

JSC

O

N

VIEWW

**BASEL ABBAS &
RUANNE ABOU-RAHME
THOMAS DEMAND
BEATRICE GIBSON
ARTHUR Jafa
SIGALIT LANDAU**

**ADAM MCEWEN
COLIN MONTGOMERY
TARYN SIMON
HITO STEYERL
TOBIAS ZIELONY**

WORKS FROM THE JULIA STOSCHEK COLLECTION



DÜSSELDORF

IMPRESSUM/COLOPHON

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung/
This publication is published in conjunction with the exhibition

JSC ON VIEW:

**BASEL ABBAS & RUANNE ABOU-RAHME, THOMAS DEMAND,
BEATRICE GIBSON, ARTHUR JAJA, SIGALIT LANDAU, ADAM
MCEWEN, COLIN MONTGOMERY, TARYN SIMON, HITO STEYERL,
TOBIAS ZIELONY**

Works from the JULIA STOSCHEK COLLECTION

9. Februar–06. Dezember 2020
9 February–06 December 2020

JSC DÜSSELDORF

Schanzenstraße 54, 40549 Düsseldorf

KURATIERT VON/ CURATED BY

Anna-Alexandra Pfau

KURATORISCHE ASSISTENZ/ CURATORIAL ASSISTANCE

Jasmin Klumpp, Şirin Şimşek

AUSSTELLUNGSPLANUNG/ EXHIBITION PLANNING

Andreas Korte

AUSSTELLUNGSTECHNIK/ EXHIBITION TECHNOLOGY

Fred Flor, Christian Kummetat

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT/ PRESS AND PUBLIC RELATIONS

Leonie Pfennig, Robert Schulte, Corinna Wolfien

HERAUSGEBER/EDITOR

JULIA STOSCHEK FOUNDATION

REDAKTION/MANAGING EDITOR

Şirin Şimşek

AUTOR*INNEN/AUTHORS

Jasmin Klumpp, Manuela Mehrwald,
Anna-Alexandra Pfau, Robert Schulte

LEKTORAT/COPYEDITING

Deutsch/German: Amelie Soyka, Köln/Cologne
Englisch/English: Tas Skorupa, Berlin

ÜBERSETZUNG/ ENGLISH TRANSLATIONS

Tas Skorupa, Berlin

GRAFISCHE GESTALTUNG UND SATZ/ GRAPHIC DESIGN AND TYPESETTING

FRENDZ.CLUB, Berlin

INSTALLATIONSANSICHTEN/ INSTALLATION VIEWS

Simon Vogel, Köln/Cologne

DRUCK/PRINTING

Spree Druck Berlin GmbH

© 2020 für die abgebildeten Werke: Künstler*innen/
for the reproduced works: the artists.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2020: Thomas Demand,
Beatrice Gibson, Adam McEwen, Hito Steyerl.

Gedruckt in Deutschland/Printed in Germany.

JULIA STOSCHEK FOUNDATION

Leipziger Straße 60, 10117 Berlin

Die hier beschriebenen Werke entsprechen in ihrer Abfolge dem
Rundgang der Ausstellung./The works described here are pre-
sented in the same order as in the exhibition.

www.jsc.art

FACEBOOK /juliastoschekcollection

INSTAGRAM @juliastoschekcollection

YOUTUBE Julia Stoschek Collection

#juliastoschekcollection #jsc #jscview

#baselabbasandruanneabourahme #thomasdemand

#beatricegibson #arthurjaja #sigalitlandau #adammcEwen

#colinmontgomery #tarynsimon #hitosteyerl #tobiaszielony

#jscdüsseldorf

Cover: Thomas Demand, *Badezimmer/Bathroom*, 1997, C-Print/
C-print, Diasec/diasec, 160×122 cm. © VG Bild-Kunst, Bonn
2020. Courtesy of the artist and Sprüth Magers.

INHALT / CONTENTS

05 EINLEITUNG/INTRODUCTION

06

TOBIAS ZIELONY

MASKIROVKA, 2017
THE STREET (C.P.A.), 2013

10

HITO STEYERL

NOVEMBER, 2004

12

**BASEL ABBAS &
RUANNE ABOU-RAHME**

THE INCIDENTAL INSURGENTS: THE PART
ABOUT THE BANDITS (CHAPTER 2), 2012/13

14

SIGALIT LANDAU

BARBED HULA, 2000

16

THOMAS DEMAND

BADEZIMMER/BATHROOM, 1997
ZAUN/FENCE, 2004

20

BEATRICE GIBSON

I HOPE I'M LOUD WHEN I'M DEAD, 2018

22

TARYN SIMON

CALVIN WASHINGTON
C&E MOTEL, ROOM NO. 24, WACO, TEXAS.
WHERE AN INFORMANT CLAIMED TO HAVE HEARD
WASHINGTON CONFESS. SERVED 13 YEARS OF
A LIFE SENTENCE FOR CAPITAL MURDER, 2002

LARRY MAYES

SCENE OF ARREST, THE ROYAL INN, GARY, INDIANA.
POLICE FOUND MAYES HIDING BENEATH A
MATTRESS IN THIS ROOM. SERVED 18.5 YEARS OF
AN 80-YEAR SENTENCE FOR RAPE, ROBBERY AND
UNLAWFUL DEVIATE CONDUCT, 2002

RONALD JONES

SCENE OF ARREST, SOUTH SIDE, CHICAGO,
ILLINOIS. SERVED 8 YEARS OF A DEATH
SENTENCE FOR RAPE AND MURDER, 2002

28

ADAM MCEWEN

UNTITLED (A-LINE), 2002

30

COLIN MONTGOMERY

ARLINGTON NATIONAL CEMETERY
(JFK FUNERAL MODEL), 2005

VIEW, 101 CONSTITUTION AVENUE
(U.S. CAPITOL), 2006

34

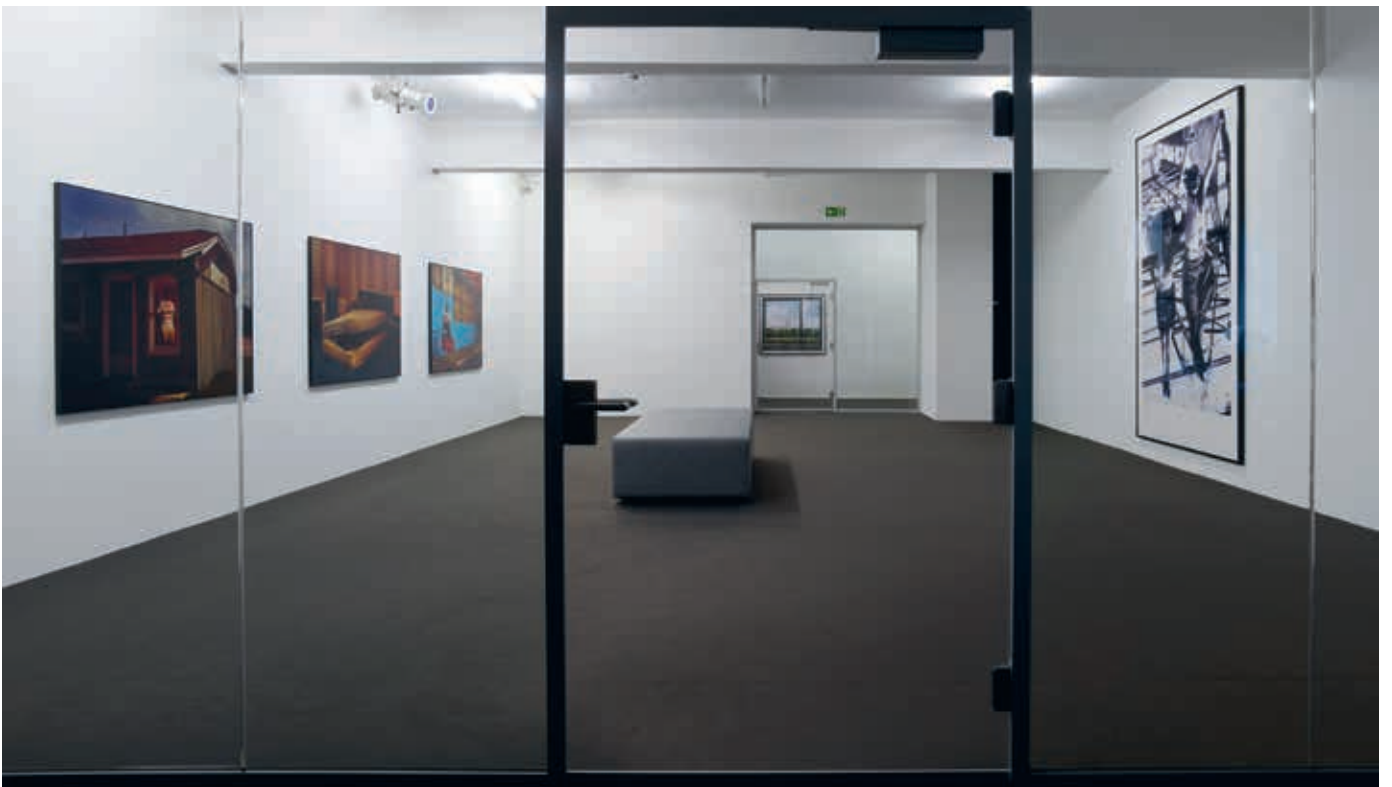
ARTHUR JAJA

APEX, 2013

36 BESUCHERINFORMATION/
VISITOR INFORMATION



Von links nach rechts/From left to right: Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2000; Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme, *The Incidental Insurgents: The Part About The Bandits (Chapter 2)*, 2012/13; Hito Steyerl, *November*, 2004, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW, JSC Düsseldorf. Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne.



