

JACOLBY SATTERWHITE
WU TSANG
WANGSHUI

LAURE PROUVOST
MIKA ROTTENBERG
NATASCHA SADR HAGHIGIAN

LINA LAPELYTĖ
MARK LECKEY
KLARA LIDÉN

JAMIE CREWE
GUERRILLA GIRLS
MIKE KELLEY

JSC

ON

VIEW

MYTHOLOGISTS

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: MYTHOLOGISTS

JAMIE CREWE, GUERRILLA GIRLS, MIKE KELLEY, LINA LAPELYTĚ,
MARK LECKEY, KLARA LIDÉN, LAURE PROUVOST,
MIKA ROTTENBERG, NATASCHA SADR HAGHIGHIAN,
JACOLBY SATTERWHITE, WU TSANG, WANGSHUI
Works from the JULIA STOSCHEK COLLECTION

17. Januar – 6. Juni 2021
17 January – 6 June 2021

JSC DÜSSELDORF

Schanzenstraße 54, 40549 Düsseldorf

KURATIERT VON/CURATED BY

Rachel Vera Steinberg

AUSSTELLUNGSMANAGEMENT/ EXHIBITION MANAGEMENT

Ania Czerlitzki, Andreas Korte

AUSSTELLUNGSTECHNIK/ EXHIBITION TECHNOLOGY

Fred Flor, Christian Kummetat

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT/ PRESS AND PUBLIC RELATIONS

Ann-Charlotte Günzel, Robert Schulte

HERAUSGEBER/EDITOR

JULIA STOSCHEK FOUNDATION

REDAKTION/MANAGING EDITOR

Ania Czerlitzki, Şirin Şimşek

AUTORIN/AUTHOR

Rachel Vera Steinberg

LEKTORAT & ÜBERSETZUNG/ COPYEDITING & TRANSLATIONS

GOOD & CHEAP Art Translators, Berlin

GRAFISCHE GESTALTUNG UND SATZ/ GRAPHIC DESIGN AND TYPESETTING

FRENDZ.CLUB, Berlin

DRUCK/PRINTING

Das Druckhaus Print und Medien GmbH

© 2021 für die abgebildeten Werke: Künstler*innen
und Mike Kelley Foundation of the Arts./for the reproduced works:
the artists and Mike Kelley Foundation of the Arts.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021: Mike Kelley, Laure Prouvost.

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 presented
in the same order as in the exhibition.

www.jsc.art

FACEBOOK /juliastoschekcollection

INSTAGRAM @juliastoschekcollection

YOUTUBE Julia Stoschek Collection

#juliastoschekcollection #jsc #jsconview #jscdüsseldorf

#jamierecrewe #guerrillagirls #mikekelley #linalapelyte
#markleckey #klaraliden #laureprouvost #mikarottenberg
#nataschasadrhaghighian #jacolbysatterwhite
#wutsang #wangshui

Cover: Wu Tsang, *Wildness*, 2012, HD-Video/HD video, 74', Farbe/
color, Ton/sound. Courtesy of the artist and Galerie Isabella
Bortolozzi, Berlin.

INHALT / CONTENTS

04 EINLEITUNG VON/INTRODUCTION BY
RACHEL VERA STEINBERG

08
KLARA LIDÉN
PARALYZED, 2003

10
WANGSHUI
FROM ITS MOUTH CAME A RIVER OF HIGH-END
RESIDENTIAL APPLIANCES, 2018

12
MARK LECKEY
PARADE, 2003
FIORUCCI MADE ME HARDCORE, 1999

16
KLARA LIDÉN
GROUNDING, 2018

18
GUERRILLA GIRLS
GUERRILLA GIRLS' 1986 REPORT CARD, 1986
ARTFORHIM, 1994
WE SELL WHITE BREAD, 1987
HORMONE IMBALANCE. MELANIN
DEFICIENCY, 1993
DEAREST ART COLLECTOR, 1986

