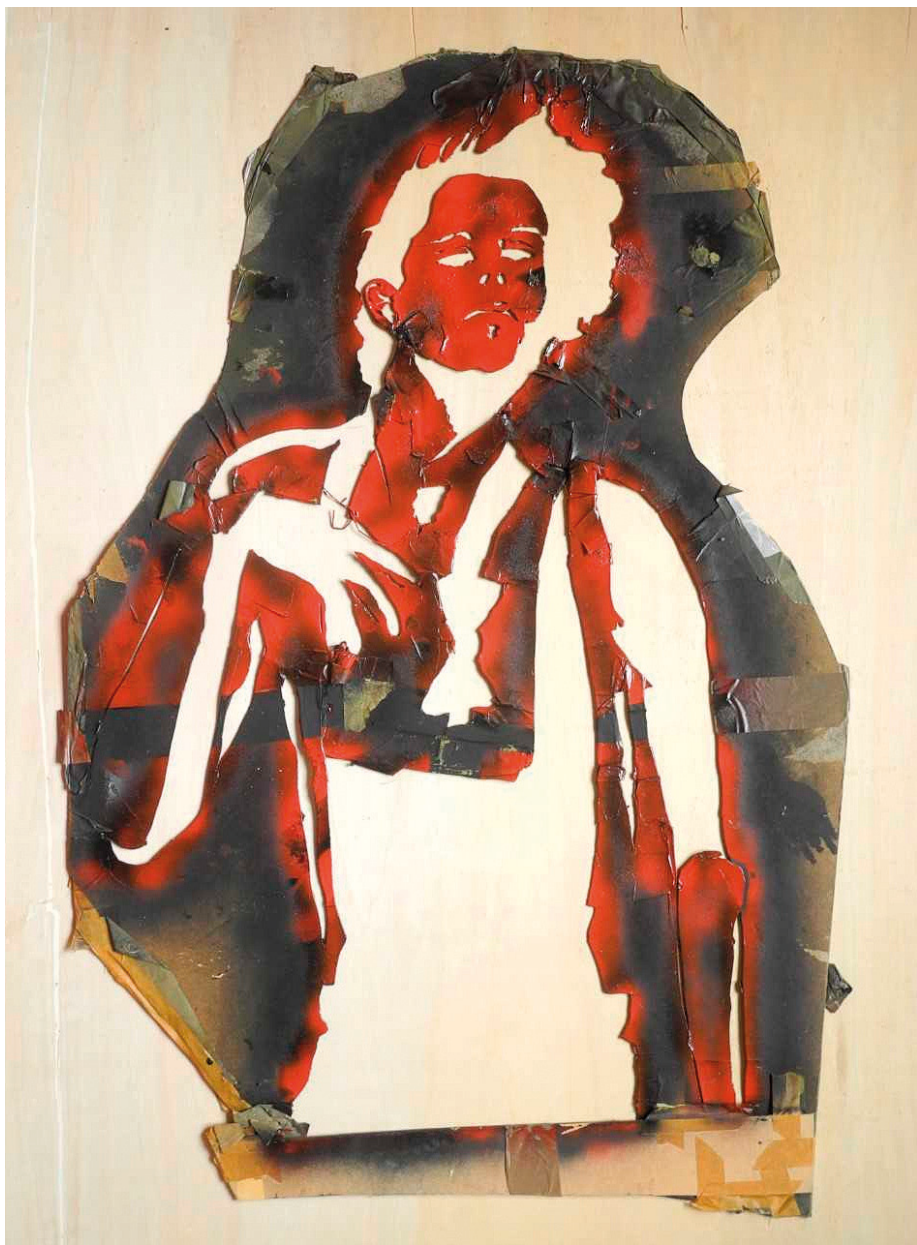
Dumas beim Duo Blek le Rat aus und Prougiert allein weiter als Blek. Im selben Jahr wie die Waits-Schablone schneidet Blek erstmals eine lebensgroße Schablone. Frühere Arbeiten waren eher kleinformatig oder modular aus mehreren Schablonen aufgebaut. Bleks Tom Waits ist eine letzte Stufe zur Vollfigur. Lange schien es, dass Blek bei diesem Schritt der erste Schablonengraffiti-Künstler war. So entstanden über 40 verschiedene lebensgroße Charaktere wie Tom Waits, Andy Warhol, Joseph Beuys, der damalige französische Präsident Mitterrand und viele mehr.¹

Die Forschung des Schablonengraffiti-Projektes konnte zeigen, dass etwa Ernest Pignon-Ernest (*1942) in Frankreich, Alex Vallauri (1949–87, siehe **Kat. Nr. 12–14**) in Brasilien, Christoph Kohlhöfer (*1942) in den USA und King Pin (*1966) in Deutschland denselben Schritt zeitgleich oder früher taten. Auch Bleks lange postulierte Stellung als erster Künstler, der Schablonen künstlerisch auf der Straße verwendete, lässt sich mit neuerer Forschung nicht mehr halten. Banksy (siehe **Kat. Nr. 18**) äußerte sich 2008 zu Blek »Every time I think I've painted something slightly original, I find out that Blek le Rat has done it as well, only 20 years earlier.«² Daraus zu schließen, dass Blek Banksy beeinflusste, ist falsch, da Banksy Scha-

blonen und Ratten schon Jahre bevor er von Blek hörte, verwendete. Dennoch ist Blek le Rat ein wichtiger Stencil-Graffiti-Pionier, der eine ganze Reihe von anderen Künstlern inspirierte, mit Schablonen und Graffiti zu arbeiten.

¹ www.blekcleratororiginal.com (Letzter Zugriff: 04.07.2021).

² Banksy zitiert bei Lee Coan: Breaking the Banksy: The first interview with the world's most elusive artists. Daily Mail 13 June 2008, <https://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1024130/Breaking-Banksy-The-interview-worlds-elusive-artist.html> (Letzter Zugriff: 04.07.2021).



BLEK LE RAT'S TOM WAITS STENCIL (1983)

Kathrin Wirbka
Ulrich Blanché



Blek le Rat's graffiti stencil shows the US-American musician and actor Tom Waits as a half figure. The template was the record cover of the Tom Waits album »Swordfishtrombones«, which was released on September 1, 1983. The singer can be seen there with expressionist hand pose and openly worn bow tie at the bar with two figures. *Pochorist* Blek le Rat reduced his depiction to Waits alone and sprayed the stencil the same year. Photos of the artist document Blek's »Tribute to Tom Waits« sprayed at least ten times in Paris – each combined with Blek's signature. The dried paint on the stencil tool (123 x 93 x 4 cm) shows that he sprayed the stencil in black and red. Blek's Waits stencil graffiti is the same on several book covers, such as the early »Le Livre du Graffiti« (1985), »On the Wall. Graffiti. Between Anarchy and Gallery« (1989) and »Steet Art« (2009). Art historian and street art researcher Johannes Stahl published the last two books; Blek spontaneously gave him the Waits stencil as a gift after a Stahl-curated exhibition in Wiesbaden in 1989. In 1983, Xavier Prou dropped out of his studies in graphic design and architecture at the École des Beaux-Arts in Paris. In the same year Gerard Dumas leaves the duo Blek le Rat and Prou continues to act alone as Blek. The same year as the Waits stencil, Blek cut a life-size stencil for the first time. Earlier

works tended to be small-scale or modular from multiple stencils. Tom Waits is a final step toward the full figures. For a long time, it seemed that Blek was the first stencil graffiti artist in his step. So over 40 different life-size characters were created, such as Tom Waits, Andy Warhol, Joseph Beuys, the then French President Mitterrand and many more.¹

The stencil graffiti project research was able to show that the likes of Ernest Pignon-Ernest (*1942) in France, Alex Vallauri (1949–87, see [cat. no. 12–14](#)) in Brazil, Christoph Kohlhöfer (*1942) in the U.S., and King Pin (*1966) in Germany all took the same step at the same time or earlier. Blek's long-postulated position as the first artist to use stencils artistically on the street also no longer holds up with more recent research. Banksy (see [cat. no. 18](#)) commented on Blek in 2008 »Every time I think I've painted something slightly original, I find out that Blek le Rat has done it as well, only 20 years earlier.«² To conclude that Blek influenced Banksy is incorrect, Banksy was using stencils and rats years before he heard of Blek. Nevertheless, Blek le Rat is an important stencil graffiti pioneer who inspired a number of other artists to work with stencils and graffiti.

¹ www.blekleratoriginal.com (Last accessed: 04.07.2021).

² Banksy quoted in Lee Coan: Breaking the Banksy: The first interview with the world's most elusive artists. Daily Mail 13 June 2008, <https://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1024130/Breaking-Banksy-The-interview-worlds-elusive-artist.html> (Last accessed: 04.07.2021).

10

POCHOIR-
POSTKARTE 2:
MARIE ROUFFETS
ROCK 'N' NANA
POCHOIR (1984)

Ulrich
Blanché

Die Postkarte Rock N Nana ist Teil einer als Postkarte veröffentlichten Fotoserie, bei der der Street-Art-Pionier Marie Rouffet beim illegalen Malen im öffentlichen urbanen Raum zu sehen ist. Gemäß der Tageszeitung Ouest-France (28.11.1986) war Rouffet neben Blek Le Rat und Miss.Tic einer der drei Hauptvertreter der Pochoir-Kunst in Frankreich.¹ Fotografiert vom Bildjournalisten Jean-Marie Lerat sieht man in der mindestens 5-teiligen Postkarten-Serie meist Rouffet beim illegalen Übermalen großformatiger Werbeposter in der Pariser Metro-Station Reaumur-Sebastopol.²

Die vorliegende Karte zeigt Rouffets hier als Künstler signatur verwendetes, damals sehr bekanntes »Rock 'N' Nana«-Pochoir, daneben sein Markenzeichen, grauer Hut und Sonnenbrille.³ Rouffet (* ca. 1955⁴) schablonierte »Rock 'N' Nana« hier dreimal nebeneinander in den französischen Nationalfarben blau weiß und rot, und widmete damit die Werbetafel in ein Rouffet-Werk um. Die Schablonenarbeit ist Teil der »Rock 'n' Peinture« Serie Rouffets, die immer querformatig auf ca. 40 x 60 cm das Formular »ROCK 'N' ...« kombiniert mit einem weiteren Begriff (hier NANA) und drei/viermal demselben Bild zeigt sowie dem Namen des Künstlers. Der französische Slang-Begriff Nana ist ein leicht abwertender Begriff für

eine junge attraktive Frau, existiert seit dem späten 19. Jahrhundert und bedeutet so viel wie »Schecke« im Deutschen oder »Chick« im Englischen. Die neunfache Nana in Rouffets Schablone basiert auf einem Dreiviertelporträt-Foto der Modedesignerin Coco Chanel von 1910, aufgenommen in dem Jahr, als die damals 27-jährige ihren ersten Hutladen eröffnete.⁵ Die silhouetten- und zugleich statuenhafte Schwarz-Weiß-Fotografie kommt dem Medium Schablone entgegen und zeigt Chanel selbstbewusst nach Art eines Gibson Girls.

Der frühere Leinwandmaler⁶ [Edmond⁷] Marie Rouffet spielt in seinem Pseudonym mit Geschlechterkonventionen und wurde etwa in der Tageszeitung *Le Monde* (7.11.1986) als Frau bezeichnet. Seine »ROCK 'N' ...« Serie verweist auf die Nähe der Pochoirs zur Schnelligkeit und Do-it-Yourself-Attitüde des Punk/Rock und mit der Reihung/Wiederholung ebenfalls auf ein Hauptmerkmal der Schablonentechnik.⁸ Rouffet war der erste Schablonengraffiti-künstler, der systematisch Text mit Bildern verknüpfte und seine Werke wie Blek Le Rat vor ihm selbstbewusst signierte. Laut Blek, dem selbsternannten Initiator der französischen *Pochoiristen* der 1980er Jahre, die von *Le Monde* im genannten Artikel Schule Blek le Rats genannt wurde, war Rouffet der erste

andere Stencilkünstler, den er 1984 in Paris wahrnahm.⁹ Obwohl es von Rouffet eine Blek-Hommage gibt (Rock 'N' Blek¹⁰), wurde Rouffet offenbar nicht durch Blek selbst, sondern durch kanadische Schablonengraffiti inspiriert, ab 1981¹¹ oder 1982¹² unabhängig von Blek mit Pochoirs zu beginnen. Der in den 1980er Jahren in Frankreich sehr bekannten, dennoch da schon zeitweilig obdachlose¹³ Pochoirist ist nach den späten 1980er Jahren nicht mehr nachweisbar, weder zitiert in Publikationen noch mit Werken auf der Straße.

- ¹ Christoph Maisenbacher: Graffiti Kalender '89. Moers 1988, S. 88.
- ² Maisenbacher 1988 (wie Anm. 1), S. 76-78.
- ³ Maisenbacher 1988 (wie Anm. 1), S. 70.
- ⁴ Ebd.
- ⁵ Für diesen Hinweis (und vieles andere!) danke ich Charlotte Lagemann. Siehe auch Eintrag »Gabrielle ›Coco‹ Chanel in 1910« <http://www.loc.gov/pictures/item/91719089/> (Letzter Zugriff: 03.08.2021); Jana Walther: Coco Chanel: Von der Hutmacherin zur Mode-Ikone. SHZ, 27.02.2014, <https://www.shz.de/5839306> (Letzter Zugriff: 21.09.2021); Edmonde Charles-Roux: Coco Chanel. Ein Leben. Frankfurt/Main 1994, Abb. 6 (zw. S. 130 und 131).
- ⁶ Rouffet im Interview, in: Nicolas Devil, Marie-Pierre Massé, Josiane Pinet: Vite Fait Bien Fait. Paris 1986, S. 26-27.
- ⁷ Nach Aussage seines Agenten (bis 1986) Patrice Guere-mie: Bibliographie d' Edmond Marie Rouffet Rock'n'Nana, 20.8.2015, <http://medias-peintres.blogspot.com/2015/09/edmond-marie-rouffet.html> (Letzter Zugriff: 03.08.2021).
- ⁸ Rouffet im Interview, in: Devil, Massé, Pinet 1986 (wie Anm. 6), S. 26-27.
- ⁹ Albert Wang: The Art Assassin, [New York] 2010, S. 450. Patrick Nguyen; Stuart MacKenzie: Beyond the Street, Berlin 2010, S. 257. An anderer Stelle behauptete Blek, er habe als erste andere Schablone eine Fledermaus von TNT wahrgenommen. Siehe etwa Blek Le Rat. Original Stencil Pioneer (29.52 min., Regie: King Adz) 2006, TC: 13.46-14.35min. Sybille Metze-Prou, Bernhard van Treeck: Pochoir. Berlin 2000, S. 85.
- ¹⁰ Abgebildet in Sybille Metze-Prou: Graffiti in Paris, Berlin 2000, S. 9.
- ¹¹ Gueremie 2015 (wie Anm. 7).
- ¹² Maisenbacher 1988 (wie Anm. 1), S. 70.
- ¹³ Ebd.