Von links nach rechts/From left to right: Taryn Simon, *CALVIN WASHINGTON (...)*, 2002; LARRY MAYES (...), 2002; RONALD JONES (...), 2002; Colin Montgomery, *View, 101 Constitution Avenue (U.S. Capitol)*, 2006; Adam McEwen, *Untitled (A-Line)*, 2002, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW, JSC Düsseldorf. Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne.

Im Fokus der aktuellen Ausgabe von JSC ON VIEW stehen Werke aus der JULIA STOCHEK COLLECTION, die sich mit gesellschaftspolitischen Aspekten auseinandersetzen. Die Ausstellung zeigt sieben Video- und Filmarbeiten und acht Fotografien von elf internationalen Künstler*innen im Düsseldorfer Sammlungsgebäude. Der Schwerpunkt liegt dabei – neben zeitbasierter Kunst – auf dem ebenfalls stark in der Sammlung vertretenen Genre der Fotografie.

In unserer Gegenwart, die von politischer Instabilität und gewaltsamen Konflikten geprägt ist, blicken die ausgewählten Arbeiten thematisch nicht nur auf vergangene politische und geschichtsträchtige Orte sowie gesellschaftsrelevante Ereignisse zurück, sondern dokumentieren aktuelle Formen von territorialen Machtmechanismen und individuellem politischen Widerstand. Einzelne Personen und Gruppen, die mit Aus- und Abgrenzung konfrontiert sind, werden dabei in den Mittelpunkt der Arbeiten gestellt und ihre Vielfalt und Differenz gestärkt. Zudem stellen die Werke Alternativen und unkonventionelle Zufluchtsorte vor, um mit den politischen und sozialen Unsicherheiten unserer Zeit umzugehen.

Reflektiert wird in den Werken darüber hinaus stets das Medium selbst – der Authentizitätsanspruch von Bildern im digitalisierten und globalisierten Zeitalter. Die fotografischen und zeitbasierten Werke verdeutlichen, wie Bilder manipuliert, inszeniert und über das Internet und die Massenmedien verbreitet werden. Sie decken somit auf, wie die Grenzen von Fakt und Fiktion verschwimmen, Bilder zu Ikonen avancieren und Eintritt ins kollektive Bildergedächtnis finden.

The focus of this edition of JSC ON VIEW is on works from the JULIA STOCHEK COLLECTION that engage with sociopolitical topics. The exhibition in the Düsseldorf collection building presents seven video and film works and eight photographs by eleven international artists. In addition to time-based art, the emphasis is on the genre of photography, which is also well-represented in the collection.

The selected works not only look back thematically at past, political, and historical locations but also at socially relevant events in the present age, which is characterized by political instability and violent conflicts. They also document current forms of territorial mechanisms of power and individual political resistance. Individuals and groups who are confronted with exclusion and separation take center stage in these works and are empowered through their diversity and differences. The works also present alternatives and unconventional havens for grappling with the political and social uncertainties of our time.

In addition, the works reflect on the medium itself: photography's claim to authenticity in the digital and global age. The photographic and time-based works illustrate how images can be manipulated, staged, and distributed on the internet and mass media. They thus reveal how the borders between fact and fiction blur, and how images become icons and find their way into our collective memory of images.

Anna-Alexandra Pfau

Leiterin der JSC Düsseldorf & Sammlung/Head of JSC Düsseldorf & Collection

TOBIAS ZIELONY

Tobias Zielony (geboren 1973 in Wuppertal, Deutschland) ist einer der wichtigsten Vertreter der deutschen Gegenwartsfotografie. Er arbeitet stets in Fotoserien, die vorwiegend Jugendliche und junge Erwachsene in ihrem sozialen Umfeld, meist im öffentlichen Raum – in sozialen oder urbanen Peripherien – in den Fokus rücken. Dabei geht es dem Künstler weniger um das Abbilden der Lebensumstände seiner Protagonist*innen, sondern vielmehr um die Darstellung ihrer Selbstinszenierung vor der Kamera. Seit 2008 nimmt das Medium Video vermehrt einen wichtigen und eigenständigen Platz in Zielonys künstlerischem Schaffen ein. Zu fast jeder seiner Fotoserien entsteht mittlerweile ein aus Einzelbildern der jeweiligen Fotoreihe montiertes Fotoanimationsvideo meist ohne Ton.

Tobias Zielony (born in Wuppertal, Germany, in 1973) is one of the most important representatives of contemporary German photography today. His work is in series that usually focus on adolescents and young adults in their social environment, mostly in public spaces in social or urban peripheries. The artist is more interested in showing the way his subjects stage themselves in front of the camera than in showing their living conditions. Since 2008 the medium of video has taken an increasingly important and independent place in his work as an artist. Practically every one of his photo series since then has been accompanied by an animated video consisting of single images from each photo series mostly without sound.

Tobias Zielony, *Maskirovka*, 2017,
Videostill/video still. Courtesy of
the artist and KOW Berlin/Madrid.





Tobias Zielony, *Maskirovka*, 2017, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW, JSC Düsseldorf. Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne.

MASKIROVKA, 2017

HD-Video, Stop-Motion, 8'46", Farbe, kein Ton
 HD video, stop motion, 8'46", color, no sound

In *Maskirovka* (2017) hat Zielony mittels Stop-Motion-Technik über 5400 Einzelfotografien zu einem Video zusammengefügt, die im Zuge der gleichnamigen fotografischen Werkreihe über die Techno- und queere Szene in Kiew während des andauernden Ukraine-Konflikts entstanden sind. Das Video kombiniert Aufnahmen von Protagonist*innen der jungen LGBTQI-Community in Clubs und in den Straßen Kiews mit Medienberichterstattungen über die Euromaidan-Proteste. Der Titel der Arbeit verweist auf die gleichnamige Tradition der russischen Kriegsführung, die durch Maßnahmen wie Täuschung, Tarnung, Leugnung sowie Desinformation geprägt ist. Maskierungen dienten auch den Demonstrant*innen der Maidan-Bewegung als Mittel zur Identitätsverschleierung, in der Kiewer Partyszene sind sie ein beliebtes Verkleidungsmittel. In stroboskopartigem Flackern schafft Zielony eine Gegenwartserzählung über die unkonventionellen Zufluchtsorte der queeren Identitäten der Kiewer Techno-Szene, inmitten einer von Gewalt, Repression und Umbruch geprägten Öffentlichkeit – der Ukraine im Bürgerkrieg.

In *Maskirovka* (2017) Zielony has used stop motion to assemble a video using 5,400 single photographs that were taken in the context of the series bearing the same title on the techno and queer scene in Kiev during the prolonged Ukraine conflict. The video combines shots of protagonists of the young LGBTQI community in clubs and in the streets of Kiev with news reports on the Euromaidan Protests. The title of the series refers to the Russian tradition of waging war that is characterized by deception, camouflage, renunciation, and disinformation. Masks were also used by the protesters of the Maidan movement as a way to hide their identity, and in the Kiev party scene they are a favorite way of dressing up. In stroboscopic flickering Zielony creates a contemporary narrative on the unconventional havens for queer identities of the Kiev techno scene, surrounded by a public that is characterized by violence, repression, and upheaval—the Ukraine in civil war.



Tobias Zielony, *The Street (C.P.A.)*,
2013, Installationsansicht/installation
view, JSC ON VIEW, JSC
Düsseldorf. Foto/Photo: Simon
Vogel, Köln/Cologne.



Tobias Zielony, *The Street (C.P.A.)*, 2013, Videostill/video still. Courtesy of the artist and KOW Berlin/Madrid.