32
MIKA ROTTENBERG
CHASING WATERFALLS. THE RISE AND
FALL OF THE AMAZING SEVEN SUTHERLAND
SISTERS, 2006

34
WU TSANG
WILDNESS, 2012

36
LINA LAPELYTĖ
HUNKY BLUFF ACT 1-6, 2015

38
MIKE KELLEY
EXTRACURRICULAR ACTIVITY PROJECTIVE
RECONSTRUCTION #36 (VICE ANGLAIS), 2011

40
LAURE PROUVOST
THEY PARLAIENT IDÉALE, 2019

42
**NATASCHA SADR
HAGHIGHIAN**
ARTIFICIAL LIFE, 1995

44
JAMIE CREWE
PASTORAL DRAMA, 2018

46
JACOLBY SATTERWHITE
1-8. EN PLEIN AIR ABSTRACTION
(FULL LENGTH FEATURE), 2018

48 BESUCHER*INNENINFORMATION/
VISITOR INFORMATION

JSC ON VIEW: MYTHOLOGISTS

Was wir als Wahrheit begreifen, vermittelt sich in hohem Maße durch Bewegtbilder. Dies macht sie zu einem Instrument der Macht. Vor diesem Hintergrund zeigt die Ausstellung, dass zeitbasierte Medien im Stande sind politische Ideologien mit dem Verlangen zu verknüpfen, sich eine eigene private Welt zu erschaffen. Die Arbeiten bedienen sich unterschiedlicher kultureller Narrative und vermitteln einen Eindruck davon, in welchem Sinn sie ein Inkubator für soziale Mythologien sein können.

Traditionelle Mythen sind Geschichten über Gottheiten, die Schöpfung und das Heilige, die sich durch ihre weite Verbreitung sowie ihr ambivalentes Verhältnis zur Wahrheit auszeichnen. Gleichzeitig unterhalten und erziehen sie das Publikum, indem sie einfache Charaktere zu Archetypen stilisieren. In *JSC ON VIEW: MYTHOLOGISTS* wird das Spannungsfeld zwischen Fakten und Fiktionen in den Blick genommen, das durch persönliche sowie kollektive Narrative hervorgebracht wird. Die andauernden ökologischen, wirtschaftlichen, gesundheitlichen und politischen Krisen haben zu einer grundlegenden Infragestellung dieser Narrative geführt, von denen wir in unserem Verhalten eingeschränkt und in unserer Vorstellungskraft begrenzt werden. Unsere gelebte Realität wird hervorgebracht durch eine Wechselwirkung zwischen individuellen Handlungen, die durch Fantasien "katalysiert" werden, und Ereignissen sowie übergeordneten kulturellen Narrativen. Werden Fiktionen wiederholt und „performt“, dann gelingt ihnen allmählich der Übertritt ins Reich der Fakten und der Geschichtsschreibung.

Die in der Ausstellung vertretenen Arbeiten interpretieren Mythologien neu, konterkarieren etablierte Verhaltensmuster und imaginieren darüber hinaus außergewöhnliche visuelle und akustische Welten. Allen Arbeiten ist gemein, dass sie die Grenzen zwischen Mythos, Fakt und Fantasie – mal bewusst, mal unbewusst – verschwimmen lassen. Durch alltägliche Handlungen des Spielens, des Übertreibens, des Performens werden folgende Fragen aufgeworfen: Wenn wir noch auf etwas vertrauen könnten – was könnte das sein? Wie wird in diesen Geschichten Bedeutung generiert? Von wem werden solche Mythen heute erschaffen? Und welchen Narrativen wird man auch in Zukunft noch Glauben schenken?

Wu Tsangs Videoarbeit *Wildness* (2012) und Mark Leckys Videoarbeiten *Fiorucci Made Me Hardcore* (1999) und *Parade* (2003) drücken den Wunsch nach einem Zugehörigkeitsgefühl innerhalb kultureller Bewegungen und Szenen aus. Die Arbeiten dokumentieren unterschiedliche Subkulturen und

beleuchten die kollektiven Phantasien, die in diesen Kontexten als verbindende Elemente fungieren. Mike Kelleys jahrzehntelanges *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #36 (Vice Anglais)* (2011) unterwandert popkulturelle amerikanische Medientropen durch alpträumhafte Performances, in denen kulturelle Archetypen auf verstörende Weise miteinander interagieren.

Sowohl die Guerrilla Girls als auch Natascha Sadr Haghigian greifen in ihren Arbeiten Mythen der Kunstwelt auf, indem sie ihre persönlichen Narrative und ihre Identitäten fiktionalisieren. Klara Lidén setzt ihren ambivalent gegenderten, weißen Körper in ihren Videoarbeiten *Paralyzed* (2003) und *Grounding* (2018) als Mittel ein, um traditionelle Genderrollen in Frage zu stellen.