10

POCHOIR
 POSTCARD 2:
 MARIE ROUFFET'S
 ROCK 'N' NANA
 POCHOIR (1984)

Ulrich
 Blanché

The postcard Rock N Nana is part of a photo series all published as postcards, in which the street art pioneer Marie Rouffet can be seen painting illegally in public urban space. According to the daily newspaper Ouest-France (Nov. 28, 1986), Rouffet was one of the three main representatives of pochoir art in France, along with Blek le Rat and Miss.Tic! Photographed by photojournalist Jean-Marie Lerat, the at least 5-part postcard series usually shows Rouffet illegally painting over large-format advertising posters in the Reaumur-Sebastopol metro station in Paris.²

The present card shows Rouffet's »Rock 'N' Nana« pochoir, used here as an artist's signature and very well-known at the time, next to his trademark gray felt hat and sunglasses.³ Rouffet (* c. 1955⁴) stenciled »Rock 'N' Nana« here three times side by side in the French national colors of blue white and red, thus rededicating the billboard into a Rouffet work. The stencil work is part of Rouffet's »Rock 'n' Peinture« series, which always showed the form »ROCK 'N' ...« combined with another term (here NANA) and three/four times the same image on about 40 x 60 cm, as well as the name of the artist. The French slang term Nana is a slightly derogatory term for a young attractive woman, has existed since the late 19th century and means something like »chick« in

English. The nine-figure Nana in Rouffet's stencil is based on a three-quarter portrait photograph of fashion designer Coco Chanel taken in 1910, the year the then-27-year-old opened her first hat store.⁵ The silhouetted yet statuesque black-and-white photograph accommodates the medium of stenciling, showing Chanel confidently in the manner of a Gibson Girl.

The former canvas painter⁶ [Edmond⁷] Marie Rouffet plays with gender conventions in his pseudonym and was referred to as a woman in the daily newspaper *Le Monde* (7.11.1986), for example. His »ROCK 'N' ...« series refers to the proximity of pochoirs to the speed and do-it-yourself attitude of punk/rock and, with the series/repetition, also to a main characteristic of the stencil technique.⁸ Rouffet was the first stencil graffiti artist to systematically link text to images and confidently sign his work like Blek le Rat before him. According to Blek, the self-proclaimed initiator of the French pochoirists of the 1980s, called school of Blek le Rat by *Le Monde* in the aforementioned article, Rouffet was the first other stencil artist he noticed in Paris in 1984.⁹ Although there is a Blek homage by Rouffet (Rock 'N' Blek¹⁰), Rouffet was apparently not inspired by Blek himself, but by Canadian stencil graffiti to start doing pochoirs independently of Blek from 1981¹¹ or 1982¹² onwards. The *pochoirist*, who

was very well known in France in the 1980s, but nevertheless already temporarily homeless¹³ by then, is no longer traceable after the late 1980s, neither quoted in publications nor with works on the street.

¹ Christoph Maisenbacher: Graffiti Kalender '89. Moers 1988, p. 88.

² Maisenbacher 1988 (as note 1), p. 76–78.

³ Maisenbacher 1988 (as note 1), p. 70.

⁴ Ibid.

⁵ For this reference (and much more!) I thank Charlotte Lagemann. See also entry »Gabrielle »Coco« Chanel in 1910« <http://www.loc.gov/pictures/item/91719089/> (Last accessed: 03.08.2021); Jana Walther: Coco Chanel: Von der Hutmacherin zur Mode-Ikone. SHZ, 27.02.2014, <https://www.shz.de/5839306> (last access: 21.09.2021); Edmonde Charles-Roux: Coco Chanel. Ein Leben. Frankfurt/Main 1994, fig. 6 (between p. 130 and 131).

⁶ Rouffet in interview, in: Nicolas Devil, Marie-Pierre Massé, Josiane Pinet: Vite Fait Bien Fait. Paris 1986, p. 26–27.

⁷ According to his agent (until 1986) Patrice Gueremie: Bibliographie d' Edmond Marie Rouffet Rock'n'Nana, 20.8.2015, <http://medias-peintres.blogspot.com/2015/09/edmond-marie-rouffet.html> (Last accessed: 03.08.2021).

⁸ Rouffet in interview, in: Devil, Massé, Pinet 1986 (as note 6), p. 26–27.

⁹ Albert Wang: The Art Assassin, [New York] 2010, p. 450. Patrick Nguyen; Stuart MacKenzie: Beyond the Street, Berlin 2010, S. 257. At other points, Blek claimed that he was the first other stencil to perceive a bat from TNT. See, for example, Blek Le Rat. Original Stencil Pioneer (29.52 min., Regie: King Adz) 2006, TC: 13.46–14.35min. Sybille Metze-Prou, Bernhard van Treeck: Pochoir. Berlin 2000, p. 85.

¹⁰ Abgebildet in Sybille Metze-Prou: Graffiti in Paris, Berlin 2000, p. 9.

¹¹ Gueremie 2015 (as note 7).

¹² Maisenbacher 1988 (as note 1), p. 70.

¹³ Ibid.

11

DAVID
WOJNAROWICZ'
BURNING HOUSE
SCHABLONE
(1981)

Ulrich
Blanché

Der früh an AIDS verstorbene David Wojnarowicz (1954–92) wurde vor Mitte der 1980er als prominenter Vertreter der damaligen East Village Kunstszene und später aufgrund seiner Kunst rund um das Thema AIDS weltbekannt. Sein Ticket in die Kunstwelt kam für den Autodidakten in Form von Schablonengraffiti, die er in den New Yorker Straßen SoHos und der East Village hinterließ. Sein bekanntestes Motiv war ein mit roter Farbe schabloniertes, etwa kopfgroßes brennendes Haus. Wojnarowicz' väterlicher Freund, der bekannte Fotograf Peter Hujar traf zufällig den Kurator einer bevorstehenden Gruppenausstellung, der dort arrivierte Maler wie Anselm Kiefer und David Hockney mit aktuellen New Yorker Neoexpressionisten wie David Salle aber auch Street Artists wie Jean Michel Basquiat und Keith Haring kombinieren wollte. Der Kurator erwähnte die brennende Haus Schablone, die er überall gesehen hatte und Hujar wusste von wem sie war!

Wojnarowicz' »Untitled (Burning House Stencil)« von 1981 ist hier in einer vom Nachlassverwalter PPOW Gallery 2019 autorisierten, unlimitierten Edition aus Kunststoff (29,7 x 20,9 cm) zu sehen. Sein brennendes Haus oszilliert zwischen persönlicher Ikonographie und aggressivem Vorwurf politischer und sozialer Missstände. Die New Yorker Realität, auf die

Wojnarowicz vor allem in der damaligen brennenden-Haus-Schablone Bezug nahm, war, dass viele Teile der Stadt damals tatsächlich wie ausgebombt aussahen, da Verfall und Brandstiftung aufgrund von Gier und Gentrifizierung in einer fast bankrotten Stadt üblich waren, die US-Präsident Gerald Ford einige Jahre zuvor zunächst nicht aus Staatsgeldern retten wollte, gemäß der bekannten Schlagzeile: »Ford to [New York] City: Drop dead.«²

Das ambivalente Motiv war zu diesem Zeitpunkt bereits eine Art Wojnarowicz-Logo, das noch lange nach seinem Tod als solches verwendet wurde, etwa als Logo des Wojnarowicz-Nachlasses und auf den Buchrücken von Carrs Wojnarowicz-Biografie (2012) und dem Katalog seiner Retrospektive im Whitney Museum (2018). Das brennende Haus mit seinen zwei Fenstern über einer Tür erinnert an Augen in einem schreienden Gesicht, ein humanisiertes Bild von körperlichem oder psychischem Schmerz oder beidem und/oder verdinglicht an ein Alter Ego von Wojnarowicz selbst, der mit schwieriger Kindheit und Jugend als Stricherjunge zu kämpfen hatte. Laut der Schablonengraffiti-Künstlerin und Wojnarowicz-Kollaborateurin Jane Bauman sagte Wojnarowicz, seine brennende Hausschablone erinnerte an ein Kinderlied: »Lady bug, lady

bug, fly away home, your house is on fire and your children are alone.«³

Die Flammen ändern ihre Farbe innerhalb dieser simplen einlagigen Schablone, die eine seltene Negativ- und Positiv-Schablone zugleich ist. Wojnarowicz verwendete sie nicht nur allein als Signatur, vergleichbar Harings Strahlenbaby oder Basquiats Krone, sondern auch modular in seinen illegal schablonierten Guerilla-Kriegsszenarien, hier kombiniert mit laufenden Soldaten (siehe **Kat. Nr. 12**), Opfern, Bomberflugzeugen und fallenden Männern.

¹ Cynthia Carr: *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz*. New York 2012, S. 210–211; für Wojnarowicz' Version der Geschichte siehe Sylvère Lotringer, Giancarlo Ambrosino (Hg.): *David Wojnarowicz: A definitive history of five or six years on the Lower East Side*. New York 2006, S. 207.

² Daily News. New York Picture Newspaper, Frontseite, 30.10.1975.

³ Jane Bauman in *Clampart: Empty Stencils*. Exhibition catalogue, New York 2020, S. 58. Der Reim ist bis 1744 zurückzuverfolgen, in der US-Version als »lady bug« bis zu Mark Twain's *The Adventures of Tom Sawyer* (1876). I. Opie and P. Opie, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford 1997, S. 308–310.





11

DAVID
WOJNAROWICZ'
BURNING HOUSE
STENCIL
(1981)

Ulrich
Blanché

David Wojnarowicz (1954–92), who died early of AIDS, became world-famous before the mid-1980s as a prominent member of the East Village art scene of the time, and later for his art around the theme of AIDS. For the self-taught artist, his ticket to the art world came in the form of stencil graffiti he left on the streets and galleries of SoHo and the East Village in New York. His most famous motif was a burning house stenciled with red paint, about the size of a head. Wojnarowicz's fatherly friend and ex-lover, the well-known photographer Peter Hujar happened to meet the curator of an upcoming group exhibition, who wanted to combine there established painters like Anselm Kiefer and David Hockney with current New York neo-expressionists like David Salle but also street artists like Jean Michel Basquiat and Keith Haring. The curator mentioned the burning house stencil he had seen everywhere and Hujar knew who it was from.¹

Wojnarowicz's »Untitled (Burning House Stencil)« from 1981 is on view here in an unlimited edition in plastic (29.7 x 20.9 cm) authorized by the Wojnarowicz Estate PPOW Gallery in 2019. His burning house oscillates between personal iconography and aggressive rebuke of political and social ills. The New York reality to which Wojnarowicz referred, especially in the burning house stencil of the time, was that many parts

of the city did look bombed out at the time, as decay and arson due to greed and gentrification were common in a nearly bankrupt city that U.S. President Gerald Ford initially refused to bail out with government money a few years earlier, according to the well-known headline, »Ford to [New York] City: Drop dead.«²

The ambivalent motif was by this time a kind of Wojnarowicz logo, used as such long after his death, for example as the logo of the Wojnarowicz Estate and on the spines of Carr's Wojnarowicz biography (2012) and the catalog of his retrospective at the Whitney Museum (2018). The burning house with its two windows above a door evokes eyes in a screaming face, a humanized image of physical or psychological pain or both, and/or reifies an alter ego of Wojnarowicz himself, who struggled with difficult childhood and adolescence as a hustler. According to stencil graffiti artist and Wojnarowicz collaborator Jane Bauman, Wojnarowicz said his burning house stencil recalled a nursery rhyme: »Lady bug, lady bug, fly away home, your house is on fire and your children are alone.«³

The flames change color within this simple single-layer stencil, which is a rare negative and positive stencil at the same time. Wojnarowicz used it not only alone as a signature, comparable to Haring's radiant baby or Basquiat's crown, but

also modularly, in his illegally stenciled guerrilla war scenarios, here combined with running soldiers (see [cat. no. 12](#)), victims, bomber planes and falling men.

¹ Cynthia Carr: *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz*. New York 2012, p. 210–211; for Wojnarowicz's version of the story see Sylvère Lotringer, Giancarlo Ambrosino (ed.): *David Wojnarowicz: A definitive history of five or six years on the Lower East Side*. New York 2006, p. 207.

² Daily News. New York Picture Newspaper, Frontseite, 30.10.1975.

³ Jane Bauman in *Clampart: Empty Stencils*. Exhibition catalogue, New York 2020, p. 58. The rhyme can be traced back to 1744, in the US version as »lady bug« to Mark Twain's *The Adventures of Tom Sawyer* (1876). I. Opie and P. Opie, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford 1997, p. 308–310.

12

NEW YORK STREET
ART POSTKARTE 1:
VALLAURI UND
WOJNAROWICZ
(1983–85)

Noel Winter
Ulrich Blanché

Das New Yorker Fotografen-Duo E. und J. Spahn publizierte eine undatierte Postkarte mit dem Titel »New York City Street Art #1«, auf der eine Wand voller (Schablonen-)Graffiti im New Yorker Stadtteil SoHo um 1982 abgebildet ist.¹ Offenbar in Unkenntnis der Urheber der abgebildeten Werke verwendeten die Spahns hier bereits vor Allan Schwarzmans einflussreicher Publikation »Street Art« diesen Begriff auf neue, heute noch gültige Art, nämlich für illegale Phänomene, nicht wie noch Robert Sommer in seinem gleichnamigen Buch von 1975 für legale Wandmalereien, die man heute eher als Community Murals bezeichnet würde.

Joao Spinelli, Biograph des in Brasilien enorm bekannten Graffiti-Pioniers Alex Vallauri (1949–87) publizierte 2010 als erster, dass die illegalen Stencils auf der Karte von diesem stammten.² Recherchen zum Forschungsprojekt Schablonengraffiti-Geschichte ergaben, dass Vallauri hier zudem direkt mit einer Straßenschablone von David Wojnarowicz (1954–92) korrespondierte. Schon vor Wojnarowicz in New York nutzte Vallauri seine Straßenschablonen auf ähnliche, modulare Weise. Einem bewaffneten Tarnsoldaten-Stencil des bekannten East Village Künstlers und AIDS-Aktivisten fügte Vallauri einen Fallschirm hinzu. Wojnarowicz hatte seinen Soldaten auf

Bürgersteighöhe schabloniert. Beide wenige Jahre später jung an AIDS verstorbenen Künstler stellten Ende 1982 in einer Gruppenausstellung namens »Stencil Invaders« mit anderen zusammen aus. Dennoch ist unklar, ob Vallauris Ergänzung in Abstimmung mit Wojnarowicz erfolgte oder nicht.