THE STREET (C.P.A.), 2013

HD-Video, Stop-Motion, 1'57", Farbe, kein Ton
HD video, stop motion, 1'57", color, no sound

Die Protagonisten des Fotoanimationsvideos *The Street (C.P.A.)* (2013) sind minderjährige Jugendliche, die ohne ihre Eltern – überwiegend aus Bangladesch – nach Italien gekommen sind. Zielony porträtiert sie sowohl in Tag- als auch in Nachtaufnahmen entlang der Via Sant'Alessio in Borghesiana, einem ländlich gelegenen Viertel im Norden Roms. Die Straße verbindet das Flüchtlingslager, in dem die jungen Männer aufgenommen wurden, mit der Innenstadt Roms, wo sie blinkende Neon- und Laserspielzeuge sowie Sonnenbrillen an Tourist*innen verkaufen. Die blitzenden Lichtquellen dienen ihnen nicht nur dazu, sich und ihre Verkaufsgegenstände für die potenzielle Käuferschaft insbesondere in der Dunkelheit prominent in Szene zu setzen, sondern auch dazu, sich als Protagonisten im Video zu inszenieren. Dadurch wird der Blick der Betrachter*innen auf die jungen Migranten gelenkt, die mit schwierigen sozialen und rechtlichen Herausforderungen in ihrer neuen Heimat konfrontiert werden, in der sie versuchen, ihren Platz in der Gesellschaft zu finden.

The protagonists of the animation video *The Street (C.P.A.)* (2013) are minors who came to Italy—mostly from Bangladesh—without their parents. Zielony photographs them by day and night in portraits taken along Via Sant'Alessio in Borghesiana, a rural neighborhood in the north of Rome. The street links the refugee camp that took in the young men with the city center of Rome, where they sell blinking neon and laser toys and sunglasses to tourists. The sparkling lights not only serve to call attention to themselves and their items for sale among their potential customers, they also serve to stage them as protagonists in the video. In this way the viewer's gaze is directed to the young refugees who are confronted with difficult social and legal challenges in their new home, where they try to find their place in society.

HITO STEYERL

Die Künstlerin und Filmmacherin Hito Steyerl (geboren 1966 in München, Deutschland) studierte Dokumentarfilm und -theorie, promovierte in Philosophie und lehrt als Professorin an der Universität der Künste Berlin. Als gründliche Beobachterin der globalisierten, digitalisierten Welt reflektiert Steyerl in ihrem künstlerischen Werk nicht nur politische Krisen, sondern beschreibt präzise die Fluidität und Veränderlichkeit von Bildern: angefangen bei ihrer Produktion, über die Interpretation, Übersetzung und Zirkulation bis hin zur Konsumierung durch eine Vielzahl von Benutzer*innen. Oft dient ihr ein Bild als Ausgangspunkt ihrer Essayfilme, für die sie intensive Recherchen betreibt und Techniken der Montage, des Voiceovers, der Collage und des Interviews anwendet.

German artist and filmmaker Hito Steyerl (born in Munich, Germany, in 1966), who studied documentary film and theory and has a PhD in philosophy, teaches at the University of the Arts in Berlin. As a careful observer of the globalized, digital world, Steyerl not only reflects on political crises in her work, but also precisely describes the fluidity and variability of images: from their production, their interpretation, translation, and circulation, to their consumption by many users. Frequently she uses an image as the starting point of her film essays, for which she does extensive research and employs techniques of montage, voiceover, collage, and interviews.

Hito Steyerl, *November*, 2004,
Installationsansicht/installation
view, JSC ON VIEW, JSC Düsseldorf.
Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/
Cologne.





Hito Steyerl, *November*, 2004, Videostill/video still. © VG Bild-Kunst, Bonn 2020. Courtesy of the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin.

NOVEMBER, 2004

Video, 25', Farbe, Ton

Video, 25', color, sound

Anhand der Biografie von Steyerls bester Freundin Andrea Wolf untersucht *November* (2004) die vielfältigen Verflechtungen zwischen territorialer Machtpolitik und individuellen Formen von Widerstand sowie das zunehmende Verwischen der Grenzen zwischen Fakt und Fiktion im globalisierten Zeitalter. Das Video folgt durch den Einsatz von Found-Footage-Material den verschiedenen Lebensphasen Wolfs, die sich als Revolutionärin der PKK anschloss und 1998 im Kampf gegen die türkische Regierung ums Leben kam: beginnend mit Szenen aus einem feministischen Martial-Arts-Film von Steyerl aus den 1980er-Jahren, in dem Wolf als eine auf dem Motorrad fahrende Kämpferin in Lederkluft zu sehen ist, über Ausschnitte eines Fernsehinterviews mit ihr in einem Ausbildungscamp im Nordirak bis hin zu Filmaufnahmen kurdischer Demonstrationen, bei denen Wolfs Abbild als Şehîd Ronahî, ihrer letzten Identität, als Symbol für den Märtyrertod auf Plakaten verehrt wird. *November* hinterfragt so nicht nur die Vereinnahmung, Wirkung und Verbreitung von Bildern im digitalen Zeitalter, sondern auch deren Rolle in der Konstruktion von Identität.

November (2004) examines the diverse interrelations between territorial power politics and individual forms of resistance as well as the increasingly blurred border between fact and fiction in the global age. Based on the biography of Steyerl's best friend, Andrea Wolf, and working with found footage, the video follows the various life phases of Wolf, who joined the Kurdistan Worker's Party (PKK) as a revolutionary and was killed fighting against the Turkish government in 1998. Beginning with scenes from a feminist martial arts film by Steyerl from the 1980s in which Wolf plays a leather-clad warrior on a motorcycle, the video shows selections from a television interview of Wolf in a training camp in northern Iraq and ends with films showing Kurdish demonstrators in which a likeness of Wolf, in her last identity as Şehîd Ronahî, is revered as a symbol for martyrdom on posters. *November* thus questions not only appropriation, impact, and distribution of images in the digital age but also their role in the construction of identity.

BASEL ABBAS & RUANNE ABOU-RAHME

Die palästinensischen Künstler*innen Basel Abbas (geboren 1983 in Nikosia, Zypern) und Ruanne Abou-Rahme (geboren 1983 in Boston, MA, USA) befassen sich in ihrem Œuvre mit den Themen Politik und Kultur, mit Fragen zu Begehren, Desaster, Subjektivität und Absurditäten aktueller Machtpraktiken. Sie kreieren audiovisuelle Live-Performances und interdisziplinäre Installationen, um Optionen der Gegenwart neu zu gestalten. In ihren Arbeiten stellen die Künstler*innen bereits vorhandenes und selbst produziertes Material in Form von Musik, Sound, Bild, Text, Installation und performativen Praktiken zusammen. Mittels fiktiver, realer, teils historischer Erzählungen, Figuren, Objekten, Gesten und Orten entwickeln Abbas und Abou-Rahme neue, fragmentarische „Skripte“, die Realität und Imagination in Bezug zueinander setzen.

Palestinian artists Basel Abbas (born in Nicosia, Cyprus, in 1983) and Ruanne Abou-Rahme (born in Boston, MA, USA, in 1983) examine the subjects of politics and culture, and questions of desire, disaster, subjectivity, and absurdities of current approaches to power in their work. They create audiovisual live performances and interdisciplinary installations to rethink options for the present. In their works, the artists present found footage and material that they have produced themselves in the form of music, sound, images, texts, installations, and performative approaches. Using fictitious, real, and partly historical narratives, figures, objects, gestures, and places, Abbas and Abou-Rahme develop new fragmentary “scripts” that link reality and imagination to each other.

Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme,
*The Incidental Insurgents: The Part
About the Bandits (Chapter 2)*,
2012/13, Videostill/video still.
Courtesy of the artists and Carroll/
Fletcher, London.



Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme, *The Incidental Insurgents: The Part About The Bandits (Chapter 2)*, 2012/13, Installationsansicht/ installation view, JSC ON VIEW, JSC Düsseldorf. Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne.