Lina Lapelytės *Hunky Bluff Act 1–6* (2015) und Jamie Crewes *Pastoral Drama* (2018) adaptieren Mythologien und Opernarien, um kulturelle Narrative und Gendernormen aufzubrechen. Ähnlich verhält es sich mit Mika Rottenbergs *Chasing Waterfalls*. Ihre Videoarbeit *Chasing Waterfalls. The Rise and Fall of the Amazing Seven Sutherland Sisters* (2006) sowie WangShuis *From Its Mouth Came a River of High-End Residential Appliances* (2018) nutzen Fabeln, Werbeformate und zeitgenössische Architektur, um Fragen zur Konstruktion von Identität aufzuwerfen. Laure Prouvosts Videoarbeit *They Parlaient Idéale* (2019), die für den französischen Pavillon auf der 58. Biennale in Venedig entstand, etabliert eine eigene Mythologie, indem die Künstlerin Sprache, Bild und Bewegung miteinander verschränkt. Jacolby Satterwhites opulente digitale Tableaus geben Einblick in utopische Science-Fiction-Welten, die neuartige Beziehungen und Hierarchien generieren.

Rachel Vera Steinberg

Rachel Vera Steinberg ist die erste Residenzkuratorin des neuen Programms für aufstrebende Kurator*innen im Bereich zeitbasierter Kunst der JULIA STOSCHEK FOUNDATION in Partnerschaft mit dem Center for Curatorial Studies, Bard College (CCS Bard), New York.

Das *Curatorial & Research Residency Program (CRRP)* wurde mit dem Ziel gegründet, aufstrebenden Kurator*innen zu einem zweistufigen Forschungs- und Arbeitsresidenz in die JSC Düsseldorf einzuladen. Das Programm umfasst einen vierwöchigen Forschungsaufenthalt während der Sommermonate des ersten Jahres sowie die Realisierung eines Projekts in der JSC im zweiten Jahr.

Perceptions of truth are widely mediated through moving images. While they can be used by those in authority to exert influence, this exhibition explores the ways in which time-based media can connect political ideologies with the desire to create a world of one's own. Borrowing from various cultural narratives, the works expound on their potential to serve as an incubator for social mythologies.

Traditionally understood as narrations about gods, creation, and sanctity, myths are stories that are widely shared and factually ambiguous. They tell unverified truths, educate and entertain at the same time, and create archetypes from simple characters. The current ecological, economic, health, and political crises have prompted a broad reexamination of the cultural narratives that constrain behaviors and limit imaginations. Our lived reality is the product of a cyclical relationship: specific fantasies catalyze individual actions and events, which in turn establish these larger cultural narratives. Fictions gradually drift into the realm of facts and history the more they are practiced, repeated, and performed. Moving images, sound works, and other time-based media are integral to this cycle by providing reflections on—as well as escapes from—the world.

JSC ON VIEW: MYTHOLOGISTS addresses the tensions created between facts and fictions through the production of personal as well as collective narratives. The works each grapple with various mythologies by reinterpreting histories, disrupting established behaviors, and imagining new visual and sonic worlds. What binds them together is that the limits between myth, fact, and fantasy are unclear—whether or not by the artist's own making. Through everyday acts of pretending and performing, the works ask: What—if anything—can be trusted? How is meaning assigned to these stories? Who creates these myths and which ones will be carried into the future?

Wu Tsang's video *Wildness* (2012), along with Mark Leckey's works *Fiorucci Made Me Hardcore* (1999) and *Parade* (2003), examines the desire for a sense of belonging within cultural movements and subcultures. These works document particular milieus while examining the collective fantasies that drive their construction. Mike Kelley's decade-long project, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #36 (Vice Anglais)* (2011) probes and subverts popular American media tropes through nightmarish performances and relationships between cultural archetypes.

Through very different mediums and contexts, the enduring projects by the Guerrilla Girls and the work

of Natascha Sadr Haghghian foreground myths specific to the art world through fictionalizing their own personal narratives and participation. In Klara Lidén's videos *Paralyzed* (2003) and *Grounding* (2018), the artist uses her own ambiguously gendered white body to challenge and confuse established codes of behavior.