Der US-Amerikaner Wojnarowicz war für seine Schablonen von südamerikanischen Guerilla-Protest-Ikonographie beeinflusst. Eine Auseinandersetzung damit galt als damals häufige Kritik linker US-Künstler an der außenpolitischen Beteiligung der USA in Südamerika.³ Insbesondere in Nicaragua wurden Schablonengraffiti als Protest oder Propaganda ab den späten 1970er Jahren eingesetzt.

Vallauri kam tatsächlich aus Südamerika, genauer aus Brasilien für 2 Jahre nach New York. Bereits 1978 beschloss Vallauri in São Paulo auf der Straße illegal zu schablonieren, als bereits längst dort eine Militärdiktatur herrschte, in der Zensur und Unterdrückung üblich waren. Der späte Pop Artist Vallauri agierte jedoch mit ironischen und positiven Motiven gerade des US-Konsums und der Pop-Kultur, eher wie eine Art Anti-Wojnarowicz – das bedeutet: keine Waffen, keine Soldaten, keine brennenden Gebäude, keine Bomber-

flugzeuge – stattdessen Vögelchen, Noten, Blätterzweige, oder ein altmodisches Telefon.

Obwohl die vorliegende Postkarte offenbar in Unkenntnis Vallauris publiziert wurde, kommt sie seinem demokratischen, alternativen Kunstansatz entgegen. Vallauri, der auch zur brasilianischen Mail Art gerechnet wird, stellte nicht nur in Galerien aus, sondern sprühte seine Stencil-Motive neben illegal auf Wänden auch legal auf Autos, Wände in Clubs, T-Shirts oder druckte sie auf Briefe, Postkarten oder Geschirr. All diese alternativen Kunst-Distributionswege umgingen etwa Institutionen und Zensur und brachten Kunst zu einem allgemeinen Publikum, nicht unbedingt zu einem klassischen Kunstpublikum.

Da die Karte mit 30 Cent international versendet wurde, muss sie zwischen dem 1. Januar 1981 und dem 16. Februar 1985 gelaufen sein,⁴ da dann das Porto erhöht wurde. Weil Vallauri erst 1982 nach NYC zog,⁵ und sich Wojnarowicz' »little soldier«⁶ nicht vor dem 21.01.1982 nachweisen lässt,⁷ muss die Postkarte von frühestens 1982, eher 1983–1985 sein.

- 1 Ein Graffiti-Tag in der Postkarte stammt von Quik [Lin Felton], der Autorschaft, Datierung und Ort per E-Mail an Ulrich Blanché, 28.07.2021, bestätigte.
- 2 Joao Spinelli: Alex Vallauri. Graffiti. Fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil. São Paulo 2010, S. 85.
- 3 David Wojnarowicz: history keeps me awake at night, New York 2018, S. 70.
- 4 Auskunft des Smithsonian Museums (Baasil Wilder) per Email am 19.07.2021.
- 5 Katler Dettmann Wandekoken: Alex Vallauri: graffiti e a cidade dos afetos, Dissertation, Universidade Federal do Espírito Santo Vitória 2017, S. 37.
- 6 Wojnarowicz zitiert bei Cynthia Carr: Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz, New York 2012, S. 175.
- 7 Das Datum auf dem schablonierten Wojnarowicz-Poster für seine Band 3 Teens Kill 4 im New Yorker Pyramid Club Poster ist »Thursday, Jan. 21« [1982]. Abgebildet in Marvin J. Taylor. (Hg.): The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984. Princeton 2006, S. 40–41.



12

NEW YORK STREET ART POSTCARD 1: VALLAURI AND WOJNAROWICZ (1983–85)

Noel Winter
Ulrich Blanché

The New York photographers E. and J. Spahn published an undated postcard entitled »New York City Street Art #1«, on which a wall full of (stencil) graffiti in New York's SoHo around 1982 is depicted.¹ Obviously without knowing whose works they had shot, the Spahns used this term in a new way that is still valid today before Allan Schwarzman's influential publication »Street Art«, namely for illegal phenomena, not

as Robert Sommer in his book of the same name from 1975 for legal ones wall paintings that would be more commonly referred to as »community murals« today.

Joao Spinelli, biographer of graffiti pioneer Alex Vallauri (1949–87), who is enormously well known in Brazil, was the first to publish in 2010 that the illegal stencils on the postcard came from him.² Research of the current research project Stencil Graffiti History revealed that Vallauri also corresponded directly with a street stencil by David Wojnarowicz (1954–92). Even before Wojnarowicz in New York, Vallauri used his street stencils in a similar, modular way. Vallauri added a parachute to an armed camouflage stencil by the well-known East Village artist and later AIDS activist. Wojnarowicz had stencilled his soldier at pavement height. Both artists, who died young of AIDS a few years later, exhibited together with others in a group exhibition called »Stencil Invaders« in late 1982. However, it is unclear whether Vallauri's addition was made in coordination with Wojnarowicz or not.

The US American Wojnarowicz was influenced by South American guerrilla protest iconography for his stencils.³ An examination of this was considered to be a frequent criticism of left-wing US artists of the foreign policy involvement of the US in South America at the time. In Nicaragua in

particular, stencil graffiti was used as a protest or propaganda from the late 1970s onwards.

Vallauri actually came to New York from South America, more precisely from Brazil, for 2 years. As early as 1978, Vallauri decided to illegally stencil on the street in São Paulo, when a military dictatorship had long since ruled there, in which censorship and oppression were common. The late pop artist Vallauri, however, acted with ironic and positive motives, especially from US consumption and pop culture, more like a kind of anti-Wojnarowicz – that means: no weapons, no soldiers, no burning buildings, no bomber planes – instead birds, notes, branches of leaves, or an old-fashioned telephone.

Although the present postcard was apparently published in ignorance of Vallauri, it complies with his democratic, alternative approach to art. Vallauri, who was also part of the Brazilian Mail Art network, not only exhibited in galleries, but also illegally sprayed his stencil motifs on cars, walls in clubs, T-shirts or printed them on letters, postcards or crockery. All of these alternative art distribution channels bypassed institutions and censorship, and brought art to a general audience, not necessarily a classical art audience.

Since the postcard was sent internationally at 30 cents, it must have been used between 1. January 1981 and 16. February 1985, as the

postage was increased afterwards.⁴ Because Vallauri did not move to NYC until 1982,⁵ and Wojnarowicz' »little soldier«⁶ cannot be verified before 21 January 1982,⁷ the postcard must be from 1982 at the earliest, more likely 1983–1985.

¹ A graffiti tag in the postcard is by Quik [Lin Felton], who confirmed this, the date and the location per email to Ulrich Blanché, 28.07.2021.

² Joao Spinelli: Alex Vallauri. Graffiti. Fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil. São Paulo 2010, p. 85.

³ David Wojnarowicz: history keeps me awake at night, New York 2018, p. 70.

⁴ The authors thank Baasil Wilder, Smithsonian Museum, for this info per email on 19.07.2021.

⁵ Katler Dettmann Wandekoken: Alex Vallauri: graffiti e a cidade dos afetos, Dissertation, Universidade Federal do Espírito Santo Vitória 2017, p. 37.

⁶ Wojnarowicz quoted in Cynthia Carr: Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz, New York 2012, p. 175.

⁷ The date on the stenciled Wojnarowicz poster for his band 3 Teens Kill 4 in the New Yorker Pyramid Club was »Thursday, Jan. 21« [1982]. Illustrated in Marvin J. Taylor. (ed.): The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984. Princeton 2006, p. 40–41.

13

ALEX VALLAURIS AKROBAT- SCHABLONE (1982)

Marion Prskalo
Ulrich Blanché

Auf den Straßen New Yorks war das Motiv des Akrobaten neben einem Telefon (siehe Kat. Nr. 12) das am meisten schablonierte Einzelmotiv des brasilianischen Künstlers Alex Vallauri (1949–1987).

Während Graffiti Writer in New York überwiegend geschriebene »tags« verwendeten, benutzte Vallauri den Akrobaten als Motiv und visuellen Authentifizierungsstempel. Ähnlich wie etwa Keith Harings Strahlenbaby, Jean-Michel Basquiats Krone oder David Wojnarowicz' brennende-Haus-Schablone (siehe Kat. Nr. 11) fungierte Vallauris Akrobat als auf Wiederholung ausgelegte Signatur und Werk zugleich. Wie diese konnte auch der Akrobat illegal auf Wänden Teil mehrteiliger Kompositionen sein, seriell gereiht vorkommen oder mit den Tags anderer Street Artists kombiniert werden.

Außerdem fungierte die Schablone als ein Selbstporträt Vallauris, aber auch eines Graffiti-Künstlers im Allgemeinen. Der Straßen-Akrobat Vallauri konnte gekonnt vor der Obrigkeit davonlaufen, während er Fußgänger auf der Straße mit seinen gesprühten Schablonen-Darbietungen unterhielt. Er verkörpert einen frechen und verspielten »Joker« mit Narrenmütze, der durch seine positive und lustige Art der Gesellschaft einen Spiegel vorhält. Zugleich betont er mit dem Zirkusverweis das

niederschwellige seines Ansatzes und das performative Element, das illegaler Street Art immer eingeschrieben ist.

Vallauris Akrobat basierte auf einer Figur aus Georges Seurats (1858–1891) unvollendetem Gemälde *Le Cirque* (1891), die wiederum von einem Akrobaten auf einem Zirkus-Plakat von Jules Chéret (1836–1931) inspiriert war, das einst in den Straßen von Paris hing.¹ Passend zum Reduktionsmedium Schablone eliminierte Vallauri Details, sodass nur noch eine Silhouette übrig blieb.

Vallauri war in der Geschichte des Schablonengraffiti der erste, der eine Schablonengraffitibewegung auslöste. Die Vallauri-Schule in São Paulo geht der École de Blek Le Rat in Paris um mehrere Jahre voraus.² Vallauri war zudem der erste, der Stencils systematisch modular verwendete. Jede seiner silhouettenhaften Schablonen konnte allein und kombiniert mit anderen verwendet werden, farbig oder schwarz gesprüht werden. Als einer der ersten kombinierte Vallauri zudem Einzelschablonen mit Freihandelementen etwa zu lebensgroßen Figuren, bei denen die Einzelschablone jeweils allein eine Figur charakterisieren konnte, eine Krawatte etwa einen Mann, nur ein Stiefel, oder ein Handschuh oder ein BH etwa eine Frau.

¹ Georges Seurat, *Le Cirque*, 1891, [unvollendetes] Ölgemälde, 185 cm × 152 cm, Musée d'Orsay, Paris. Siehe Maria Olimpia de M. Vassão and Maria Adelaide do N. Pontes: Alex Vallauri: trajetória passo a passo. In: *Revista D'Art*, n. 02. Centro Cultural de São Paulo, S. 36–39, hier: S. 38, Editora 34, São Paulo 1998, http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/revista%20dart%202.pdf (Letzter Zugriff: 11.08.2021).

² Tristan Manco et al.: *Graffiti Brasil*, London/New York 2004, S. 14.





13

ALEX VALLAURI'S ACROBAT STENCIL (1982)

Marion Prskalo
Ulrich Blanché

Alex Vallauri's (1949–1987) motif of an acrobat was one of the most used stencils and reappearing »stand-alone« motifs in the streets of New York, besides his telephone (see cat. no. 12).

While other graffiti artists in New York mostly used written »tags«, Vallauri used the acrobat as a motif and pictorial authentication stamp. Similar to Keith Haring's ray baby, Jean-Michel Basquiat's crown or David Wojnarowicz burning house stencil (see cat. no. 11), Vallauri's acrobat functioned as both a signature and an art work, designed for repetition. The acrobat could be part of multi-part compositions illegally on walls, appear in series or be combined with the tags of other street artists.

Furthermore, the stencil served as a self-portrait of Vallauri, but also of a graffiti artist in general. The street acrobat Vallauri was able to skilfully run away from the authorities while managing to entertain pedestrians on the street with his sprayed stencil depictions. He embodies a cheeky and playful »joker« with a jester's hat, who holds up a mirror to society with his positive and funny attitude. At the same time, he emphasises the low-threshold of his approach and with his circus reference the performative element that illegal street art always has.

Vallauri's acrobat was based on a character from Georges Seurat's (1858–91) unfinished

painting *Le Cirque* (1891), which in turn was inspired by an acrobat on a circus poster by Jules Chéret (1836–1931) that once roamed the streets of Paris.¹ Vallauri eliminated details to match the reduction-medium stencil, so that only a silhouette remained.

Vallauri was the first in the history of stencil graffiti to initiate a stencil graffiti movement. The Vallauri School in São Paulo is several years ahead of l'École de Blek Le Rat in Paris.² Vallauri was also the first to use stencils in a systematic, modular manner. Each of his silhouetted stencils could be used alone or in combination with others, coloured or sprayed black. Vallauri was one of the first to combine individual stencils with freehand elements to make life-size figures, for example, in which the individual stencil alone could characterize a figure, a tie for a man, a boot, a glove or a bra for a woman.

¹ Georges Seurat, *Le Cirque*, 1891, [unfinished] oil painting, 185 cm × 152 cm, Musée d'Orsay, Paris. See Maria Olimpia de M. Vassão and Maria Adelaide do N. Pontes: Alex Vallauri: trajetória passo a passo. In: *Revista D'Art*, n. 02. Centro Cultural de São Paulo, S. 36–39, hier: S. 38, Editora 34, São Paulo 1998, http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/revista%20dart%202.pdf (Last access 11.08.2021).

² Tristan Manco et al.: *Graffiti Brasil*, London/New York 2004, p. 14.

141

NEW YORK STREET
ART POSTKARTE 2:
DAS PAAR –
EINE VALLAURI-
SCHABLONE? (1984)

Siye Kidane
Ulrich Blanché

Auf einer mit »New York Street Art No. 8« beschrifteten Postkarte von 1984 sind Sprüh-schablonen-Silhouetten einer Frau und eines Mannes auf einer Wand zu sehen, zudem eine Maus oder Ratte. Nicht nur J.[avier¹] Domingo, dem Fotografen der vorliegenden Postkarte, war der Erschaffer des Schablonen-Pärchens unbekannt. Auch vier weitere Street-Fotografen im New York der 1980er Jahre, David Robinson², Tomasz Sikorski³, Allan Molho⁴ und David T. McFarlane, Jr.⁵ erklärten zwar unabhängig voneinander das Motiv für bildwürdig, jedoch ohne den Künstler identifizieren zu können. Das abgebildete Pärchen fand man in den New Yorker Stadtteilen SoHo und East Village an unterschiedlichen Wänden. Jede einzelne Fassung unterscheidet sich von den anderen durch die jeweilige Platzierung des Mannes und der Frau zueinander. Damit wird die Aussage der jeweiligen Fassung verändert und je eine andere Geschichte erzählt.