THE INCIDENTAL INSURGENTS: THE PART ABOUT THE BANDITS (CHAPTER 2), 2012/13

HD-Video, 6'07", Farbe, Ton
HD video, 6'07", color, sound

The Part About the Bandits (2012/13) ist der erste Teil des dreiteiligen, vielschichtigen Projekts *The Incidental Insurgents* (dt.: Die zufälligen Rebellen) und besteht aus zwei Kapiteln. Das Künstler*induo untersucht in den beiden sich ergänzenden Kapiteln seine/ihre eigene Position als Künstler*in sowie die Überwindung politischer Radikalität. Das erste Kapitel umfasst eine multimediale Installation, die sich der Ermittlung von vier unterschiedlichen Leben echter und erfundener politischer Rebell*innen oder Bandit*innen widmet. Das zweite Kapitel besteht aus der in der Ausstellung präsentierten Videoarbeit, die mit pulsierendem Text in englischer sowie arabischer Sprache überlagert ist. Zu sehen sind zwei von hinten gefilmte Personen in einem Auto auf Straßen und Gebieten rund um das Westjordanland. Sie scheinen in einer eingegrenzten, ausweglosen und – verstärkt durch Text und Ton – bedrohlichen Gegenwart gefangen zu sein. Die Protagonist*innen im ersten Teil der Arbeit führen den Betrachter*innen die Unzulänglichkeit der politischen Ausdrucksmöglichkeiten vor Augen. So offenbaren sie die aktuelle Suche nach einer neuen politischen Sprache, einem neuen Imaginären sowie Visionen der Zukunft.

The Part About the Bandits (2012–13), the first part of the complex, three-part project *The Incidental Insurgents*, consists of two chapters. In both of the complimentary chapters the artist duo examines its own position as artists as well as the eclipsing of political radicality. The first chapter is a multimedia installation that investigates four different lives of fictitious and real political rebels or bandits. The second chapter is the video piece presented in this exhibition, which is overlaid with pulsating text in Arabic and English. It shows two people in a car who have been filmed from behind on streets and locations around the West Bank. They seem to be caught in an enclosed, futile, and—heightened by the text and sound—threatening present. The various protagonists in the first part of the piece make viewers aware of the inadequacy of the political possibilities of expression. In this way they reveal the contemporary search for a new political language, new imagination, and visions of the future.

SIGALIT LANDAU

Die israelische Bildhauerin, Installations- und Videokünstlerin Sigalit Landau (geboren 1969 in Jerusalem, Israel) arbeitet mit diversen Medien wie Zeichnung, Skulptur, Performance und Video. Ihre komplexen Arbeiten befassen sich vor dem Hintergrund ihrer Herkunft mit Landschaft, Wandel, Geschichte und Erinnerung. Sie setzt sich sowohl mit sozialen, ökologischen und humanitären Themen – wie Gewalt, Unterdrückung, Vertreibung und kulturelle Abgrenzung – als auch mit Fragen der weiblichen Identität und körperlichen Erfahrung auseinander. Eine zentrale Rolle in ihren Arbeiten spielt das Unbewusste und der menschliche Körper; häufig stellt sie ihren eigenen Körper in den Fokus ihrer künstlerischen Praxis.

Israeli sculptor, installation artist, and video artist Sigalit Landau (born in Jerusalem, Israel, in 1969) works with various media including drawing, sculpture, performance, and video. In her complex pieces she examines landscape, change, history, and memory in context of her family background. She grapples with social, ecological, and humanitarian topics such as violence, discrimination, migration, and cultural isolation as well as with questions of female identity and physical experience. The subconscious and the human body play a central role in her works; her own body is often the focus of her creative approach.

Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2000,
Installationsansicht/installation
view, JSC ON VIEW, JSC Düsseldorf.
Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/
Cologne.





Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2000, Videostill/video still. Courtesy of the artist and Hezi Cohen Gallery, Tel Aviv.

BARBED HULA, 2000

Video, 1'48", Farbe, Ton
Video, 1'48", color, sound

Die kraftvolle Videoarbeit *Barbed Hula* (2000) zeigt Sigalit Landau selbst, wie sie an einem südlich von Tel Aviv gelegenen Strand einen Stacheldrahtreifen um ihren nackten Körper kreisen lässt. Die Künstlerin adaptiert den Tanz mit dem Hula-Hoop-Reifen, der einerseits als harmloses Kinderspiel bekannt ist, andererseits in Japan aufgrund seiner erotischen Seite verboten wurde. Durch die Wahl des Materials transformiert die Künstlerin das Hula-Hoop-Spiel in einen „persönlichen und sinnlich-politischen“¹ Akt, der an die Body-Art der Wiener Aktionisten und an frühe Performances von Marina Abramović der 1960er- und 1970er-Jahre erinnert. Die Wunden am Körper der Künstlerin rücken im Zoom immer stärker in den Blick. Trotz der nach außen gerichteten Spitzen des Stacheldrahts nehmen die Betrachter*innen den Schmerz der sinnlichen wie gewaltvollen Situation wahr. Der Stacheldraht ist ein Zeichen für Unterdrückung, Zwang, Ausgrenzung und Gefangenschaft und bietet angesichts Landaus israelischer Herkunft ein breites Spektrum an Assoziationen.

¹ Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2000, <https://www.sigalitlandau.com/barbedhula>.

The powerful video work *Barbed Hula* (2000) shows Landau on a beach located to the south of Tel Aviv with a hoop of barbed wire revolving around her naked body. The artist adapts the dance with a hula hoop, which is well-known as a harmless children's game, but was also banned in Japan due to its erotic element. By her choice of material the artist transforms playing with a hula hoop into a “personal and senso-political”¹ act that is reminiscent of the Body Art of the Viennese Actionists and the early performances of Marina Abramović in the 1960s and 1970s. The wounds on the artist's body become more apparent as the camera zooms in. Although the tips of the barbed wire point outwards, viewers experience the pain of the situation that is just as sensual as it is violent. The barbed wire is a symbol for oppression, compulsion, isolation, and confinement, and in light of the fact that Landau is from Israel it elicits a broad spectrum of associations.

¹ Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2000, <https://www.sigalitlandau.com/barbedhula>.

THOMAS DEMAND

Thomas Demand (geboren 1964 in München, Deutschland) gehört zu den wichtigsten zeitgenössischen Künstlern. Er arbeitet in den Medien Fotografie, Skulptur und Architektur, die er in seinen großformatigen Fotografien auf komplexe Weise zusammenführt. Ausgangspunkt sind dabei immer historische, politische oder kriminalistische Bilder aus seinem Fundus an Nachrichten- und Archivfotografien. Sie bilden oftmals geschichtsträchtige Orte, Architekturen oder Räume ab, an denen gesellschaftlich relevante Ereignisse stattgefunden haben – Schauplätze oder Tatorte, die über die Massenmedien verbreitet wurden. Anhand der Bildvorlage baut Demand aufwendige lebensgroße, dreidimensionale Modelle aus Papier und Karton. Diese ephemeren Konstruktionen werden wieder zerstört, sobald sie mittels des Einsatzes präziser Lichtführung und der Großbildkamera im Bild festgehalten sind.

Thomas Demand (born in Munich, Germany, in 1964) is one of the most important contemporary artists today. He works in the media of photography, sculpture, and architecture, which he combines in his work in complex ways. Historical, political, or criminalistic images from his pool of news and archive photographs are his starting point. They frequently depict places, architecture, or rooms of historical significance, in which socially relevant events took place—scenes of events or crimes that were disseminated by the mass media. Using the original image as his guide, Demand builds elaborate life-sized, three-dimensional models out of paper and cardboard. He photographs these ephemeral constructions using precise lighting and a large-format camera and then destroys them.



Thomas Demand, *Badezimmer/ Bathroom*, 1997. © VG Bild-Kunst, Bonn 2020. Courtesy of the artist and Sprüth Magers.

Thomas Demand, *Badezimmer/ Bathroom*, 1997, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW, JSC Düsseldorf. Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne.



BADEZIMMER / BATHROOM, 1997

C-Print/Diasec, 160 × 122 cm

C-print/diasec, 160 × 122 cm

Badezimmer/Bathroom (1997) zeigt ein für die 1970er-/1980er-Jahre typisch türkis gekacheltes Badezimmer. Ein weißer halb zugezogener Duschvorhang verhüllt den vollen Blick auf das Innere der Badewanne, in die Wasser eingelassen zu sein scheint, davor liegt eine leicht verschobene Badematte. Weder die Wahl des Bildausschnitts noch der Werktitel liefert weitere Hinweise auf die Bedeutung der Szenerie. Tatsächlich diente das Nachrichtenfoto, das den Tod des ehemaligen Ministerpräsidenten Schleswig-Holsteins, Uwe Barschel, im Oktober 1987 bekannt machte, als Vorlage. Letztere zeigt die völlig bekleidete Leiche Barschels in einer Badewanne des Genfer Hotels Beau-Rivage.

Der Künstler interessiert sich jedoch nicht für die Unstimmigkeiten im „Fall Barschel“, weshalb er auf die Reproduktion der Leiche verzichtet, sondern vielmehr dafür, dass die ganze Affäre vom Medium Fotografie selbst bestimmt war: Die Fotos des Reporters, der den leblosen Politiker fand und fotografierte, dienten nicht nur als wichtige Indizienmittel, sondern durch sie wurde zum ersten Mal ein vermeintlicher Selbstmord auf der Titelseite des Magazins *Stern* abgebildet. Dadurch avancierten sie zu ikonischen Bildern, die sich in das deutsche kollektive Bildergedächtnis eingebrannt haben.