Lina Lapelytė's *Hunky Bluff Act 1–6* (2015) and Jamie Crewe's *Pastoral Drama* (2018) borrow from historic mythologies as well as operatic arias to examine deeply entrenched narratives and gender roles. Similarly, Mika Rottenberg's *Chasing Waterfalls. The Rise and Fall of the Amazing Seven Sutherland Sisters* (2006) and WangShui's *From Its Mouth Came a River of High-End Residential Appliances* (2018) use fables, commercial formats, and contemporary architecture to stimulate questions around the production of identity. Laure Prouvost's video work *They Parlaient Idéale* (2019), created for the French pavilion at the 58th Venice Biennale, establishes its own set of mythologies through the connection between language, image, and movement. Finally, Jacolby Satterwhite's opulent digital tableaux present utopian science-fiction worlds that forge new relationships and hierarchies.

Rachel Vera Steinberg

Rachel Vera Steinberg is the first resident of the new program for emerging curators working in the field of time-based art initiated by the JULIA STOSCHEK FOUNDATION. For this initial iteration, the collection will partner with the Center for Curatorial Studies, Bard College (CCS Bard).

The *Curatorial & Research Residency Program (CRRP)* was founded with the aim of inviting emerging curators to the JSC Düsseldorf for a two-stage research residency. The program consists of a four-week research stay during the summer during the first year and the realization of a project at the JSC in the second year.

KLARA LIDÉN

Klara Lidén (* 1979) reagiert mit ihren skulpturalen Installationen, Performances und Videos auf Verhaltensweisen, die von architektonischen Umgebungen bedingt werden. Ihre Praxis wird von John Kelsey liebevoll als „Whatever-Art“ beschrieben, während Helen Molesworth sie als affektlos bezeichnet. In ihren Arbeiten reizt Lidén die Grenzen unsichtbarer Codes in öffentlichen Räumen aus, indem sie so ungezwungen wie möglich auftritt, um anschließend die Erwartungen, die an ihren Körper geknüpft sind, zu unterlaufen. Die beiden in dieser Ausstellung vertretenen Arbeiten loten die Grenzen normativen körperlichen Verhaltens in einer urbanen Umgebung aus. Im Fokus steht hier nicht das Performen von Gender, sondern die Reibungsenergie, die entsteht, wenn sich der Körper der Künstlerin an Verhaltensnormen abarbeitet. Es ist durchaus aufschlussreich zu beobachten, inwiefern ihrem zwar ambivalent gegenderten, doch weißen Körper Fehlverhalten in Situationen zugestanden wird, in denen die Körper von People of Color überwacht und sanktioniert werden.

Klara Lidén (b. 1979) makes sculptural installations, performances, and videos that respond to codes of behavior established by architectural environments. Her work has been fondly described as “whatever-art” by John Kelsey and “affectless” by Helen Molesworth. In each work, she tests the limits of the invisible conventions that govern public spaces by disrupting the expectations attached to her body. Both works showcased in this exhibition are studies on the normative limits of physical behavior in urban locations. It is not the performance of gender that is on display here, but rather the friction between the artist’s body and behavioral norms. Despite the ostensible neutrality of her position, the allowances for misbehavior granted to her ambiguously gendered white body are revealing, especially when they are granted in contexts in which many “othered” bodies are highly policed.

PARALYZED, 2003

Video, 3', Farbe, Ton
Video, 3', color, sound

Paralyzed ist eine frühe Videoarbeit Lidéns. Die Anfangssequenz zeigt die Künstlerin in einer U-Bahn in Stockholm, wo sie ungeschickt ihre Kleidung ablegt und in aller Öffentlichkeit hemmungslos tanzt. Sie bricht mit jeglichen tänzerischen Konventionen, indem sie um Haltestangen herumschwingt und über Sitze und Gepäckablagen klettert. Die anderen Fahrgäste wirken beunruhigt und meiden jede direkte Interaktion – sie beobachten Lidén aus dem Augenwinkel, greifen aber nicht ein. Lidéns Überschreitung der Verhaltenscodes in Zügen signalisiert Gefahr und Unvorhersehbarkeit, ohne dass es zu einem tatsächlichen Regelbruch käme.

Paralyzed, a well-known video work from the early stages of Lidén’s career, begins with the artist on a train in Stockholm. She awkwardly struggles to strip off her shoes and clothing while dancing uninhibitedly on the public train. By most standards, she would be deemed a terrible dancer, swinging clumsily around poles and climbing over seats and luggage racks. Most bystanders appear alarmed, but try to subtly avoid her: they watch her out of the corners of their eyes while refusing to explicitly engage with her. Her transgression of the behavioral codes of the train signals danger and unpredictability without her actually breaking any overt rules.