In Domingos Aufnahme sind die Akteure voneinander weggedreht, als ob sie voneinander weglaufen. David Robinson veröffentlichte in seinem Buch »Soho Walls – Beyond Graffiti« (1990) drei unterschiedliche Versionen unter anderem dieses Motives, wo das Pärchen dagegen aufeinander zu läuft. Wieder eine andere Positionierung bewirkt, dass der

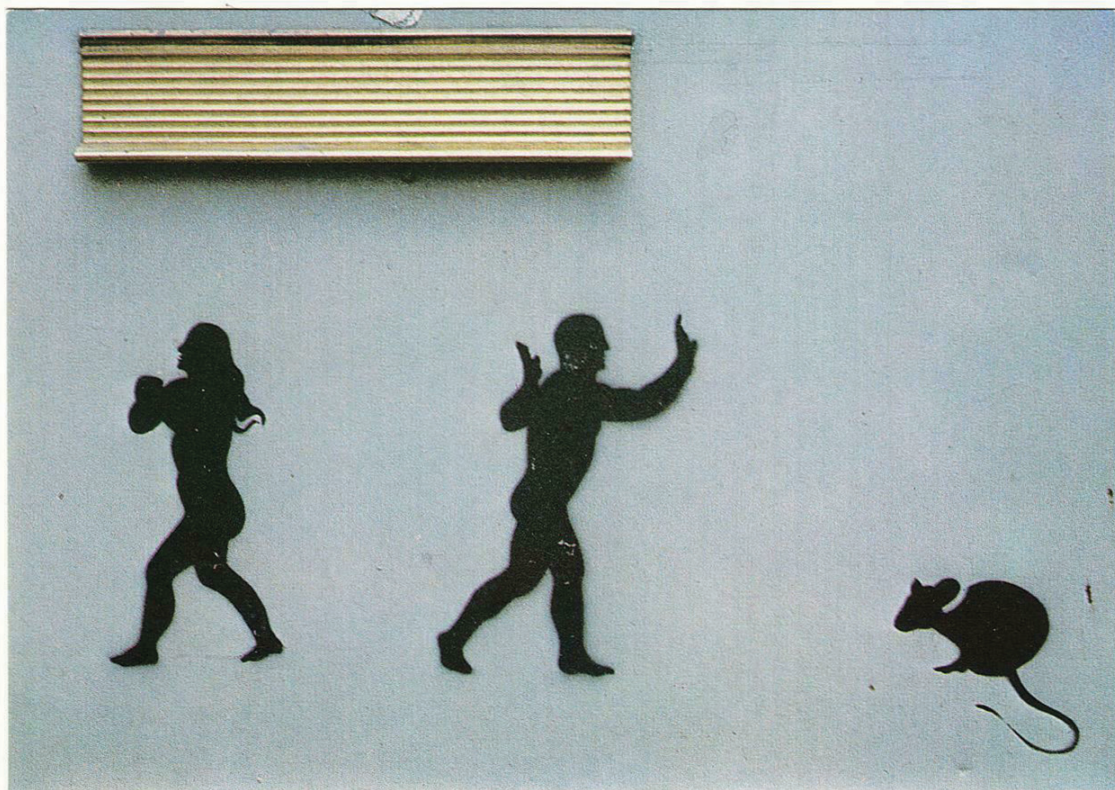
Mann vor der Frau wegläuft oder umgekehrt. Ein anderes Mal wird der Anschein erweckt, dass diese gegeneinander kämpfen oder miteinander tanzen.

Hier wird dieses Motiv erstmals dem brasilianischen Stencil-Graffiti-Pionier Alex Vallauri (1949-87) zugeschrieben beziehungsweise einem Nachahmer speziell seiner Herangehensweise. Vallauri lebte 1982–1983 in New York,⁶ schablonierte in just den Vierteln zu der Zeit, als auch das vorliegende Motiv auftauchte. Zudem war das Pärchen gleich auf drei Wänden zu finden, auf welchen auch gesicherte Stencils von Vallauri zu sehen waren, fotografiert von Sikorski, Robinson und Molho, wo etwa Vallauris Stiefel oder Akrobat-Schablone zu sehen war.⁷ Auch in anderen Werken tendierte Vallauri dazu, Stencils je anders zueinander anzubringen, um dadurch je eine neue Geschichte zu erzählen. Ein weiterer Grund, Vallauri das Paar zuzuschreiben kreist um die Zahl 27, die für ihn eine ›magische‹ Zahl, seine ›Glückszahl‹ war, mit der er auch teils signierte. Eine brasilianische Zeitung schrieb bereits 1982 über Alex Vallauri: »Wenn der Besitzer der leeren Wand oder ein Polizist – nicht immer freundlich gestimmt – auftauchen würde, würde Alex sie überzeugen, dass ›der Stiefel hier dieser Wand eine neue Dimension gibt, jeder wird

sie erkennen und sie sieht 27 mal besser als jede Werbung.« ›Aber warum 27 mal?‹ könnte jemand in diesem (nur etwas) hypothetischen Dialog fragen. Alex würde dann erklären, dass 27 eine magische Zahl ist, eine Glückszahl. Und er würde dann die Erlaubnis bekommen, daneben die Nummer 27 zu malen, wo die 2 eine laufende Frau und die 7 ein Mann ist, der sie verfolgt.«⁸ Mit diesem Wissen lässt der ausgestreckte Arm die Silhouette des Mannes tatsächlich zur »7« werden und die der Frau zu einer »2«.

Offenbar benutzte Vallauri dieses Schablonenset als Signatur (27)-Schablone, um zugleich jedes Mal eine andere (Liebes-) Geschichte zu erzählen.

- ¹ 2013 startete Javier Domingo auf Kickstarter eine Aktion um ein Buch zu finanzieren. Als Anreiz für Spender gab es seine 1984er Postkartenserie als Zugabe. Daher lässt sich über diese Seite die Angabe auf der Postkarte »J. Domingo« auflösen. Javier Domingo: Bilingual e-Book »NY pier 34«, 1983 (English & Spanish). 26. November 2013; <https://www.kickstarter.com/projects/nypier34/bilingual-e-book-ny-pier-34-1983-english-and-spani> (Letzter Zugriff: 04.08.2021).
- ² David Robinson: Soho Walls. Beyond Graffiti, New York 1990, S. 17, 69.
- ³ Tomasz Sikorski: Photos of New York Street Art, 1984–1989, <http://newyorkstreetart.blogspot.com/2015/02/blog-post.html?m=1> (Letzter Zugriff: 04.08.2021).
- ⁴ Allan Molho, Room, Fotografie, 1983, <https://www.flickr.com/photos/amolho4/246752729> (Letzter Zugriff: 04.08.2021).
- ⁵ Foto von David T. McFarlane, Jr., NYC, fotografiert ca. 1985–93, uploaded auf Flickr von dmax3270, 26.09.2007, <https://www.flickr.com/photos/mclink/1440912278> (Letzter Zugriff: 04.08.2021).
- ⁶ Katler Dettmann Wandekoken: Alex Vallauri: graffiti e a cidade dos afetos, Dissertation, Universidade Federal do Espírito Santo Vitória 2017, S. 37.
- ⁷ Tomasz Sikorski: Photos of New York Street Art, 1984–1989, <http://newyorkstreetart.blogspot.com/2015/02/blog-post.html?m=1>; en Detail: <http://1.bp.blogspot.com/-ke8PUD-1v1hY/VOBzVy7GL5I/AAAAAAAAHWw/qlyjzKat8pM/s1600/F%2B173.jpg>; Allan Molho's Foto: <https://www.flickr.com/photos/amolho4/246752729/in/album-72157594289862652/#>; siehe auch David Robinson: Soho Walls. Beyond Graffiti, New York 1990, S. 17; Tomasz Sikorski: Photos of New York Street Art, 1984–1989, <http://newyorkstreetart.blogspot.com/2015/02/blog-post.html?m=1>; en Detail: <http://4.bp.blogspot.com/-g2rgPkFWvCk/VOBzN6Vm8tI/AAAAAAAAHUg/Gze0cv2mkfl/s1600/F%2B152.jpg>; <http://4.bp.blogspot.com/-aoVr4n-tRgQI/VOBzNjQToVI/AAAAAAAAHUc/Npe3krNH3K4/s1600/F%2B151.jpg>
- Tomasz Sikorski: Photos of New York Street Art, 1984–1989, <http://newyorkstreetart.blogspot.com/2015/02/blog-post.html?m=1>; en Detail: http://2.bp.blogspot.com/-2BpztlyfQH0/VOBy6lxdD5I/AAAAAAAAHPA/_xKp4IHervY/s1600/F%2B105.jpg; siehe auch David Robinson: Soho Walls. Beyond Graffiti, New York 1990, S. 69.
- ⁸ João Spinelli: Alex Vallauri: Alex Vallauri – graffiti: fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil. São Paulo 2010, S. 192. Übersetzung UB.



14

NEW YORK STREET ART POSTCARD 2: THE COUPLE — A VALLAURI- STENCIL? (1984)

Siye Kidane
Ulrich Blanché

Spray-painted stencil silhouettes of a woman and a man, also a mouse or rat, are on a wall pictured on a postcard from 1984 labeled »New York Street Art No. 8«. Not only J.[avier¹] Domingo, the photographer of the present postcard, was unaware of the creator of the stencil couple. Four other street photographers in New York in the 1980s, David Robinson², Tomasz Sikorski³, Allan Molho⁴ and David T. McFarlane, Jr.⁵ also independently declared the motif worthy of a photo, but without being able to identify the artist. The pictured couple was found on different walls in New York's SoHo and East Village neighborhoods. Each individual version differs from the others by the respective placement of the man and the woman in relation to each other. This changes the message of each version, each telling a different story.

In Domingo's shot, the actors are turned away from each other, as if running away from each other. David Robinson published three different versions of this motif, among others, in his book »Soho Walls – Beyond Graffiti« (1990), where the couple, on the other hand, runs toward each other. Yet another positioning causes the man to run away from the woman or vice versa. Another time, it appears that they are fighting or dancing with each other.

Here this motif is attributed for the first time to the Brazilian stencil graffiti pioneer Alex Vallauri (1949-87) – or to an imitator specifically of his approach. Vallauri lived in New York from 1982-1983,⁶ stenciled in just the neighborhoods at the time the present motif appeared. In addition, the couple could be found on three walls, which also featured stencils definitely by Vallauri, photographed by Sikorski, Robinson, and Molho, where Vallauri stenciled his black boot or his acrobat stencil for example.⁷ In other works, too, Vallauri tended to apply single stencils differently in relationship to each other, thereby telling a new story each time. Another reason to attribute the couple to Vallauri revolves around the number 27, which was a ›magic‹ number for him, his ›lucky number‹, with which he also signed some of his works. A Brazilian newspaper wrote about Alex Vallauri as early as 1982: »If the owner of the blank wall or a policeman – not always friendly – showed up, Alex would convince them that ›the boot here gives this wall a new dimension, everyone will recognize it and it looks 27 times better than any advertisement.‹ ›But why 27 times?‹ someone might ask in this (only somewhat) hypothetical dialogue. Alex would then explain that 27 is a magic number, a lucky number. And he would then get permission to paint the number 27 next to it, where the 2 is a

woman running and the 7 is a man chasing her.«⁸ Knowing this, the outstretched arm actually makes the man's silhouette become a »7« and the woman's a »2«.

Apparently Vallauri used this set of stencils as a signature (27) stencil to tell a different (love) story each time.

- ¹ In 2013, Javier Domingo started a campaign on Kickstarter to finance a book. As an incentive for donors, there was his 1984 postcard series as an encore. Javier Domingo: Bilingual e-Book »NY pier 34«, 1983 (English & Spanish), 26.11.2013; <https://www.kickstarter.com/projects/nypier34/bilingual-e-book-ny-pier-34-1983-english-and-spani> (Last accessed: 04.08.2021).
- ² David Robinson: Soho Walls. Beyond Graffiti, New York 1990, p. 17, 69.
- ³ Tomasz Sikorski: Photos of New York Street Art, 1984–1989, <http://newyorkstreetart.blogspot.com/2015/02/blog-post.html?m=1> (Last accessed: 04.08.2021).
- ⁴ Allan Molho, Room, photograph, 1983, <https://www.flickr.com/photos/amolho4/246752729> (Last accessed: 04.08.2021).
- ⁵ Photo by David T. McFarlane, Jr., NYC, photographed ca. 1985-93, uploaded on Flickr by dmax3270, 26.09.2007, <https://www.flickr.com/photos/mclink/1440912278> (Last accessed: 04.08.2021).
- ⁶ Katler Dettmann Wandekoken: Alex Vallauri: graffiti e a cidade dos afetos, Dissertation, Universidade Federal do Espírito Santo Vitória 2017, p. 37.
- ⁷ Tomasz Sikorski: Photos of New York Street Art, 1984–1989, <http://newyorkstreetart.blogspot.com/2015/02/blog-post.html?m=1>; in detail: <http://1.bp.blogspot.com/-ke8PUD1v1hY/VOB-zVy7GL5I/AAAAAAAAHWw/qlyjzKat8pM/s1600/F%2B173.jpg>; Allan Molho's photo: <https://www.flickr.com/photos/amolho4/246752729/in/album-72157594289862652/#>; David Robinson: Soho Walls. Beyond Graffiti, New York 1990, p. 17; Tomasz Sikorski: Photos of New York Street Art, 1984–1989, <http://newyorkstreetart.blogspot.com/2015/02/blog-post.html?m=1>; in detail: <http://4.bp.blogspot.com/-g2rgPkFWvCk/VOB-zN6Vm8tI/AAAAAAAAHUg/Gze0cv2mkfI/s1600/F%2B152.jpg>; <http://4.bp.blogspot.com/-aoVr4ntRgQI/VOBzNjQToVI/AAAAAAAAHUc/Npe3krNH3K4/s1600/F%2B151.jpg>
- Tomasz Sikorski: Photos of New York Street Art, 1984–1989, <http://newyorkstreetart.blogspot.com/2015/02/blog-post.html?m=1>; in detail: http://2.bp.blogspot.com/-2BpztlyfQH0/VOBy6lxdD5I/AAAAAAAAHPA/_xKp4IHervY/s1600/F%2B105.jpg; David Robinson: Soho Walls. Beyond Graffiti, New York 1990, p. 69.
- ⁸ João Spinelli: Alex Vallauri: Alex Vallauri – graffiti: fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil. São Paulo 2010, p. 192. Translation by UB.



PUNK-
SCHABLONEN 1:
CRASS LOGO
SCHABLONE
(1977)

Louisa Lahr
Ulrich Blanché

Das Logo der Anarcho-Punk-Band Crass designte der ehemalige Kunststudent Dave King ursprünglich für eine von Penny Rimbaud, einem Gründer von Crass, 1977 veröffentlichten Broschüre *Christ's Reality Asylum*, ein Sammelurium an philosophischer Prosa mit militanter antireligiöser Haltung, die als Vorlage für einen Großteil der soziopolitischen Einstellungen der Band gilt. Rimbaud bat King, ein Design zu entwerfen, das die Themen des Buches aufgreift – Familie, Staat, Kirche – all die Machtstrukturen. Er begann, laut Rimbaud, mit dem griechischen Symbol, dem Stern des Lebens, der eine Schlange zeigt, die einen Pfahl in der Mitte eines sechszackigen Sterns erklimmt und heute auf vielen britischen Krankenwagen als Symbol der Gesundheit zu sehen ist. Es folgte eine Reihe verschiedener Entwürfe, die zu dem heutigen Logo der Band führten.