Badezimmer/Bathroom (1997) depicts a bathroom with turquoise tiles of the type that was typical in Germany in the 1970s and 1980s. A half-drawn white shower curtain blocks a full view of the interior of the bathtub, which seems to be filled with water, and a slightly crooked bath mat lies on the floor in front. Neither the choice of image framing nor the title provides any information concerning the meaning of the scene. The source was in fact a news photograph that was used to publicize the death of the former premier of Schleswig-Holstein, Uwe Barschel, in October 1987. The original image shows Barschel's fully clothed corpse in a bathtub at the Hotel Beau-Rivage in Geneva. However, the artist is not concerned with the discrepancies of the Barschel Case, which is why he forgoes reproducing the body, and is instead interested in the fact that the whole affair was determined by the medium of photography: the pictures taken by the reporter who found the politician were not only used as important evidence, they were even reproduced on the cover of the German weekly magazine *Stern* to illustrate the alleged suicide for the first time. The photographs thus became icons that have been burned into the collective memory of Germans.



Von links nach rechts/From left to right: Thomas Demand, *Zaun/Fence*, 2004; *Badezimmer/Bathroom*, 1997, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW, JSC Düsseldorf. Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne.

Thomas Demand, *Zaun/Fence*, 2004. © VG Bild-Kunst, Bonn 2020. Courtesy of the artist and Sprüth Magers.



ZAUN / FENCE, 2004

C-Print/Diasec, 180 × 230 cm

C-print/diasec, 180 × 230 cm

Ein Maschendrahtzaun, umhüllt von der Dunkelheit der Nacht und nur durch eine unbekannte Lichtquelle sichtbar gemacht, steht im Bildmittelpunkt des Werkes *Zaun/Fence* (2004).

Die Funktion der Abgrenzung bleibt verborgen. Handelt es sich um einen Sicherheitszaun eines Gefängnisses oder an einer Grenze? Oder begrenzt dieser lediglich das Grundstück einer Firma? Genauso wie in anderen Werken Demands sind Personen, jegliche Headlines oder menschliche Gebrauchsspuren und erzählerische Details, die auf den ursprünglichen Referenzbildern auftreten, getilgt. Die Enträtselung der Bildvorlagen steht nicht im Vordergrund. Vielmehr laden Demands Fotografien die Rezipient*innen dazu ein, in ihrer persönlichen Erinnerung Anhaltspunkte und Hinweise mit eigenen Bilderwelten zu vergleichen, die sich in unser kollektives Bildgedächtnis ein-gebrannt haben. Daneben gilt es, sich mehr mit dem Werk und der genaueren Betrachtung der inszenierten Scheinwelt auseinanderzusetzen. Denn das handwerkliche Aussehen der abgebildeten Pappmodelle mit ihren ausgefranzten Schnittspuren oder leicht unregelmäßigen Rändern kommt erst auf den zweiten Blick zum Vorschein.

A chain-link fence surrounded by the darkness of night and only visible due to an unknown light source is featured in the work *Zaun/Fence* (2004).

The function of the boundary remains hidden. Is it a security fence of a prison or a border—or does it simply enclose a company lot? Similar to other works by Demand, this piece is devoid of people, headlines, and traces of human use and narrative details that are part of the original reference images. Deciphering the original image is not paramount here. Instead Demand's photographs invite viewers to compare the clues and indications with their own personal recollection of the images that have been burnt into our collection memories. In addition, the intent is for viewers to examine the work and the staged illusory world more carefully: the crafted appearance of the reproduced paper model with its frayed cuts and slightly irregular edges does not become apparent until we look a second time.

BEATRICE GIBSON

Beatrice Gibson (geboren 1978 in London, Großbritannien) ist eine britische Künstlerin und Filmemacherin, die nach ihrem Studium der Philosophie in Visual Cultures promovierte. Sie arbeitet mit unterschiedlichen Medien wie Film, Performance und Text. Während ihre früheren Arbeiten von Vertretern der musikalischen Avantgarde der 1950er- und 1960er-Jahre wie John Cage, Robert Ashley und Cornelius Cardew sowie der Fluxus-Bewegung inspiriert sind, beschäftigt sich die Künstlerin gegenwärtig mit feministischen und queeren Perspektiven, mit Politik und Poetik. Ihre Filme sind improvisiert, experimentell und partizipatorisch gestaltet und integrieren Sprache sowie Musik.

Beatrice Gibson (born in London, Great Britain, in 1978) is a British artist and filmmaker who studied philosophy and has a PhD in visual cultures. She works with various media including film, performance, and text. While her early works were inspired by representatives of the musical avant-garde of the 1950s and 1960s such as John Cage, Robert Ashley, and Cornelius Cardew as well as the Fluxus movement, the artist is currently examining feminist and queer perspectives as well as politics and poetics. Her films are improvised and designed in an experimental and participatory manner that incorporates both language and music.

Beatrice Gibson, *I HOPE I'M LOUD WHEN I'M DEAD*, 2018, Filmstill/
film still. © VG Bild-Kunst, Bonn
2020. Courtesy of the artist and
Laura Bartlett, London.*



*Eine Koproduktion des KW Institute for Contemporary Art, der JULIA STOSCHEK COLLECTION und OUTSET Germany_Switzerland. *I HOPE I'M LOUD WHEN I'M DEAD* entstand im gemeinschaftlichen Auftrag mit Camden Arts Centre, London, Bergen Kunsthall, Bergen und Mercer Union, Toronto. / A co-production of KW Institute for Contemporary Art, JULIA STOSCHEK COLLECTION and OUTSET Germany_Switzerland. *I HOPE I'M LOUD WHEN I'M DEAD* is a co-commission with Camden Arts Centre, London; Bergen Kunsthall, Bergen; and Mercer Union, Toronto.

Beatrice Gibson, *I HOPE I'M LOUD WHEN I'M DEAD*, 2018, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW, JSC Düsseldorf. Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne.



I HOPE I'M LOUD WHEN I'M DEAD, 2018

16-mm-Film, transferiert auf Video, 20'50", Farbe, Ton
16mm film transferred to video, 20'50", color, sound

Der 16-mm-Film *I HOPE I'M LOUD WHEN I'M DEAD* (2018), benannt nach einem Gedicht von CAConrad, befasst sich mit Poesie, Geschlechtlichkeit und Ungehorsam. Der Film sollte zunächst die beiden wichtigen US-amerikanischen Lyriker*innen CAConrad und Eileen Myles porträtieren, wofür Gibson am Vorabend von Donald Trumps Amtseinführung im Januar 2017 erste Aufnahmen machte. Weitere Dreharbeiten entstanden in Europa und den USA und widmeten sich Folgen politischer Unruhen, gewalt-samer Konflikte und der Flüchtlingsmigration. Diese Bilder des global herrschenden Chaos und Terrors kombiniert die Künstlerin mit Gedichten, geschrieben und vorgetragen von CAConrad und Eileen Myles, mit von ihr selbst gesprochenen Zitaten von Audre Lorde, Alice Notely und Adrienne Rich, mit Musik von Pauline Oliveros sowie mit privaten autobiografi-schen Aufnahmen und Szenen ihrer Familie. Gibson verwebt das Persönliche mit dem Politischen und zeigt mittels Poesie, Intimität und Gemeinschaft ein-fühlsame Alternativen auf, um die aktuellen politi-schen und sozialen Unruhen zu durchleben.

The 16mm film *I HOPE I'M LOUD WHEN I'M DEAD* (2018), whose title is taken from a poem by CAConrad, deals with poetry, gender, and disobedience. Originally intended as a portrait of the two important American poets CAConrad and Eileen Myles, Gibson started filming the night before Donald Trump's inauguration in January 2017. Subsequent filming in Europe and in the United States focused on the results of political unrest, violent conflicts, and the migration of refugees. The artist combined these images of globally prevalent chaos and terrorism with poems that were written by and are presented by CAConrad and Eileen Myles; with quotes from Audre Lorde, Alice Notely, and Adrienne Rich that the artist herself reads aloud; with music by Pauline Oliveros; and with private autobi-ographical shots and scenes of her family. Gibson interweaves the personal with the political and pre-sents alternatives using poetry, intimacy, and society to experience the current state of political and social unrest.