Klara Lidén, *Paralyzed*, 2003,
Videostill/video still.
Courtesy of the artist, Reena
Spaulings Fine Art, New York
and Galerie Neu, Berlin.

WANGSHUI

WangShui ist ein in New York beheimatetes Studio. Seine*ihre jüngste Arbeit ist der Erforschung des haptischen Vergnügens und Verlangens gewidmet, das durch Bewegtbilder hervorgerufen wird. Dabei fungiert die Mythenbildung als flexible Logik, mittels der die Konstruktion kultureller Identitäten und die eigene Position und Beteiligung in den Blick genommen werden. WangShuis Videos und Installationen sind so konzipiert, dass das Werk erst im Zuge der körperlichen Begegnung mit dessen materieller Präsenz vollendet wird. Die Materialität von Bewegtbildern, einschließlich des Lichts, der Bildschirme und des Raums, wird eingesetzt, um die Hegemonie der Wissensproduktion ins Wanken zu bringen. Als integraler Bestandteil der eigenen Praxis ist in diesem Sinn auch WangShuis Subjektivität ständig im Wandel begriffen.

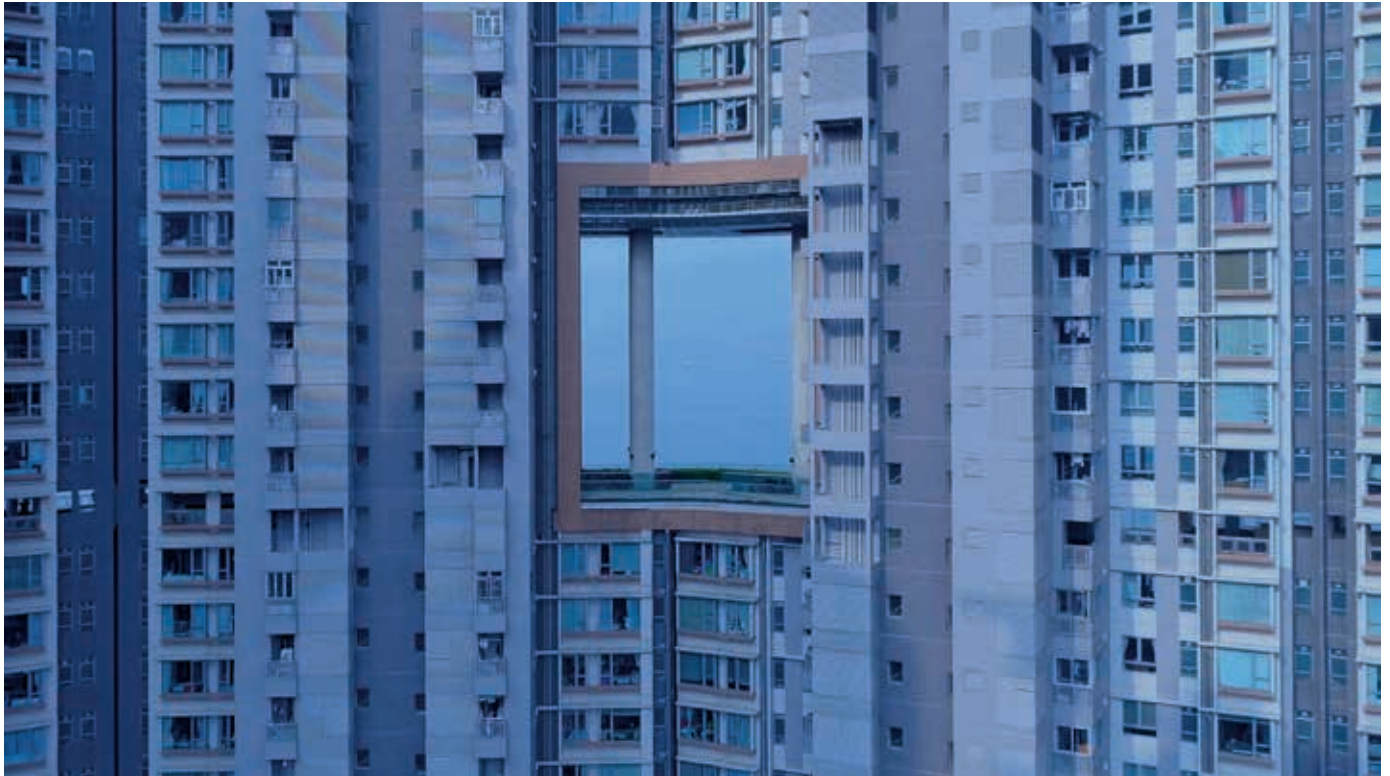
WangShui is a studio based in New York. Their recent work investigates haptic pleasure and desire through moving images. They use mythmaking as a flexible logic with which to explore the formation of cultural identities, as well as the artist's own position and participation in this process. Their videos and installations are organized such that bodily encounters with the works' material presence are essential to their works' full actualization. They use the material features of moving images, including light, screens, and space, to challenge the stability associated with the containment of knowledge. WangShui's subjectivity is itself in constant flux, which serves as an integral part of their practice.