Das Design wurde durch die Idee vervollständigt, als Schablone verwendbar zu sein, da die Band nicht die Mittel hatte, anders eine Vielzahl an Kopien zu machen. Die Idee einer Schablone lag schon eine Weile in der Luft; ein günstiger und einfacher Weg zum Reproduzieren, der den Do-It-Yourself Geist der Punk-Kultur widerspiegelte. King nennt den Pop Artist Robert Indiana (1928-2018) als Inspiration. Dieser benutzte Schablonenschrift

und viele seiner Bilder waren kreisförmig. Die Form rührt zudem von im Kreis angeordneten, japanischen Familienwappen, die der Band gefielen. Sie standen repräsentativ für den jeweiligen Clan und befanden sich oben am Kimono unterhalb des Halses. Die Schlange und das Kreuz wurden also in einen Kreis eingepasst, es schien sich laut King: »einfach so zu formen«. Er sagt auch, »I've always been interested in trying to reduce something to its essentials. To make it as solid as possible – you can't really break it.«²

Das Logo der Band ist ein auffälliger schwarz-weißer Mischmasch aus antiken und modernen Symbolen. Es sind zwei Schlangenköpfe erkennbar, die sich gegenseitig zu verschlingen scheinen und eine Art Swastika, ein Kreuz mit vier etwa gleich langen, einheitlich abgewinkelten Armen, durchkreuzen. Die Schlange wurde oft mit dem Teufel assoziiert, sollte jedoch Rimbauds Wut gegen christliche Ansichten reflektieren. Die Überlappungen der verschiedenen Symbole weist Ähnlichkeiten zu der Flagge Englands auf.³

Crass verkaufte keine industriell hergestellten Schablonen, etwa Platten-Gimmicks wie andere Punkbands, etwa TRB oder The Clash, »a lot of people have asked us for T-shirts, armbands, etc., and stencils for graffiti,

we believe in doing it yourself, so, if you want to use the heading of this letter as a stencil, cut it out with a sharp knife and spray through onto whatever you want.«⁴ Das Logo wurde zum Schablonieren von Shirts und Jacken verwendet, und für Graffiti. Es war ein einfacher und schneller Weg den eigenen Musikgeschmack und Werte sichtbar zu machen. »Wir waren eine der ersten außerhalb der großen Jungs wie Ford, die ein Firmenlogo so effektiv einsetzten«, bemerkt Penny Rimbaud.⁵

¹ George Berger: The Story of Crass, Oakland 2009, S. 72.

² Ebd., S. 73.

³ Ebd., S. 73.

⁴ Der Briefkopf enthält die Adresse des Plattenlabels Small Wonder, das am 29. Oktober 1978 das erste Crass-Album herausgab. 1979 gründete Crass sein eigenes Plattenlabel Crass Records, daher muss die Briefüberschrift in dieser kurzen Zeit gedruckt worden sein. Niederländisches Punk-Fanzine Art In Revolution, The Magazine, 1979–80, S. 66. <https://archive.org/details/ArtInRevolutionTheMagazine/page/n65> (Letzter Zugriff: 04.08.2021).

⁵ George Berger: The Story of Crass, Oakland 2009, S. 72.





The logo of the British anarcho-punk band Crass was originally designed by former art student Dave King for a 1977 pamphlet published by one of the founders Penny Rimbaud, *Christ's Reality Asylum*, a collection of philosophical prose with a militant anti-religious stance that is considered the template for much of the band's sociopolitical attitudes. Rimbaud asked King to create a design that echoed the book's themes – family, state, church – all power structures. He began, according to Rimbaud, with the Greek symbol, the Star of Life, which shows a serpent climbing a pole in the middle of a six-pointed star and is now seen on many British ambulances as a symbol of health. A series of different designs followed, resulting in the band's current logo.

The design was completed by the idea of being used as a stencil, as the band did not have the means to have a multitude of copies made otherwise. The idea of a stencil had been present for a while; a cheap and easy way to reproduce that reflected the do-it-yourself spirit of punk culture. King cites pop artist Robert Rauschenberg, as an inspiration. He used stencil writing and many of his images were circular. The shape also originated from Japanese family crests arranged in a circle, which the band liked. They were representative of the particular clan and were located at the top of the kimono below the neck.

PUNK STENCILS 1: CRASS LOGO STENCIL (1977)

Louisa Lahr
Ulrich Blanché

So, the snake and cross were fitted into a circle, it seemed to »just form that way« according to King. He also says, »I've always been interested in trying to reduce something to its essentials. To make it as solid as possible – you can't really break it.«²

The band's logo is a striking black and white mishmash of ancient and modern symbols. Two serpent heads can be seen that appear to be devouring each other and crisscrossing a kind of swastika, a cross with four uniformly angled arms of roughly equal length. The serpent was often associated with the devil, but was meant to reflect Rimbaud's rage against Christian beliefs. The overlap of the various symbols shares similarities with the flag of England.³

Crass did not sell industrially produced stencils, such as gimmicks like TRB or Clash, »a lot of people have asked us for T-shirts, bracelets etc. and stencils for graffiti, we believe in doing it yourself, so, if you want to use the heading of this letter as a stencil, cut it out with a sharp knife and spray through onto whatever you want.«⁴ The logo was used to stencil shirts and jackets, it was an easy and quick way to make one's musical taste and values visible. »We were one of the first outside of the big guys like Ford to use a corporate logo so effectively«, notes Penny Rimbaud.⁵

¹ George Berger: *The Story of Crass*, Oakland 2009, p. 72.

² *Ibid.*, p. 73.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ The letterhead contains the address of the record label Small Wonder, which released the first Crass album on October 29, 1978. In 1979 Crass started its own record label Crass Records, so the letterhead must have been printed during this short period. Dutch punk-fanzine *Art In Revolution, The Magazine*, 1979–80, p. 66. <https://archive.org/details/ArtInRevolutionThe-Magazine/page/n65> (Last accessed: 04.08.2021).

⁵ George Berger: *The Story of Crass*, Oakland 2009, p. 72.

PUNK- SCHABLONEN 2: STATIONS OF THE CRASS (1979)

Louisa Lahr
Ulrich Blanché

Das Cover des Punk-Albums *Stations of the Cross* (1979) zeigt das Foto einer besprayten Wand in der Londoner U-Bahn.¹ Der Titel des Albums ist ein Wortspiel mit dem Ritus des Kreuzweges (Stations of the Cross) – solche Sticheleien gegen das religiöse Establishment waren typisch für Crass. Von 1977 bis 1979 schablonierten Crass-Mitglieder jede Woche im Londoner U-Bahnsystem zwischen den Haltestellen Liverpool Street und Notting Hill Gate. Sie kommentierten kapitalistische und sexistische Werbung, indem sie Kommentare mit Schablonen direkt auf Reklameplakate sprühten. Dabei wollten sie Vandalismus vermeiden und malten nie direkt auf Eigentum.² Ziel war es lediglich, die Menschen zum Nachdenken anzuregen – »Creativity is at its best when it inspires others to act.« – Penny Rimbaud, Gründungsmitglied der Band.³ Die einzige Ausnahme war ein Stück unfertige Wand in der Bond Street Station, dokumentiert auf eben jenem Platten-Cover, das als eine Art Notizbuch ihrer Schablonengraffiti fungierte. Schon bald wurde es zu einer Konversations-tafel mit Graffiti-Reaktionen auf ihre Arbeit.

Die Graffiti-Kampagne ging 18 Monate, bis Bandverpflichtungen das Sprühen unmöglich machten. Da es sich um etwas Illegales handelte, wofür man verhaftet werden konnte,

benutzen die Bandmitglieder Papiertüten. Der Boden der Tüte wurde zur Schablone, die sie dann nur gegen die Wand halten mussten, um zu sprühen.⁴ So fiel ihr Vorhaben weder davor noch danach auf und sie konnten die Schablonen problemlos transportieren.

Während die meisten späteren Gimmick-Schablonen anderer Punks der Band-Werbung dienten, verbreitete Crass anonym politische und konsumkritische Botschaften, die die Passanten zum autonomen, systemkritischen Denken aufriefen. Es handelte sich um simple Slogans in expressiven Großbuchstaben, die einfach zu lesen und zu merken waren. Crass benutzte Stilmittel wie Wortwiederholungen, Alliteration, Arbeiten mit Kontrasten. Etwa »WHO DO THEY THINK THEY'RE FOOLING: YOU?«⁵, »STUFF YOUR SEXIST SHIT«⁶, oder »THIS POSTER EXPLOITS YOU«.⁷

Als eine christliche Gruppe die Crass-Schablonen formell aufgriff, sahen sich Crass genötigt, ihr Logo neben ihren Slogans anzubringen. Damit wurden die zuvor anonymen Politbotschaften zu Werbung für die Band und ihr Wiedererkennungswert stieg.⁸

Dazu beeinflusst, Schablonen zu sprühen wurden Crass laut Selbstaussage durch politische Schablonengraffiti, die sie 1977 in Paris gesehen hatten. Diese Polit-Motive, im

Gegensatz zu den späteren Crass-Motiven, nicht nur von Worten dominiert, standen in der visuellen Tradition der Poster der Pariser Mai-Unruhen von 1968 (siehe **Kat. Nr. 6**).⁹ Die Slogans waren meist mit Bildern kombiniert, teils wortspielerisch, wenn Humor verwendet wurde, tendierte dieser jedoch ins Aggressiv-Agitatorische, einen Ton, den Crass übernahm. Auch von Crass-Schablonen beeinflusst begann Robert del Naja in Bristol mit Graffiti,¹⁰ der später Banksy (siehe **Kat. Nr. 18**) inspirierte, Schablonengraffiti zu machen.¹¹

¹ George Berger: *The Story of Crass*, Oakland 2009, S. 91.

² Ebd., S. 110.

³ Ulrich Blanché: Interview mit Penny Rimbaud, 25.08.2020.

⁴ George Berger: *The Story of Crass*, Oakland 2009, S. 110.

⁵ Der original Stencil wurde in der Ausstellung »Someday All the Adults Will Die: Punk Graphics 1971–1984« in der Hayward Gallery, London, 2012 ausgestellt.

⁶ *The Crass in »... in Which Crass Voluntarily Blow Their Own«*, booklet des Crass-Albums *Best Before*, Crass Records, 1986. <http://parolesdunpunk.tripod.com/Crass/Blow.htm> (Letzter Zugriff: 04.08.2021).

⁷ Wie Anm. 5.

⁸ Ulrich Blanché: Interview mit Penny Rimbaud, 25.08.2020.

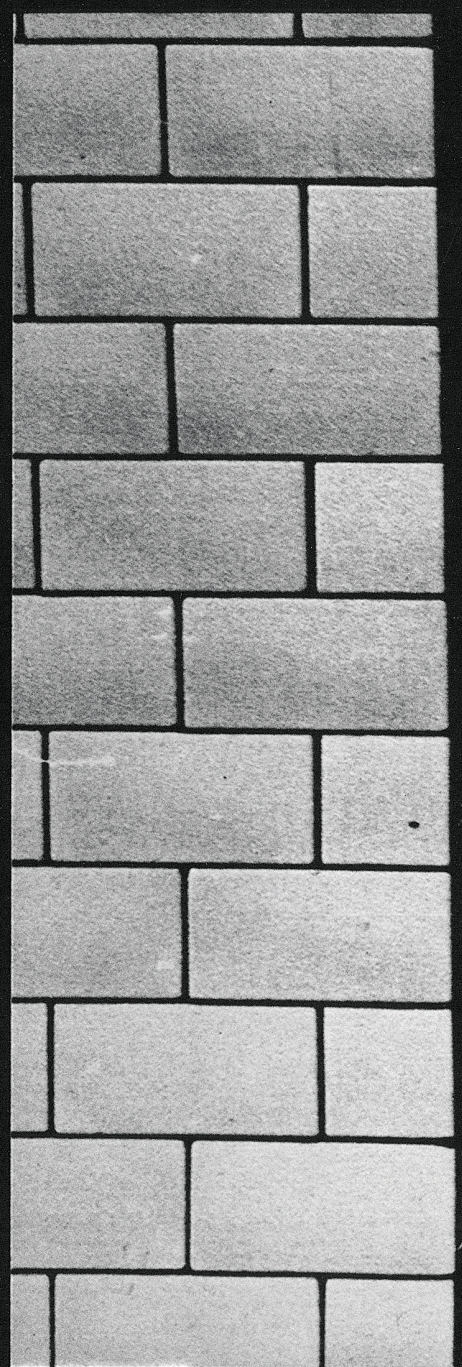
⁹ Ebd., S. 110.

¹⁰ Robert del Naja im Interview mit Roland Henry: *Break the System*. In: VNA [Very Nearly Almost] Magazine, Nr. 26, Mai 2014, o.S.

¹¹ Banksy im Interview mit Shepard Fairey, *Swindle Magazine*, Nr. 8, 2006, S. 84.

CRASS ANARCHY AND PEACE

WAYS CAN NEVER BE WON



WHS
11



CRASS



02198A

FIG
NOT

CAT NO. 52198A B

LIBERTY CRASS-RECORDS 521

ANOKU2 TWO RECORD SET

as if was the beginning

DUE TO LACK OF INTEREST
help here's the train
time in next week

FIGHT WAR
NOT WAR.
DESTROY POWER
NOT PEOPLE

ANOKU2
5219 54

FIGHT WAR
WAR

984 STATIONS OF THE CROSS

10

PUNK STENCILS 2: STATIONS OF THE CRASS (1979)

Louisa Lahr
Ulrich Blanché

The cover of the punk-album *Stations of the Cross* (1979) features a photo of a spray-painted wall in the London underground.¹ The album's title is also a pun on the Catholic rite of the Stations of the Cross – such jibes at the religious establishment were typical of Crass. Every week from 1977 to 1979, Crass members stenciled on the London Underground system between the Liverpool Street and Notting Hill Gate stops. They reacted on capitalist and sexist advertisements by spraying stenciled comments directly onto billboards. They wanted to avoid vandalism and never painted directly on property.² The goal was simply to make people think – »Creativity is at its best when it inspires others to act.« – Penny Rimbaud, founding member of the band.³ The one exception was a piece of unfinished wall at Bond Street Station, documented on the very record cover that acted as a kind of notebook of their stencil graffiti. It soon became a conversation board with graffiti reactions to their work.

The graffiti campaign went on for 18 months until band commitments made it impossible to continue spraying. Since it was something illegal for which one could be arrested, the band members use paper bags. The bottom of the bag became a stencil, which they then only had to hold against the wall to spray.⁴ This way, their intention was not noticed before or after, and

they were able to transport the stencils without any problems.