TARYN SIMON

Die Künstlerin Taryn Simon (geboren 1975 in New York City, NY, USA) arbeitet mit Fotografie und filmischer Reportage. Ihre fotografischen Arbeiten sind häufig als thematische Serien mit aufwendig inszenierten, großformatigen Bildern angelegt, in denen sie immer wieder versucht, Systeme offenzulegen. Simon arbeitete zunächst als Modefotografin und kam über den Journalismus zur künstlerischen Fotografie. Ihre ausführlichen Werktitel, die an Magazin-Bildlegenden erinnern, sind bis heute prägnantes Merkmal ihrer Arbeiten. Von 2000 bis 2002 reiste Simon durch die USA, um im Auftrag des *New York Times Magazine* zu Unrecht verurteilte Gewalttäter zu porträtieren, deren Unschuld nachträglich durch DNA-Tests bewiesen wurde. Die Ausstellung zeigt drei Fotografien der daraus entstandenen Serie *The Innocents* (2002).

American artist Taryn Simon (born in New York, NY, USA, in 1975) uses photography and film reportage in her work. Her photographs are often conceived as thematic series with elaborately staged, large-format images in which she repeatedly tries to disclose things about systems. Simon initially worked as a fashion photographer and came to art photography through journalism. Her detailed titles, which are reminiscent of magazine captions, are a signature feature of her work to date. Commissioned by the *New York Times Magazine*, Simon traveled through the United States between 2000 and 2002 taking portraits of wrongly convicted perpetrators of violent crimes whose innocence was later proven by DNA tests. The exhibition includes three photographs from the resulting series, *The Innocents* (2002).

Von links nach rechts/From left to right: Taryn Simon, *CALVIN WASHINGTON (...)*, 2002; *LARRY MAYES (...)*, 2002; *RONALD JONES (...)*, 2002, Installationsansicht/ installation view, JSC ON VIEW, JSC Düsseldorf. Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne.





Taryn Simon, *CALVIN WASHINGTON. C&E Motel, Room No. 24, Waco, Texas. Where an Informant Claimed to Have Heard Washington Confess. Served 13 Years of a Life Sentence for Capital Murder, 2002.* Courtesy of the artist and Gagosian Gallery, New York.

CALVIN WASHINGTON C&E MOTEL, ROOM NO. 24, WACO, TEXAS. WHERE AN INFORMANT CLAIMED TO HAVE HEARD WASHINGTON CONFESS. SERVED 13 YEARS OF A LIFE SENTENCE FOR CAPITAL MURDER, 2002

C-Print auf Aluminium, 121,9×157,5 cm
C-print on aluminum, 121.9×157.5 cm

1987 wurde Calvin Washington in den USA zu einer lebenslangen Haftstrafe für die Vergewaltigung und den anschließenden Mord an Juanita White verurteilt. Auf Taryn Simons Foto aus der Serie *The Innocents* (2002) sieht man den zu Unrecht Verurteilten nach seiner Freilassung im Jahr 2001 am Fenster jenes Hauses stehen, in dem ein Zeuge Washingtons Geständnis gehört haben will – eine Aussage, die mitentscheidend für Washingtons Verurteilung wurde. Für den Kontext benötigen die Betrachter*innen keine sekundären Informationen, der Titel der Fotografie bezeichnet das Gezeigte faktisch. Zugleich ist das Foto, wie alle anderen der Serie, sichtlich inszeniert und künstlich wie das Standbild eines Hollywoodfilms. In Abkehr vom fotografischen Realismus spielt Simon mit den verschiebbaren Grenzen von Wahrheit und Konstruktion, die sowohl in Strafprozessen zwischen Anklage und Verteidigung als auch in der Fotografie, in der selbst das genaueste Abbild nie der Realität entspricht, unsere Urteile begründen.

In 1987 Calvin Washington was sentenced to lifelong imprisonment for raping and murdering Juanita White. In Simon's photograph from the series *The Innocents* (2002) the falsely convicted Washington is shown, shortly after his release in 2001, at the window of the house in which a witness claims to have heard his confession—evidence that was crucial to Washington's sentence. Viewers need no secondary information for the context; the title of the photograph factually describes what is shown. At the same time the photograph, like all others in the series, is obviously as staged and artificial as a still of a Hollywood film. Turning away from photographic realism, Simon plays with the fluid borders of truth and construction, which are the basis of our verdicts in both criminal trials from the accusation to the defense as well as in photography—in which even the most detailed likeness is never equivalent to reality.



Taryn Simon, *LARRY MAYES. Scene of Arrest, The Royal Inn, Gary, Indiana. Police Found Mayes Hiding beneath a Mattress in this Room. Served 18.5 Years of an 80-Year Sentence for Rape, Robbery and Unlawful Deviate Conduct, 2002.* Courtesy of the artist and Gagosian Gallery, New York.

LARRY MAYES SCENE OF ARREST, THE ROYAL INN, GARY, INDIANA. POLICE FOUND MAYES HIDING BENEATH A MATTRESS IN THIS ROOM. SERVED 18.5 YEARS OF AN 80-YEAR SENTENCE FOR RAPE, ROBBERY AND UNLAWFUL DEVIATE CONDUCT, 2002

C-Print auf Aluminium, 121,9×157,5 cm
C-print on aluminum, 121.9×157.5 cm

In Taryn Simons Arbeit sehen wir Larry Mayes zwischen zwei schmutzigen Matratzen in einem heruntergekommenen Zimmer liegen, das auf prekäre Lebensumstände schließen lässt. Die Indizienlage für das Urteil aus dem Jahr 1982, das zur extrem langen Haftstrafe von 80 Jahren führte, war dünn: Am Ende gab allein die Identifizierung anhand einer Fotografie durch das weiße Opfer den Ausschlag.

Immer wieder ergingen in den USA drastische Urteile aufgrund von Ähnlichkeitskriterien – so hatten Mayes und der eigentliche Täter einen Goldzahn –, und Personenverwechslungen, oft mithilfe von Fotos:

„In diesen Fällen bot die Fotografie dem Strafrechtssystem ein Werkzeug, das unschuldige Bürger in Kriminelle verwandelte, Beamten dabei half, Falschidentifikationen von Augenzeugen zu bekommen, und Staatsanwälten bei der Sicherstellung von Verurteilungen unter die Arme griff.“¹ Simons offensichtlich gestellte Bilder von Menschen aus oft sozial benachteiligten Verhältnissen weisen darauf hin, dass Fotografie der Deutung grundsätzlich offensteht und dass die Hoheit darüber nicht selten politische und soziale Fragen beinhaltet.

¹ Taryn Simon, „Photographer’s Foreword“, in: Taryn Simon, *The Innocents*, Ausstellungskatalog P.S.1/MoMA, New York 2003 (Übersetzung des Autors).

In Taryn Simon’s photograph we see Larry Mayes lying between two dirty mattresses in a decrepit room that suggests precarious living circumstances. There was little evidence for the ruling made in 1982 that resulted in the severe eighty-year sentence: ultimately it was only the white victim’s identification of Mayes based on a photograph that was decisive. Again and again in the United States there are drastic sentences that are based on similarities—both Mayes and the real perpetrator had a gold tooth—and mix-ups of people, often using photographs: “In these cases, photography offered the criminal justice system a tool that transformed innocent citizens into criminals, assisted officers in obtaining erroneous eyewitness identifications, and aided prosecutors in securing convictions.”¹ Simon’s obviously staged images of people who are often from socially deprived situations indicate that photography is basically open to interpretation and that its supposed authority frequently has political and social implications.

¹ Taryn Simon, “Photographer’s Foreword,” in Taryn Simon, *The Innocents* (New York: P.S.1/MoMA, 2003).



Taryn Simon, *RONALD JONES*.
Scene of Arrest, South Side, Chicago, Illinois. Served 8 Years of a Death Sentence for Rape and Murder, 2002. Courtesy of the artist and Gagosian Gallery, New York.

RONALD JONES SCENE OF ARREST, SOUTH SIDE, CHICAGO, ILLINOIS. SERVED 8 YEARS OF A DEATH SENTENCE FOR RAPE AND MURDER, 2002

C-Print auf Aluminium, 121,9 × 157,5 cm
C-print on aluminum, 121.9 × 157.5 cm

Ronald Jones sitzt wie eine Ware im Einkaufswagen unter der Anzeige für eine Lotterie vor einem Supermarkt, dem Ort seiner Festnahme. Die Passivität und Zufälligkeit, die in dieser Symbolik liegen, können allegorisch verstanden werden: 1989 wurde der Afroamerikaner wegen Vergewaltigung und Mord im US-Staat Illinois zum Tode verurteilt. Die Jury berief sich auf Zeugenaussagen, fälschliche Schlussfolgerungen nach der Untersuchung von Körperflüssigkeiten und ein Geständnis seitens Jones, das dieser unter Einfluss polizeilicher Gewalt unterschrieben haben will. Die USA kennen viele solcher Fälle, in denen sozial Benachteiligte, Angehörige von Minderheiten und Afroamerikaner*innen zu leichtfertig in die kriminologischen Raster von Polizei und Justiz geraten und oft aus systemischen Gründen kaum Chancen auf eine angemessene Verteidigung und Freispruch haben. Mit der Serie *The Innocents* stellt Taryn Simon Individuen ausdrücklich mitsamt ihrer jeweiligen Geschichte in den Mittelpunkt und wirft Schlaglichter auf ein problematisches rechtsstaatliches System mit hoher Dunkelziffer von Unbekannten, die zu Unrecht darin verschwunden sind.