FROM ITS MOUTH CAME A RIVER OF HIGH-END RESIDENTIAL APPLIANCES, 2018

Video, 13', Farbe, Ton
Video, 13', color, sound

From Its Mouth Came a River of High-End Residential Appliances nutzt persönliche und kollektive Mythologien, um die Fluidität von identitätsbasiertem Wissen zu erforschen. Für das Video engagierte WangShui eine*n Drohnenpilot*in, der*die architektonische Interventionen in Wohnhäusern im Stadtteil Bel-Air in Hong Kong aufnahm. Entsprechend der Lehre des Feng Shui verfügt jedes der luxuriösen Hochhäuser über einen Hohlraum im Zentrum des Gebäudes, der es Drachen ermöglicht zum Fluss zu gelangen, um zu trinken. Mit den Löchern, so merkt der*die Künstler*in an, wird der Mythologie und dem ästhetischen Empfinden Vorrang gegeben gegenüber der Rentabilität – in einer Gegend, in der Wohnungen zu Preisen von bis zu 200.000 \$ pro Quadratmeter gehandelt werden. Die Leerstellen sind materialisierte Akte des ideologischen Widerstands gegen die Rationalität und den Autoritarismus der chinesischen Regierung auf einem Territorium, das bis vor Kurzem noch über ein gewisses Maß an politischer Autonomie gegenüber Festlandchina verfügte. Die langsamen Aufnahmen stammen von einer Drohne, während die begleitende Erzählung, die die Vorgeschichte des Videos vermittelt, von dem*der Künstler*in eingesprochen worden ist. Im Verlauf des Videos

lässt WangShui die eigene veränderliche Subjektivität und die persönliche Mythologie über die Figur des gestaltwandlerischen Drachens Shen in zunehmendem Maße in die Erzählung einfließen. Der Drache, der durch die Löcher in den Gebäuden fliegt, ist die Drohne, aber auch die Kamera, die Linse und der*die Künstler*in selbst.



WangShui, *From Its Mouth Came a River of High-End Residential Appliances*, 2018, Videostill/
video still.
Courtesy of the artist.

From Its Mouth Came a River of High-End Residential Appliances uses personal and cultural mythologies to explore the fluidity of identity-based knowledge. For the production of this video, WangShui hired a drone pilot to film architectural interventions in “Residence Bel-Air,” a luxury apartment complex along the Repulse Bay waterfront in Hong Kong. In accordance with the principles of feng shui, each of the luxury high-rises contains an empty space in the building’s center so as to allow dragons to pass through and drink from the river. These holes, the artist notes, privilege mythology and aesthetic pleasure over profitability in an area where apartments are sold at \$200,000 per square foot. They thereby serve as a physical form of ideological resistance to the rationality and authoritarianism of the Chinese government in a territory that, until very recently, retained some degree of political autonomy from mainland China. The slow-moving footage was filmed with a drone and narrated by the artist, who details the events that led to the filming. Throughout the video, the artist increasingly inserts their own shifting subjectivity into the narrative. They weave their own mythology into the story of the shapeshifting Shen dragon, which can take the form of animals, humans, or objects. The dragon passing through the holes in the building is the drone, but it is also the camera, the lens, and the artist himself.

MARK LECKEY

Mark Leckey (* 1964) ist ein britischer Künstler, der in Birkenhead bei Liverpool aufgewachsen ist. Sein Interesse für Musik und Subkulturen bildet die Basis seiner künstlerischen Praxis, in der er erkundet, inwiefern Bilder und Technologien die Popkultur prägen und vice versa. Laut eigener Aussage strebt er als Künstler die Ästhetik der „cheap music“ an – ein Genre, das als unmittelbar und anti-intellektuell gilt. Leckey, der sich seiner Identität als weißer britischer Mann, der die 1980er- und 1990er-Jahre miterlebte, bewusst ist, widmet sich in seinem Schaffen der Arbeiter*innenklasse, der er sich bis heute bedingungslos zugehörig fühlt.