While most of the later gimmick stencils of other punks were used for band advertising, Crass anonymously spread political and consumer-critical messages that called on passers-by to think autonomously and critically of the system. These were simple slogans in expressive capital letters that were easy to read and to remember. Crass used stylistic devices such as word repetition, alliteration, working with contrasts. Such as »WHO DO THEY THINK THEY'RE FOOLING: YOU?«⁵, »STUFF YOUR SEXIST SHIT«⁶, or »THIS POSTER EXPLOITS YOU«.⁷

When a fundamentalist Christian group formally took up the Crass-stencils, Crass felt compelled to put their logo next to their slogans.⁷ Thus, the previously anonymous purely political messages became advertisements for the band, and their recognition value increased tremendously.⁸

According to Crass themselves, they were influenced to spray stencils by political stencil graffiti they had seen in Paris in 1977. These political motifs, unlike later Crass-motifs, were not dominated by words alone, but were in the visual tradition of the famous posters of the Paris May riots of 1968 (see [cat. no. 6](#)).⁹ The slogans were mostly combined with images, sometimes punning, but when humor was used it tended

toward the aggressive-agitational, a tone Crass adopted. Also influenced by Crass-stencils, Robert del Naja began doing stencil graffiti in Bristol,¹⁰ later inspiring Banksy (see [cat. no. 18](#)).¹¹

¹ George Berger: *The Story of Crass*, Oakland 2009, p. 91.

² *Ibid.*, p. 110.

³ Ulrich Blanché: Interview with Penny Rimbaud, 25.08.2020.

⁴ George Berger: *The Story of Crass*, Oakland 2009, p. 110.

⁵ The original stencil was exhibited in the exhibition »Someday All the Adults Will Die: Punk Graphics 1971-1984« at the Hayward Gallery, London, 2012.

⁶ *The Crass in »... in Which Crass Voluntarily Blow Their Own,« booklet des Crass-Albums Best Before*, Crass Records, 1986. <http://parolesdunpunk.tripod.com/Crass/Blow.htm> (Last accessed: 04.08.2021).

⁷ Like note 5.

⁸ Ulrich Blanché: Interview with Penny Rimbaud, 25.08.2020.

⁹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰ Robert del Naja in an Interview with Roland Henry: *Break the System*. In: *VNA [Very Nearly Almost] Magazine*, no. 26, Mai 2014.

¹¹ Banksy in an Interview with Shepard Fairey, *Swindle Magazine*, no. 8, 2006, p. 84.

17

PUNKSCHABLONEN 3:
GIMMICKSCHABLONEN
VON TRB, THE CLASH,
UK SUBS ETC.
(1978–88)

Anita Markmiller
Ulrich Blanché

Neben den häufigen Do-it-Yourself-Schablonen in zahlreichen Haushalts-Magazinen und Comics (siehe **Kat. Nr. 5**) waren Gimmick-Schablonen seit den 1970ern auch in der Punk- und Rockmusik-Szene in Großbritannien vertreten. Als gelegentliche Beigabe zu Vinylplatten kurbelten sie nicht nur den Verkauf der Musik insbesondere in Großbritannien an, sondern boten den Fans eine Alternative zum

kommerziellen Merchandise. Ganz im Sinne des Punks konnten die einzelnen Elemente schnell, spontan und selbstständig auf Shirts, Jacken, Frisuren oder (illegal) an öffentlichen Plätzen angebracht werden. Ob dabei nur der Schriftzug und/oder das Bild, welches teils mit einer politischen Botschaft verknüpft war, gesprüht wurde, konnte frei entschieden werden.

Die geballte Faust auf dem Cover des Albums »Power in the Darkness« (1978) der Tom Robinson Band (TRB) steht repräsentativ für ihren Kampf für die Rechte von Frauen und Homosexuellen sowie gegen Rassismus. Als Symbol für Widerstand und Solidarität wurde es bereits von der Black-Power-Bewegung 1966 oder der Frauenbewegung aufgegriffen und trat zum Beispiel 2013 mit Black-Lives-Matter wieder in Erscheinung. Für das Design übernahm Roger Huddle (Rock Against Racism) 1977 den Stil der Faust von der Black-Panther-Bewegung und das Prinzip des darum angeordneten Bandnamens vom Logo der Gay Liberation Front.¹ Da das Motiv wider des expliziten Hinweises auf öffentlichen Gebäuden angebracht werden konnte, war sie in den USA erst gar nicht erhältlich.²

Für eine Gimmick-Schablone der Punkband The Clash nutzte Designer Left Hand Luke eine vereinfachte Version des Covers der Single

»Straight to Hell« (1982) – einen Totenkopf mit Militärhelm vor vier Spielkarten Assen – mit dem Bandnamen darunter. Anstelle der sich kreuzenden Waffen fügte er sechs kleine Patronen hinzu. Musikalisch und visuell griff die Band damit Themen wie den Vietnamkrieg (1955–1975) und die Nicaraguanische Revolution (1978–1979) auf. Der rebellische Grundgedanke spiegelte sich auch in der Nutzung der Schablonen wider: »I remember getting records from Crass and The Clash, they put stencils in their sleeves that you could use to paint on your clothes and all over the walls and stuff.«³

Ebenfalls 1982 veröffentlichte die britische Punkband U.K. Subs ihr Album »Recorded 1979–1981« mit einer Schablone ihres Bandnamens. Für diese griffen sie auf eine unter Punkbands weit verbreitete Schriftart zurück, die sie bereits 1979 für das Cover ihrer zweiten Single verwendeten.

Leicht zugänglich und unkompliziert in der Anwendung – Gimmick-Schablonen inspirierten neben Fans auch spätere Graffiti-Künstler wie Robert del Naja und Banksy dazu Schablonen zu verwenden, welcher ebenfalls eigene Gimmick-Schablonen in Zeitschriften verteilen ließ.⁴

Obwohl es vor allem ein Phänomen der 1980er Jahre war, verwenden insbesondere Rockbands in Großbritannien auch heute

noch gelegentlich Schablonen als Gimmicks zu Platten, um diese als Sammelobjekt aufzuwerten und ihren Fans mit diesen Do-It-Yourself-Werkzeugen die Möglichkeit zu geben, ihre Identifikation mit der Band auszudrücken.

¹ Fist Stencil. TRB, <http://www.tomrobinson.co.uk/trb/stencil.htm>, (Letzter Zugriff: 08.09.2021).

² »What the US version lacked [...] was the bonus stencil designed for spray painting the TRB clenched fist logo all over your city. [...] [The US record label] was not convinced that the little notice on the stencil telling people that it was not meant for use on public property would protect them from American lawyers as well as it shielded EMI from their British counterparts.« Nach einem Artikel von Steve Gardner für NKVD Records, erschienen 2004 in den Linernotes für Power In The Darkness und TRB TWO: TRB History, <http://www.tomrobinson.co.uk/trb/history.htm>, (Letzter Zugriff: 08.09.2021).

³ Robert del Naja (Massive Attack) im Interview mit Roland Henry: Break the System. In: VNA Magazine, Nr. 26. (Mai 2014), o.S. Crass hat zu Zeiten des Bestehens der Band (1977–1984) nie eine Gimmick-Schablone herausgegeben, aber ein Foto auf dem Cover bildet Schablonen-Graffiti ab.

⁴ In vier Fällen veröffentlichte Banksy Gimmick-Schablonen mit eigenen Motiven als Beilage, etwa zu Interviews mit ihm selbst, siehe Sleazeration Magazine, Vol. 2, Nr. 18, Juli 1999, Bizarre Magazine, Juni 2001, Flaunt Magazine, Dezember 2001 und Creative Review, April 2002.



17a

THIS STENCIL IS NOT MEANT FOR SPRAYING ON PUBLIC PROPERTY!!!

EMC 3226



★ 'THE CLASH' ★

17

PUNK STENCILS 3:
GIMMICK STENCILS
FROM TRB, THE CLASH,
UK SUBS, ETC.
(1978–88)

Anita Markmiller
Ulrich Blanché

In addition to the popular Do-it-yourself stencils in numerous household magazines and comics (see [cat. no. 5](#)), gimmick stencils have also been used in the punk and rock music scene in Great Britain since the late 1970s. As an addition to vinyl records, the stencil tools not only boosted music sales in Great Britain, but also offered fans an alternative to commercial merchandise. In the spirit of punk, the individual elements could be attached quickly, spontaneously, and independently to shirts, jackets, hairstyles or (illegally) in public space. One could freely decide whether to only spray the lettering or the image as well, which in many cases was linked to a political message.

The clenched fist used by the Tom Robinson Band (TRB) in 1978 for their album »Power in the Darkness« represents their fight for women's and gay rights as well as against racism. As a symbol of resistance and solidarity, it was already taken up by the Black Power movement in 1966 or the women's movement and reappeared, for instance, in 2013 with Black Lives Matter. The designer Roger Huddle (Rock Against Racism) adopted the style of the fist from the Black Panther movement while the band name arranged in a circle around the outstretched fist is reminiscent of the logo of the Gay Liberation Front.¹ Since the stencil could be sprayed onto

public property despite the explicit decliner on the stencil, it was not available in the USA.²

For the gimmick stencil of the punk band The Clash, designer Left Hand Luke used a simplified version of the cover of the single »Straight to Hell« (1982) – a skull with a military helmet in front of four playing cards aces – with the band name underneath. Instead of the crossed weapons, he added six small cartridges. Musically and visually, the band took up topics such as the Vietnam War (1955–1975) and the Nicaraguan Revolution (1978–1979). The memories of Robert del Naja, graffiti artist and musician of Massive Attack, show that the rebellious ulterior motive for illegal spraying in public spaces was passed on to consumers: »I remember getting records from Crass and The Clash, they put stencils in their sleeves that you could use to paint on your clothes and all over the walls and stuff.«³

Also in 1982, the British punk band U.K. Subs released their album »Recorded 1979–1981«, to which they attached a gimmick stencil with the band's name. For this they resorted to a font that was widespread among the punk bands of the time and which they have already used for the cover of their second single in 1979.

Easily accessible and uncomplicated to use – punk gimmick stencils inspired fans as well as later graffiti artists such as Robert del Naja and

Banksy to use stencils, who also had his own gimmick stencils distributed in magazines.⁴

Although it was primarily a phenomenon of the 1980s, rock bands in Great Britain in particular still occasionally use stencils as gimmicks for their records in order to enhance them as collectibles and to give their fans the opportunity to identify with the band also with the help of these Do-it-yourself tools.

¹ Fist Stencil. TRB, <http://www.tomrobinson.co.uk/trb/stencil.htm>, (Last accessed: 08.09.2021).

² »What the US version lacked [...] was the bonus stencil designed for spray painting the TRB clenched fist logo all over your city. [...] [The US record label] was not convinced that the little notice on the stencil telling people that it was not meant for use on public property would protect them from American lawyers as well as it shielded EMI from their British counterparts.« Adapted from an article by Steve Gardner

for NKVD Records and featured in 2004 liner notes for *Power in the Darkness* and *TRB TWO: TRB History*, <http://www.tomrobinson.co.uk/trb/history.htm>, (Last accessed: 08.09.2021).

³ Robert del Naja in an interview with Roland Henry: *Break the System*. In: *VNA Magazine*, No. 26 May 2014, no p. Crass never released a gimmick stencil when the band was in existence (1977–1984), but a photo on the cover depicts stencil graffiti.

⁴ In four cases, Banksy published gimmick stencils with his own motifs as supplements, for example to interviews with himself, see *Sleazeration Magazine*, Vol. 2, No. 18, July 1999, *Bizarre Magazine*, June 2001, *Flaunt Magazine*, December 2001 and *Creative Review*, April 2002.

100

BANKSYS GIMMICK- SCHABLONEN (2001–02)

Manuela Dietrich
Ulrich Blanché

Die beiden Gimmick-Schablonen *The Sound of Little Tapping Feet* (2001) und *Bizarre Rat* (2002) des Schablonen-Graffiti-Künstlers Banksy erschienen im US-amerikanischen *Flaunt Magazine* beziehungsweise im britischen *Bizarre Magazine*, jeweils begleitet von einem Banksy-Interview sowie einer von ihm selbst verfassten Kurzanleitung zur Fertigstellung und Verwendung der Schablonen.¹

Beide Schablonenvorlagen weisen ein an die Lebensgröße der dargestellten Motive angepasstes Format auf.² Letztgenannte misst 29 x 19,5 cm und zeigt einen schemenhaften Umriss einer kleinen Ratte, die auf ihren Hinterbeinen frontal zu den Betrachtenden gewandt steht, in der rechten Pfote einen Spaten hält, nach Art der französischen Resistance-Kämpfer eine Zigarette raucht und einen Munitionsgurt um die linke Schulter trägt. Die andere Sprüh-Vorlage ist 27,5 x 22,2 cm groß. Hier steht wiederum eine Ratte auf ihren Hinterbeinen, dieses Mal leicht seitlich. Sie ist mit einem elektronischen Equipment ausgestattet, das sich aus einem Kassettenrekorder, Kopfhörern und einem Lautsprecher zusammensetzt, mit dem die Ratte ihre Umwelt beschallt.

Mit solchen Gimmick-Schablonen stellt sich Banksy in eine jahrzehntealte Tradition, die bereits in den späten 1970er Jahren von

der Punkszene aufgegriffen wurde. Punkbands verwendeten Gimmick-Schablonen als kleine Fangeschenke, indem sie mit ihnen Schallplatten vermarkteten. Wie diese meist industriell vorgeschrittenen Schablonen ist auch die im Bizarre Magazine bereits laser-gestanzte. Die Gimmick-Schablone im Flaunt Magazine lag dagegen lediglich als Muster vor, sodass hier mehr auf den bereits von der Punk-Band Crass proklamierten »Do-it-yourself« Aspekt des Schablonengraffiti rekurriert wird.³ Hier kann die praktische Anwendung – beginnend mit dem Ausschneiden der Silhouette – selbst nachvollzogen werden.

In einem nächsten Schritt ist zudem die eigene Kreativität gefragt, wenn Banksy dazu auffordert, der vorliegenden Bizarre-Ratte sechs weitere Kameraden, beispielsweise mit Hammer oder thermonuklearem Gerät, hinzuzufügen.⁴ Auf diese Weise regt der Street-Art Künstler seine Fans an, selbst aktiv und kreativ zu werden und macht sie zugleich zu Komplizen, um seine wachsende Armee von revoltierenden Ratten noch weiter zu verbreiten.