Ronald Jones sits under a lottery advertisement in a shopping cart as if he were merchandise in front of the supermarket where he was arrested. The passivity and randomness of this symbolism could be understood as an allegory: in 1989 the African-American was sentenced to death for rape and murder in the state of Illinois. The sentence was based on witness testimony, false conclusions about the evaluation of body fluids, and a confession from Jones that was signed by him using police force.

There are many similar cases in the United States in which the socially deprived, members of minorities, and African-Americans fall too easily into the criminological grids of police and judiciary, and due to the system frequently have hardly a chance of being adequately defended or acquitted. In her series *The Innocents* Taryn Simon focuses on individuals with their own stories and casts a light on the problematic constitutional system with a high estimated number of unknown cases that have unjustly been caught in the system.

ADAM MCEWEN

Die Werke des britischen Konzeptkünstlers Adam McEwen (geboren 1965 in London, Großbritannien) bewegen sich zwischen Malerei, Bildhauerei und Installation. Bevor er als Künstler arbeitete, schrieb McEwen Nachrufe für den Londoner *Daily Telegraph* und entwickelte daraus mit den „Obituaries“ (2001–2004) seine bis heute vielleicht bekannteste künstlerische Serie: im Zeitungsformat gesetzte, groß aufgezogene Nachrufe auf lebende Personen aus Kunst, Kultur und Politik wie Jeff Koons, Kate Moss oder Bill Clinton. Oft spielen McEwens Arbeiten mit Erwartungen, die man an die Dinge hat, nicht selten, um sie zu enttäuschen und die Sinne zu schärfen.

The work of British Conceptual artist Adam McEwen (born in London, Great Britain, in 1965) ranges from painting and sculpture to installations. Before he began working as an artist, McEwen wrote obituaries for the London *Daily Telegraph*, which was the starting point for “Obituaries” (2001–04), probably his best known artistic series to date: obituaries of living people from art, culture, and politics such as Jeff Koons, Kate Moss, and Bill Clinton that are laid out in newspaper format and mounted on large panels. McEwen’s works often play with our expectations of things, frequently disappointing these expectations and sharpening our senses.



Adam McEwen, *Untitled (A-Line)*, 2002. © VG Bild-Kunst, Bonn 2020. Courtesy of the artist and Petzel, New York.



Von links nach rechts/From left to right: Colin Montgomery, *Arlington National Cemetery (JFK funeral model)*, 2005; Adam McEwen, *Untitled (A-Line)*, 2002, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW, JSC Düsseldorf. Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne.

UNTITLED (A-LINE), 2002

C-Print, Diasec, 309 × 180,5 cm

C-print, diasec, 309 × 180.5 cm

Der italienische Diktator Benito Mussolini und seine Geliebte Clara Petacci schweben befreit in den Himmel, so scheint es in Adam McEwens *Untitled (A-Line)* (2002). Im April 1945, kurz nach dem Zusammenbruch der faschistischen Republik von Salò auf der Flucht in die Schweiz am Comer See von kommunistischen Partisanen gefasst und am nächsten Tag ohne Gerichtsurteil exekutiert, wurden die Leichen von Mussolini und Petacci nach Mailand gebracht und öffentlich zur Schau gestellt. Nachdem die Anwesenden ihre Wut an den Körpern ausgelassen hatten, hängte man sie, mit den Köpfen nach unten, an Fleischerhaken vom Dach einer Esso-Tankstelle. In Adam McEwens Reproduktion der bekannten Pressefotografie des Schweizer Christian Schiefer verkehrt eine schlichte Drehung die Erbärmlichkeit des Motivs in die Abbildung scheinbarer Erhabenheit. Durch die monumentale Vergrößerung und die Beschneidung des Ausgangsformats auf das Wesentliche wirkt McEwens Arbeit wie eine Heiligendarstellung: Petacci und Mussolini scheinen all der weltlichen Vorgänge, die in der Situation kulminieren, entledigt. Mit seiner Intervention am Dokument zeigt McEwen, dass Geschichte geschrieben und auch umgeschrieben werden kann.

In McEwen's *Untitled (A-Line)* (2002) Italian dictator Benito Mussolini and his mistress Clara Petacci seem to be floating into the sky. Following their capture by communist partisans and execution on the next day without a trial while trying to escape to Switzerland in April 1945, shortly after the collapse of the fascist Republic von Salò, Mussolini's and Petacci's bodies were brought to Milan and put on public display. After those present had vented their anger on the bodies, they were hung from meat hooks, with their heads pointing down, from the roof of an Esso gas station. In McEwen's reproduction of the famous press photograph by Swiss photographer Christian Schiefer the image is inverted, with a mere turn transforming the sordid motif into one of seeming transcendence. By blowing it up to a monumental size and cutting down the original format to the essentials, McEwen's work takes on the look of a depiction of saints: Petacci and Mussolini seem to be freed of all of the secular events that culminate in this situation. With his intervention on this document McEwen demonstrates that history can be written as well as rewritten.

COLIN MONTGOMERY

Der US-amerikanische Fotograf Colin Montgomery (geboren 1979 in Washington, D.C., USA) setzt sich künstlerisch mit dem Einfluss medialer Darstellungsweisen auf die Geschichtsschreibung und damit einhergehend der Vielfalt von Perspektive auseinander. Entstanden in Montgomerys Geburtsort Washington D.C., zeigen die in der Ausstellung präsentierten Fotografien konkret den Blick auf historisch bedeutende Ereignisse und Orte Amerikas.

American photographer Colin Montgomery (born in Washington, D.C., USA, in 1979) investigates the influence of media portrayals on the writing of history and the diversity of perspective that accompanies it. The photographs presented in the exhibition were taken in Washington, D.C., Montgomery's hometown, and show specific views of historically significant events and places in America.

Colin Montgomery, *Arlington National Cemetery (JFK funeral model)*, 2005, Archiv-Pigmentprint/archival pigment print. Courtesy of the artist.



ARLINGTON NATIONAL CEMETERY (JFK FUNERAL MODEL), 2005

Archiv-Pigmentprint, 72,5×89 cm

Archival pigment print, 72.5×89 cm

Wie bereits aus dem Titel des Werkes *Arlington National Cemetery (JFK funeral model)* (2005) hervorgeht, ist auf der Fotografie ein Ausschnitt einer vermeintlich dokumentarischen Darstellung der Bestattungszeremonie John F. Kennedys zu sehen. Nachdem der 35. Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika am 22. November 1963 bei einem Besuch der texanischen Stadt Dallas von mehreren Gewehrschüssen tödlich getroffen worden war, fand drei Tage später sein Begräbnis auf dem Arlington National Cemetery statt. Die Hintergründe des Attentats auf JFK gelten noch heute als ungelöst. Potenziert durch die zum Teil fehlerhaften Ermittlungen der amerikanischen Behörden, verbreiteten sich mit der Zeit eine Vielzahl an Verschwörungstheorien, die dem Präsidenten bis heute einen Legendenstatus im kollektiven Weltgedächtnis verschaffen. Montgomerys fotografische Perspektive lenkt unseren Blick auf Kennedys Frau Jacqueline Kennedy und seinen Bruder Robert F. Kennedy, deren Gesichter neben den weiteren anonymisierten Personen im Bild kaum zu erkennen sind. Dadurch entsteht ein kurzer Moment der Irritation, wer die auf der Schwarz-Weiß-Fotografie vermeintlich abgebildeten Personen wirklich sind, zumal zwischen dem verstorbenen Präsidenten und seinem Bruder eine große physiognomische Ähnlichkeit bestand. Das auf der Fotografie dargestellte Modell der Beerdigungszeremonie wirkt indes wie ein hilfloser Versuch, eine Eindeutigkeit in die Unübersichtlichkeit der Informationen, Erzählungen und Blickwinkel auf dieses Attentat zu bringen.