Dabei geht es Banksy mit seinen Rattenmotiven um die »Underground culture«, wobei Ratten die vermeintlich machtlosen Verlierer der Gesellschaft repräsentieren, bzw. die Sprüher seiner Gimmick-Schablonen, die – wenn sie sich

zusammentun – viel mehr und Besseres erreichen können als allgemein angenommen wird.⁵

So können diese beiden Gimmick-Schablonen einerseits als Sammler- oder Fanobjekte und andererseits als Anstoß zur kreativen Selbstbetätigung verstanden werden. Schließlich dienen sie Banksy als zweifache Werbeträger, da die Verbreitung seiner Graffiti durch Dritte sowohl die Reichweite seiner gesellschaftskritischen Botschaften als auch seine Prominenz erhöht.

¹ Bizarre Magazine 60 (2002). Flaunt Magazine 30 (2002).

² Aidin Vaziri: Off the wall. In: Flaunt Magazine 30 (2002), S. 64–66, hier S. 64.

³ Holländisches Punk-Fanzine Art In Revolution, The Magazine. Voorburg, 1979–1980, S. 66. <https://archive.org/details/ArtInRevolutionTheMagazine/page/n65> (Letzter Zugriff: 28.07.2021).

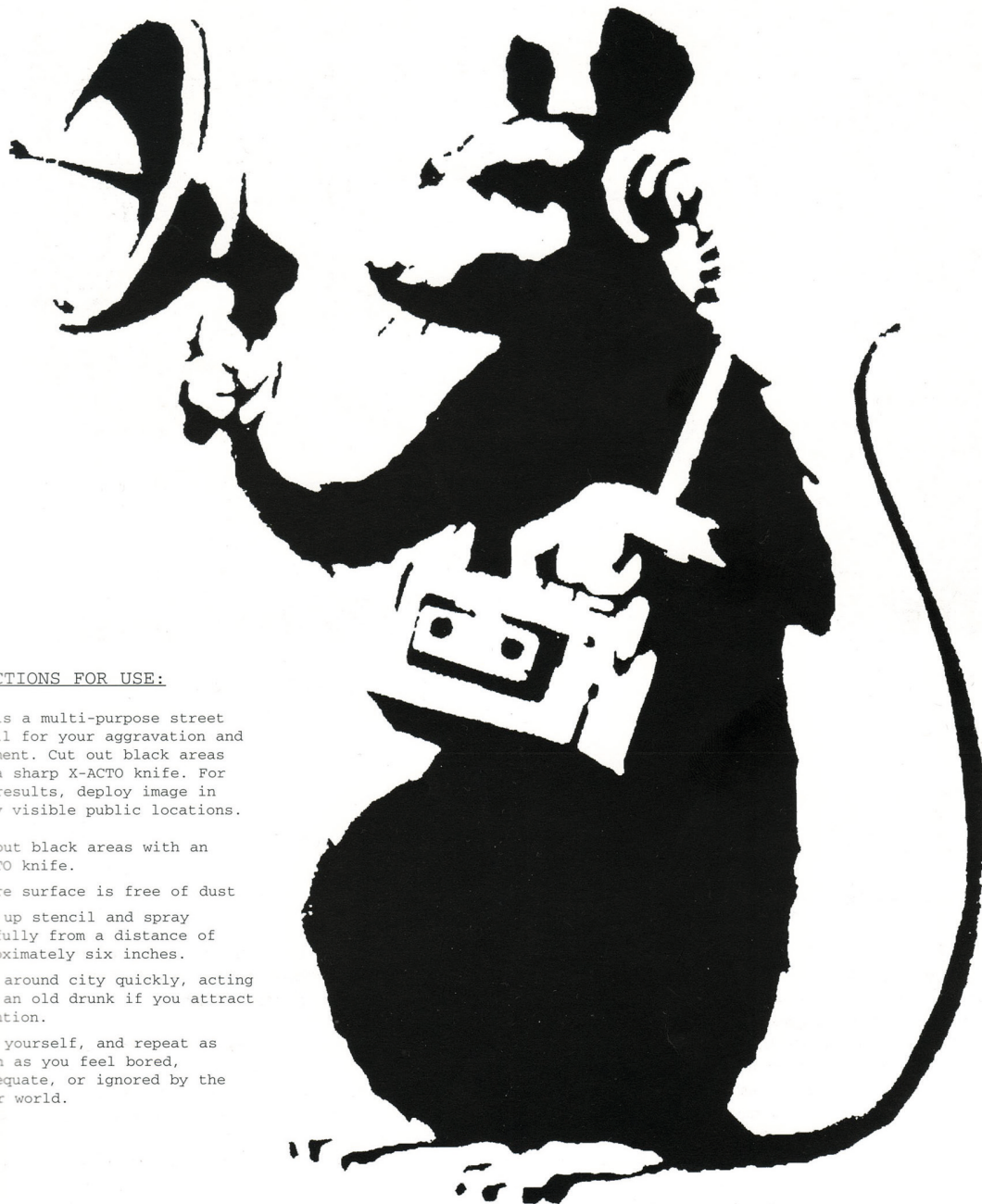
⁴ Banksy: Instructions for use. In: Bizarre Magazine 60 (2002), S. 62.

⁵ Jim Carey: Graffiti War. In: Bizarre Magazine 60 (2002), S. 57–62, hier S. 60.



PEST CONTROL

©BANKSY



DIRECTIONS FOR USE:

This is a multi-purpose street stencil for your aggravation and enjoyment. Cut out black areas with a sharp X-ACTO knife. For best results, deploy image in highly visible public locations.

- Cut out black areas with an X-ACTO knife.
- Ensure surface is free of dust
- Tape up stencil and spray carefully from a distance of approximately six inches.
- Move around city quickly, acting like an old drunk if you attract attention.
- Face yourself, and repeat as often as you feel bored, inadequate, or ignored by the wider world.

18b

THE SOUND OF LITTLE TAPPING FEET ©2001

18

BANKSY'S GIMMICK STENCILS (2001–02)

Manuela Dietrich
Ulrich Blanché

The two gimmick stencils *The Sound of Little Tapping Feet* (2001) and *Bizarre Rat* (2002) by the stencil graffiti artist Banksy were published in the U.S. *Flaunt Magazine* respectively in the British *Bizarre Magazine*, each accompanied by a Banksy interview in addition to a brief instruction for the completion and use of the stencils written by the artist himself.¹

Both stencil templates have a format adapted to the life size of the motifs depicted.² The latter measures 29 x 19.5 cm and shows a shadowy outline of a small rat standing on its hind legs facing the viewer, holding a spade in its right paw, smoking a cigarette in the manner of French Resistance fighters, and wearing an ammunition belt around its left shoulder. The other spray template is 27.5 x 22.2 cm. Here again a rat stands on its hind legs, this time slightly lateral. It is provided with an electronic equipment consisting of a tape recorder, headphones and a loudspeaker with which the rat sonicates its environment.

With such gimmick stencils, Banksy places himself in a decades-old tradition that was already taken up by the punk scene in the late 1970s. Punk bands used gimmick stencils as small fan gifts by marketing records with them. Like these mostly industrial pre-cut stencils, the one in *Bizarre Magazine* is already laser-cut. The gimmick stencil in *Flaunt Magazine*, by contrast,

was only available as a sample, so that here there is more recourse to the »do-it-yourself« aspect of stencil graffiti already proclaimed by the punk band Crass.³ Here, the practical application – starting with cutting out the silhouette – can be reproduced by oneself.

In a next step the one's own creativity is called for when Banksy invites to add six more comrades to the present Bizarre Rat, for example with a hammer or thermonuclear device.⁴ In this way, the street artist encourages his fans to become active and creative themselves and at the same time makes them accomplices in expanding his growing army of revolting rats even further.

In doing so, Banksy is concerned with »underground culture« through his rat motifs, whereby rats represent the supposedly powerless losers of society, respectively the sprayers of his gimmick stencils, who – if they join forces – can achieve much more and better than is generally assumed.⁵

Thus, these two gimmick stencils can be understood, on the one hand, as collector or fan objects and, on the other, as an impetus for creative self-activity. Finally, they serve Banksy as dual advertising media, as the dissemination of his graffiti by third parties increases both the reach of his socio-critical messages and his prominence.

¹ Bizarre Magazine 60 (2002). Flaunt Magazine 30 (2002).

² Aidin Vaziri: Off the wall. In: Flaunt Magazine 30 (2002), p. 64–66, here p. 64.

³ Dutch punk fanzine Art In Revolution, The Magazine. Voorburg, 1979–1980, S. 66. <https://archive.org/details/ArtInRevolutionTheMagazine/page/n65> (Last accessed: 28.07.2021).

⁴ Banksy: Instructions for use. In: Bizarre Magazine 60 (2002), p. 62.

⁵ Jim Carey: Graffiti War. In: Bizarre Magazine 60 (2002), p. 57–62, here p. 60.

19

URBAN ART STENCILS – C215 UND VHILS (2009)

Ulrich
Blanché

Zwei Schablonenwerkzeuge des in Bondy geborenen C215 [Christian Guémy] (*1973) und des in Lissabon geborenen Vhils [Alexander Farto] (*1987) repräsentieren neue Richtungen im Schablonengraffiti nach Banksy (siehe Kat. Nr. 18). Beide Künstler begannen mit Style-Writing-Graffiti, bevor sie sich der Street Art zuwandten – nicht lange bevor beide 2008 auf dem von Banksy kuratierten Cans Festival in London ihren Durchbruch hatten. Beide Künstler schaffen hauptsächlich Porträts von Gesichtern. Im Gegensatz zu Banksy praktizieren beide meist kein illegales Schablonengraffiti, sondern Schablonen-Urban Art, im Gegensatz zu ihren Vorgängern sind beide Künstler eher Schablonenvirtuosen, ein schnelles und schmutziges Do-it-yourself steht nicht mehr im Vordergrund.

C215 hat sein Pseudonym von seiner ehemaligen Gefängniszellennummer übernommen. Seine detaillierte und lebensgroße Handschablone von 2009 wurde im selben Jahr in Paris als Schablonengraffiti verwendet. Im Jahr 2006 begann er, Schablonen zu verwenden, hauptsächlich für Porträts. Im Jahr 2013 wurde C215 von Ernest Pignon-Ernest (*1942) unterstützt, der in einem Interview sagte: »Ich bin nicht sehr gut im Schneiden, ich bewundere, was Jef Aérosol und C215 heute

machen.«¹ Mit seinen lebensgroßen illegalen Straßenplakaten der 1970er Jahre inspirierte der Streetart- und Schablonenpionier Pignon-Ernest viele französische Straßenkünstler der 1980er Jahre, so zum Beispiel Blek le Rat, Jef Aérosol,² die Pochoir-Gruppe Nice Art,³ die Straßenmaler Jérôme Mesnager⁴ und Banlieue-Banlieue.⁵ Pignon-Ernest war der erste, der 1966 Schablonen illegal im Freien verwendete, nicht auf der Straße, sondern in der Natur. Seine Befürwortung von C215 weist auf eine neue Generation von Straßenschablonierern hin, die ich oben Schablonenvirtuosen genannt habe. Wie schon Christoph Kohlhöfers legale Schablonen der 1970er Jahre oder später Logan Hicks' enorm detaillierte, großflächige legale Mehrschichtschablonen, brachte C215 das einfache Medium Schablone an neue technische Grenzen. Im Gegensatz zu Kohlhöfer oder Hicks arbeitet C215 auch und immer noch manchmal illegal, aber wie Vhils (und im Gegensatz zu Banksy) ist C215 heute vor allem ein urbaner Künstler, was bedeutet, dass der Großteil seiner Arbeiten Auftragsarbeit ist.

Nach seiner Style-Writing-Graffiti-Karriere, die bereits in den späten 1990er Jahren begann,⁶ schnitt Vhils Porträtschablonen in Plakatwerbung. Sein Schablonenkonzept bestand nicht darin, Farbschichten mittels

Schablone auf eine Oberfläche aufzutragen, sondern die Technik zu nutzen, um Schichten von Papier und später auch von der Oberfläche einer Wand zu entfernen – durch Meißeln, Schnitzen und dann sogar mit Kettensägen und kleinen Explosionen. Seine Schablone Skin Deep, die wir in einer kleinen Version in unserer Ausstellung sehen, wurde 2011 für das Nuart Festival in Stavanger, Norwegen, geschaffen.⁷ Die Schablone stellt eine Parallele zwischen seiner Methode, Schichten einer Oberfläche mittels Schablone zu entfernen, und dem Tod dar, bei dem ein Schädel übrig bleibt, wenn Haut und Fleisch weggefault sind.

Beide Schablonen wurden in zwei von ON.Studio [Oliver Walker/Nigel Roberts] 2010 und Ollystudio [Oliver Walker] 2012 herausgegebenen Stencil-Büchern veröffentlicht.⁸ Wie die Schablone von C215 in unserer Ausstellung ist auch Vhils Schablone typisch für seine Arbeit, aber auch untypisch, da beide nicht ihre üblichen Porträts zeigen. Obwohl Vhils Schablone beispielsweise für einen legalen, urbanen Kunstkontext geschaffen wurde, ist es möglich, diese Schablone auch illegal, für Street Art, zu verwenden, da die Technik eine Trennung von Idee und Ausführung ermöglicht. »Die Schablonenvorlage selbst hat eine fachmännische Form kodiert, die eine gute Kompo-

sition ermöglicht«⁹ und eine Trennung zwischen dem Schablonenhersteller, in unserem Fall Vhils oder C215, und dem Schablonierer, also jedem anderen, möglich macht.¹⁰ Das Kunstwerk ist jedoch immer eine Kombination aus beidem, da auch die Platzierung, der Performance-Aspekt und die professionelle Ausführung Teil des Werks sind.

¹ Ernest Pignon-Ernest in Karen Brunel-Lafargue: *L'Art se Rue 2*. Paris 2013, S. 28. Originalzitat auf Französisch, Übersetzung von UB.

² Aerosol's biography part in Jef Aérosol. *Parcours fléché*. Paris 2012, siehe auch <https://www.jefaerosol.com/biographie/> (Letzter Zugriff: 06.08.2021).

³ Ariane Pasco from Nice Art quoted Pignon-Ernest and Gerard Zlotykamien as inspiration. See isupportstreetart.com: Ariane from Nice Art [interview] 2018, <https://www.isupportstreetart.com/interview/ariane-nice-art/> (Letzter Zugriff: 06.08.2021).

⁴ Jerome Mesnager in Karen Brunel-Lafargue: *L'Art se Rue 2*. Paris 2013, S. 31–32. Originalzitat auf Französisch, Übersetzung von UB.

⁵ Antonio Gallego (Banlieue-Banlieue) in Stéphanie Lemoine, Julien Terral: *In situ. Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*. Paris 2005, S. 30.

⁶ ON.Studio [Oliver Walker/Nigel Roberts] (Hg.): *Stencil Republic*. London 2012, S. 86.

⁷ Ebd.

⁸ ON.Studio [Oliver Walker/Nigel Roberts] (Hg.): *Stencil Art Stencil Kunst*. [German edition of *The Street Art Stencil book*. London 2009] Igling 2010, S. 38–41.