As the title of the work *Arlington National Cemetery (JFK funeral model)* (2005) makes clear, the photograph is a detail of a purportedly documentary image of John F. Kennedy's funeral ceremony. Following the assassination of the thirty-fifth president of the United States on November 22, 1963, by multiple rifle shots during his visit in Dallas, his funeral took place three days later at Arlington National Cemetery. The circumstances of the assassination are still considered unresolved. Complicated by the flawed investigations of the American authorities to some extent, a large number of conspiracy theories have spread over time, which have, to this day, given the president a legendary status in the global collective memory. Montgomery's photographic perspective compels us to look at Kennedy's wife, Jacqueline Kennedy, and his brother, Robert F. Kennedy, whose faces, like the other anonymized people in the image, can barely be made out. This causes a short moment of frustration over who the people depicted in the black-and-white photograph really are, especially since the physiognomies of the deceased president and his brother are quite similar. The model of the funeral ceremony that is depicted in the photograph thus seems like an awkward attempt to bring an element of clarity to the confusion of information, narrative, and perspective on this assassination.



Von links nach rechts/From left to right: Colin Montgomery, *View, 101 Constitution Avenue (U.S. Capitol)*, 2006; *Arlington National Cemetery (JFK funeral model)*, 2005, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW, JSC Düsseldorf. Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne.

Colin Montgomery, *View, 101 Constitution Avenue (U.S. Capitol)*, 2006. Courtesy of the artist.



VIEW, 101 CONSTITUTION AVENUE (U.S. CAPITOL), 2006

Archiv-Pigmentprint, 113 × 126 cm
Archival pigment print, 113 × 126 cm

Ähnlich fragwürdig ist, was hinter den Wänden geschichtsträchtiger und politisch relevanter Orte wie dem Kapitol (erbaut im 18. Jh.) in Washington, D.C. in Wirklichkeit vor sich geht. Montgomerys Fotografie *View, 101 Constitution Avenue (U.S. Capitol)* (2006) zeigt einen Ausschnitt des Fensterblicks vom 101 Constitution Avenue-Gebäude auf das United States Capitol, Sitz des Kongresses und der Legislative der Vereinigten Staaten von Amerika. Montgomery hinterfragt mit seiner Arbeit nicht bloß die verdeckte innere Wirklichkeit der politischen Vorgänge in diesem Bauwerk, sondern ebenso, wie wenig unvoreingenommen der Blick von einem elitären und stark patriotisch ausgerichteten Bürogebäude wie der 101 Constitution Avenue auf politische Entscheidungen, verkörpert durch das Kapitol, überhaupt sein kann.

Similar to Montgomery's work on Arlington National Cemetery, what really happens behind the walls of places that are steeped in history and are politically relevant is just as dubious: the Capitol Building in Washington, D.C. (originally built in the eighteenth century), for instance, which is the seat of the Congress and the legislative branch of the U.S. government. Montgomery's photograph *View, 101 Constitution Avenue (U.S. Capitol)* (2006) shows a detail of the view of the Capitol Building as seen from a window of the building at 101 Constitution Avenue. In this work Montgomery challenges not only the hidden inner reality of the political processes in this building, but also how an elitist and strongly patriotic office building such as 101 Constitution Avenue with a literally limited view cannot be impartial concerning political decisions, which are symbolized by the Capitol.

ARTHUR JAJA

Der US-amerikanische Filmemacher, Kameramann, Musiker und Künstler Arthur Jafa (geboren 1960 in Tupelo, MS, USA) entwickelte in den letzten 30 Jahren eine multidisziplinäre künstlerische Praxis, die Film, Installation, Performance, Happening und Skulptur beinhaltet. In seinen Arbeiten thematisiert Jafa die Lebensumstände und Erfahrungen der Schwarzen Bevölkerung in der US-amerikanischen Gesellschaft, eng verbunden mit den Aspekten Gewalt, Ungleichheit und dem Gefühl von Entfremdung. Ausgehend von der zentralen Bedeutung der afroamerikanischen Musik für die Kulturgeschichte der USA, verfolgt Jafa in seinem Œuvre die Frage, wie eine vergleichbare Ästhetik als Äquivalent im Film entwickelt werden kann.

Over the last thirty years American filmmaker, cameraman, musician, and artist Arthur Jafa (born in Tupelo, MS, USA, in 1960) has developed a multidisciplinary artistic approach that embraces film, installation, happenings, and sculpture. Jafa's subject matter is the Black experience in America, closely linked with aspects of violence, inequality, and the feeling of alienation. Based on the great importance of African-American music for the cultural history of the United States, in his work Jafa explores the question of how a comparative aesthetic can be developed as an equivalent in film.

Arthur Jafa, *Apex*, 2013, Videostill/
video still. Courtesy of the artist
and Gavin Brown's Enterprise, New
York/Rome.



Arthur Jafa, *Apex*, 2013, Installationsansicht/installation view, JSC ON VIEW, JSC Düsseldorf. Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne.



APEX, 2013

Video, 8'22", Farbe, Ton
Video, 8'22", color, sound

Die Videoarbeit *Apex* (2013) ist eine rasante Abfolge von Bildern, stark rhythmisiert und synchronisiert zu elektronischen Techno-Beats des Detroit DJ Robert Hood – in 492 Sekunden werden die Betrachter*innen mit 841 Standbildern konfrontiert. Als bildender Künstler arbeitet Jafa nicht nur mit selbst gefilmtem Material, sondern vielmehr mit Found-Footage. *Apex* entstand aus einem Kompendium von Fotografien, Filmstills und Grafiken, die er über Jahre hinweg bearbeitet, sequenziert und 2013 als Film arrangiert hat. Der Künstler kombiniert u.a. Bilder von Musikikonen wie Jimi Hendrix oder Bob Marley, von Kunstfiguren wie Mickey Mouse oder Felix the Cat, aus Jazz und Popkultur mit verstörenden Aufnahmen von Mord, Sklaverei und Diskriminierung von Schwarzen Menschen. Thematisiert werden die Geschichte und Gegenwart Schwarzer Kultur und der Versuch, die „Kraft, Schönheit und Verfremdung“ der afro-amerikanischen Musik auf den Film zu übertragen. Durch die schnell geschnittenen Bildsequenzen, die in stroboskopartiger Ästhetik nebeneinandergestellt werden, erzielt Jafa ein Gefühl von Überwältigung.

The video *Apex* (2013) consists of a rapid sequence of images, starkly rhythmized and synchronized to the electronic techno beats of the Detroit DJ Robert Hood—in 492 seconds viewers are confronted with 841 still images. As an artist, Jafa does not only work with material that he has filmed himself, but rather uses found footage. *Apex* was created from a compilation of photographs, film stills, and graphics that he has been adapting and sequencing for years, and that he arranged as a film in 2013. The artist combines images of music icons such as Jimi Hendrix and Bob Marley, fictional characters such as Mickey Mouse or Felix the Cat, and from jazz and pop culture with disconcerting shots of murders, slavery, and discrimination of Black people. He addresses the history and present situation of Black culture and the attempt to transfer the “power, beauty, and alienation” of African-American music to film. Through the use of quick sequencing of images that are juxtaposed with a stroboscopic effect, Jafa evokes a sense of overwhelmingness.

BESUCHERINFORMATION / VISITOR INFORMATION

JSC ON VIEW:

**BASEL ABBAS & RUANNE ABOU-RAHME, THOMAS DEMAND,
BEATRICE GIBSON, ARTHUR JAJA, SIGALIT LANDAU,
ADAM MCEWEN, COLIN MONTGOMERY, TARYN SIMON,
HITO STEYERL, TOBIAS ZIELONY**
Works from the **JULIA STOSCHEK COLLECTION**

JSC ON VIEW ist die zweite Ausgabe der gleichnamigen Ausstellungsreihe, die Werke aus der JULIA STOSCHEK COLLECTION mit aktuellen Themen verknüpft und den Sammlungsbestand für die Öffentlichkeit zugänglich macht.

JSC ON VIEW is the second edition of the exhibition series of the same name, which links works from the JULIA STOSCHEK COLLECTION with current themes and makes the collection accessible to the public.

AUSSTELLUNGSDAUER / EXHIBITION DURATION

9. Februar – 06. Dezember 2020
9 February – 06 December 2020

ÖFFNUNGSZEITEN / OPENING HOURS

Sonntags, 11 – 18 Uhr
Sundays, 11:00 a.m. – 6:00 p.m.

Für weitere Informationen zum Eintritt und zu öffentlichen Führungen besuchen Sie bitte unsere Website www.jsc.art

For further information on admission and public guided tours, please visit our website www.jsc.art

JSC DÜSSELDORF

Schanzenstraße 54
40549 Düsseldorf
T. +49.211.585.884.0
M. visit.duesseldorf@jsc.art
W. www.jsc.art

JSC DÜSSELDORF SCHANZENSTRASSE 54 40549 DÜSSELDORF WWW.JSC.ART



DÜSSELDORF