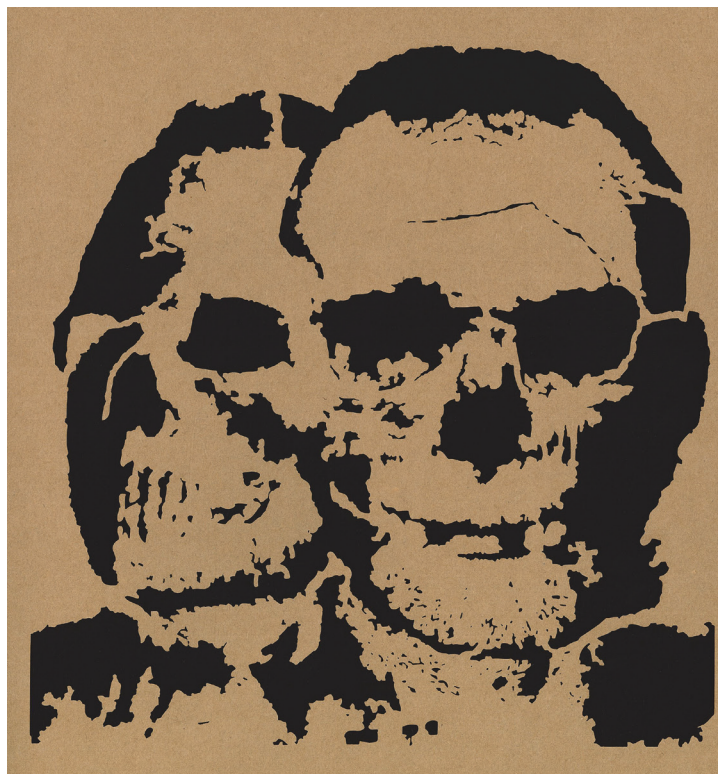
ON.Studio [Oliver Walker/Nigel Roberts] (Hg.): *Stencil Republic*. London 2012, S. 86–89.

⁹ Eric Kindel: *Between Writing and Type. The Stencil Letter*. Antwerp 2012, S. 3.

¹⁰ Ebd.



19a



19b

19

URBAN ART STENCILS – C215 AND VHILS (2009)

Ulrich
Blanché

Two stencil tools by Bondy-born C215 [Christian Guémy] (*1973) und Lisbon-born Vhils [Alexander Farto] (*1987) represent new directions in stencil graffiti after Banksy (see cat. No. 18). Both artists started with style writing graffiti before they switched to street art – not long before both had their breakthrough at the Banksy-curated Cans Festival in London in 2008. Both artists mostly create portraits of faces. Con-

trary to Banksy both mostly practice not illegal stencil graffiti but stencil urban art, contrary to their predecessors both artists are rather stencil virtuosos, a quick and dirty do-it-yourself is not in the foreground anymore.

C215 took his pseudonym from his former prison cell number. His detailed and life-size hand stencil from 2009 was used in Paris as stencil graffiti in the same year. In 2006 he started using stencils, mainly for portraits. In 2013, C215 was endorsed by Ernest Pignon-Ernest (*1942) who said in an interview: »I am not very good at cutting, I admire what Jef Aérosol and C215 are doing today.«¹ With his life-size illegal street posters of the 1970ies the street art and stencil pioneer Pignon-Ernest inspired many French street artists of the 1980ies, for instance Blek le Rat, Jef Aérosol,² the pochoir group Nice Art,³ the street painters Jérôme Mesnager⁴ and Banlieue-Banlieue.⁵ Pignon-Ernest was the first to use stencils illegally outdoors, not on the street but in nature, in 1966. His endorsement of C215 points to a new direction of street stencilers I called stencil virtuosos above. Like already Christoph Kohlhöfer's legal stencils of the 1970ies or later Logan Hicks' enormously detailed, large legal multilayer stencils, C215 pushed the simple medium stencil to new technical limits. Contrary to Kohlhöfer or Hicks,

C215 also and still works illegally sometimes, but like Vhils (and contrary to Banksy) C215 is today mostly an urban artist, which means that the majority of his work is commissioned.

After his style writing graffiti career that began already in the late 1990ies,⁶ Vhils started cutting portrait stencils into billboard ads. His stencil approach was not adding layers of paint on a surface via stencil, but to use the technique to remove layers of paper and later also of the surface of a wall – by chiseling, carving and then even using chainsaws and little explosions. His stencil *Skin Deep*, which we see in a small version in our exhibition was created, for the Nuart Festival in Stavanger, Norway in 2011.⁷ The stencil parallels his method of removing layers of a surface via stencil with death where a skull remains when skin and meat are rotten away.

Both stencils were published in two stencil tool books edited by ON.Studio [Oliver Walker/Nigel Roberts] in 2010 and Ollystudio [Oliver Walker] in 2012.⁸ Like C215's stencil in our show also Vhils stencil is typical of his work but also untypical as both did not present their usual portraits. Although Vhils' stencil for instance was created for a legal, urban art context, it is possible to use this stencil also illegally, for street art, as the technique allows a division of the idea and execution. »The stencil plate itself has encoded

expert form, enabled good composition«⁹ and made a division between the stencil maker, in our case Vhils or C215 and the stenciler, anyone else, possible.¹⁰ The work of art though is always a combination of both, as the placement, the performance aspect and the skilled execution is part of the work as well.

¹ Ernest Pignon-Ernest in Karen Brunel-Lafargue: *L'Art se Rue 2*. Paris 2013, p. 28. Original quote in French, translation by UB.

² Aerosol's biography part in Jef Aérosol. *Parcours fléché*. Paris 2012, see also <https://www.jefaerosol.com/biographie/> (Last accessed: 06.08.2021).

³ Ariane Pasco from Nice Art quoted Pignon-Ernest and Gerard Zlotykamien as inspiration. See isupportstreetart.com: Ariane from Nice Art [interview] 2018, <https://www.isupportstreetart.com/interview/ariane-nice-art/> (Last accessed: 06.08.2021).

⁴ Jerome Mesnager in Karen Brunel-Lafargue: *L'Art se Rue 2*. Paris 2013, p. 31–32. Original quote in French, translation by UB.

⁵ Antonio Gallego (Banlieue-Banlieue) in Stéphanie Lemoine, Julien Terral: *In situ. Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*. Paris 2005, p. 30.

⁶ ON.Studio [Oliver Walker/Nigel Roberts] (ed.): *Stencil Republic*. London 2012, p. 86.

⁷ Ibid.

⁸ ON.Studio [Oliver Walker/Nigel Roberts] (ed.): *Stencil Art Stencil Kunst*. [German edition of *The Street Art Stencil book*. London 2009] Igling 2010, p. 38–41.

ON.Studio [Oliver Walker/Nigel Roberts] (ed.): *Stencil Republic*. London 2012, p. 86–89.

⁹ Eric Kindel: *Between Writing and Type. The Stencil Letter*. Antwerp 2012, p. 3.

¹⁰ Ibid.

Abbildungsverzeichnis

List of Illustrations

- Fig. 1a: Rotating Stencil Disk, [after] 1871, brass, 25 x 28.5 x 5.5 cm, New York Stencil Works, 87 Nassau Street, New York City.
- Fig. 1b: Brass stencil letters, »Metallschablonen für Geschäfte jeder Branche«, Germany, height 6 cm, before 1930.
- Fig. 2a: Cake decorating stencil, GLO brand, Germany, after 1871, before 1945.
- Fig. 2b: Two beer coaster stencils, for pubs »Stadt Salzburg« and »Weinhaus zur Kette«, each 13.5 x 9 cm, Munich, before 1945.
- Fig. 2c: Tea chest, wood, 15.6 x 10 x 7.8 cm, Sonada brand by Oskar Beecken Import, Germany, 1970ies/80ies.
- Fig. 3a: Cigarette card, Ogden's Cigarettes, 7 x 3.5 cm, Boy Scouts series, 4th series of 50, No 196, 1913.
- Fig. 3b: Cigarette card, »Stencil Knives«, Carreras Ltd., 7 x 3.5 cm, series Tools and how to use them, series of 50, No 27, 1935.
- Fig. 3c: Cigarette card, »Stencil Brushes«, Carreras Ltd., 7 x 3.5 cm, series Tools and how to use them, series of 50, No 28, 1935.
- Fig. 3c: Cigarette card, »Stencil Spray«, Carreras Ltd., 7 x 3.5 cm, series Tools and how to use them, series of 50, No 29, 1935.
- Fig. 4a: Mussolini's head and other fascist propaganda wall stencils on the San Zaccaria church in Codevigo, Padua, gelatin silver print, Foto Böhm Venedig Nr. 6362, 24,1 x 19,5 cm, ca. 1930-34, Collection of the Institut für Europäische Kunstgeschichte, Heidelberg University, TOP-IT-00271.
- Fig. 4b: General Franco propaganda wall stencil, Spain, ca. 1937, film still, newsreel, Gaumont Pathé Archives: Le Journal De L'année [The Journal of the Year] – 1937 (1937, Duration: 1.08.05) 1937GDOC 00005, TC: 04:39 min.
- Fig. 4c: Kurt Schuschnigg propaganda stencil, film still, 9.5 mm, Austria, spring 1938, Ephemeral Films Project. National Socialism in Austria: Amateur-aufnahmen Wien, Frühjahr 1938, http://efilms.ushmm.org/film_player?movieID=11&movie-Sig=EF-NS_011_OeFM&movieSpeed=16&movieStart=197.083333333333&movieStop=198.375
- Fig. 5a: Mad Follies No. 5, 1967, gimmick stencils.
- Fig. 5b: Mad Follies No. 5, 1967, 27 x 20.5 cm, cover illustration.
- Fig. 5c: Primo Comic, No. 25, 1971, cover illustration.
- Fig. 6a: Pouvoir ébranlé. à nous de le changer, Paris, May 1968, cardboard stencil, 86 x 65 cm, Bibliothèque Nationale de France.
Inv.-No. ENT QB-1 (1968/15)-FT6, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018458n.item>
- Fig. 6b: Pouvoir ébranlé. à nous de le changer, Paris, May 1968, stencil on poster, 100 x 75 cm, Bibliothèque Nationale de France.
Inv.-No. ENT QB-1 (1968/15)-FT6, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90184577>
- Fig. 6c: Vermine Fasciste. Action Civique, screen-print poster, Paris, May 1968 [reprint, London 2018, Steve Lazarides].

- Fig. 7: Gary Hütter, Fall 1968, Random Dates in Queens, NY, stencil and Spray paint, John Fekner 1976/78, cardboard stencil, ca. 30 x 23 cm.
- Fig. 8: Blek le Rat, Self-portrait, stencil, Île Saint-Louis, Paris 1984, »Paris Graffiti« postcard, photo: Rosine Klatzman.
- Fig. 9: Blek le Rat, Hommage á Tom Waits, cardboard stencil, 123 x 93 x 4 cm, collection Johannes Stahl, Cologne.
- Fig. 10: Marie Rouffet, Rock 'N' Nana, stencil, Metro-Station Reaumur-Sebastopol, Paris 1984, postcard, photo: Jean-Marie Lerat.
- Fig. 11: David Wojnarowicz [estate], Burning House, plastic stencil, 1981, PPOW Gallery edition 2019, 29,7 x 20,9 cm.
- Fig. 12: Alex Vallauri, David Wojnarowicz et al, stencil/graffiti, Lower East Side, New York, ca 1982-83, »New York City Street Art #1«, Spahnscapes, postcard, 11 x 15,3 cm, ca. 1982-85, photo: J. & E. Spahn.
- Fig. 13: Alex Vallauri, Acrobat, cardboard stencil, ca. 1982, 27.8 x 20.5 cm, reissued in Joao Spinelli: Alex Vallauri. Sao Paulo 2010.
- Fig. 14: Alex Vallauri [?], Couple [man and woman], stencil graffiti, Soho, New York, ca. 1982-83, postcard, »New York Street Art No. 8«, 10 x 15 cm, 1984, photo: J.[avier] Domingo.
- Fig. 15: Dave King, Penny Rimbaud, Crass logo, 1977, cardboard gimmick stencil, 29.5 x 21 cm, published 13.04.2019 together with a flexi disc of the song »Do the owe us a living?«
- Fig. 16: Crass, Stations of the Crass, album cover, 31 x 62 cm, late 1979.
- Fig. 17a: Tom Robinson Band [TRB], cardboard gimmick stencil, 12 inches [28 x 27.6 cm], issued with their album »Power in the Darkness«, EMI – EMC 3226, EMI – OC 062-06 668, early 1978.
- Fig. 17b: The Clash, cardboard gimmick stencil, 10 inches [12.5 x 12.5 cm], issued with their 12 inch double A side single »Should I Stay Or Should I Go / Straight To Hell«, CBS – CBS A 13-2646, 17.09.1982.
- Fig. 18a: Banksy, rat, laser-cut cardboard gimmick stencil, ca. 29 x 19,5 cm, Bizarre Magazine, No 60, June 2001.
- Fig. 18b: Banksy, rat [»Sound of little Tapping Feets«], cardboard gimmick stencil template, 27,5 x 22,2 cm, Flaunt Magazine, December 2001.
- Fig. 19a: C215 [Christian Guémy], hand, laser-cut cardboard stencil, ca. 25 x 25 cm, published in On.Studio (ed.): The Street Art Stencil book. London 2009.
- Fig. 19b: Vhils [Alexander Farto], Skin Deep, 2011, laser-cut cardboard stencil, ca. 25 x 25 cm, published in OllyStudio (ed.): Stencil Republic. London 2012.

Banksy ist heute einer der bekanntesten Künstler. Die Ursprünge seiner bevorzugten Technik, des Schablonengraffiti, blieben bislang weitgehend unerforscht. Ihrer Geschichte widmet sich „Stencil Stories“. Beginnend 1870 wird eine Linie von Gebrauchsschablonen über Propaganda- und Widerstandsschablonen vor 1945, Protestschablonen des Mai 1968, Künstlerschablonen der Pop Art und Konzeptkunst, Schablonen des Punk und der Pochoiristen bis hin zu Street-Art-Schablonen und Banksy gezogen. Behandelt werden u. a. Blek Le Rat, John Fekner, David Wojnarowicz, Vhils, Alex Vallauri, C215, Banksy oder Punkbands wie CRASS und The Clash. Studierende der Universität und der PH Heidelberg steuerten Texte bei.

Banksy is one of the most famous artists today. The origins of his preferred technique, stencil graffiti, have so far remained largely unexplored. "Stencil Stories" tells their story. Beginning in 1870, a line is drawn from stencils for use, through propaganda and resistance stencils before 1945, protest stencils from May 1968, Pop Art and Conceptual Art stencils, from punk stencils and pochoirists to street art stencils and Banksy. Featuring Blek Le Rat, John Fekner, David Wojnarowicz, Vhils, Alex Vallauri, C215, Banksy or punk bands like CRASS and The Clash. Students from the university and the PH Heidelberg contributed texts.