Mark Leckey (b. 1964) is a British artist who was born to a working class family from Birkenhead, just outside Liverpool. His practice is deeply informed by his relationship to music and urban subcultures, and sets out to explore how images and technology shape and are shaped by popular culture. He has noted that, as an artist, he aspires to attain the status of “cheap music”—music that is immediate and anti-intellectual in impact. As a white British man who came of age in the 1980s and 1990s, he unabashedly makes work that reflects his native cultural milieu.



PARADE, 2003

Video, 7'19", Farbe, Ton
Video, 7'19", color, sound

In der Anfangssequenz von *Parade* ist die Silhouette des Künstlers zu sehen, der auf eine scheinbar leere Straßenszene blickt. Ein Kameraschwenk offenbart, dass das Video der Figur über ein Standbild mit Geschäften und Leuchtreklamen von Marken wie Sony, Bose und Pioneer gelegt wurde. Leckey hat sich digital in die Szenerie eingefügt, verschmilzt aber optisch nicht vollständig mit ihr, was eine gewisse Distanz zum Motiv erzeugt. *Parade* thematisiert die Wechselwirkung zwischen der Werbung und der Resonanz der Konsumierenden, die dem Zyklus des Verlangens zugrunde liegt. Dafür kreiert Leckey eine Welt, in der unsere Körper mit der Werbemaschinerie gleichgeschaltet sind.

Obwohl Leckey Teil der Montage ist, handelt es sich bei *Parade* nicht um eine autobiografische Arbeit. Vielmehr trägt sie – in Anlehnung an die Bilder, Marken und Produkte der Pop-Kultur – zur Kreation von Identität bei. Es handelt sich um den Versuch, einen besonderen Glanzmoment zu erleben, ihn am eigenen Leib zu erfahren, nach ihm zu greifen, ihn zu berühren. Aber was ist dieser Moment, nach dem gegriffen werden soll? Ist es das Outfit, das der Protagonist am Ende trägt oder sind es die glänzenden roten Schuhe an seinen Füßen? Im Video wird die Figur schlussendlich selbst zur Reklame. In der letzten Szene schwenkt die Kamera über eine leere Wohnung, dann über ein Filmset. Hier stellt sich die Frage, wo der Konsum stattfindet und ob das Verlangen in sich zusammenfällt, sobald wir hinter die Kulissen blicken.

Parade opens with the artist's silhouette, staring out at what appears to be an empty street. The camera pans to reveal that the figure is overlaid on images of stores and illuminated brand-name signage: Sony, Bose, Pioneer, etc. Leckey has inserted himself into the image landscape but cannot fully merge with it, remaining distant and distinct. *Parade* presents a familiar feedback loop in which advertisements and other media demand consumer participation so as to complete the cycle of desire. He proposes a harmony between bodies and advertising machines in a world where the production of images lives within and alongside us.

Although he is present in the montage, *Parade* is not autobiographical; rather, it speaks to the creation of identity in the likeness of images, brands, and other products of pop culture. It is an attempt to experience a particular moment of glamour—to get inside the feeling, to reach for it, to touch it. But what is this “it” that is to be touched? Is it the red shoes and outfit on display, which eventually adorn the protagonist? By the end of the video, the figure has become the advertisement. In the last scene, the camera pans over an empty apartment, and then cuts to a film set. It asks where consumption occurs, and whether desire falls apart once the area backstage becomes visible.



Mark Leckey, *Fiorucci Made Me Hardcore*, 1999, Videostill/video still.
Courtesy of the artist and Galerie Buchholz, Cologne.

FIORUCCI MADE ME HARDCORE, 1999

Video, 15', Farbe, Ton
Video, 15', color, sound

Für *Fiorucci Made Me Hardcore* sampelte Leckey archivarisches Filmmaterial, das die britischen Tanz-Subkulturen der 1970er- bis 1990er-Jahre dokumentiert. Seine Intention war es diese Musikszene, die von der Bewegung der in den Videos festgehaltenen Körper getragen werden, filmisch miteinander in Bezug zu setzen. Anders als beim traditionellen soziologischen oder anthropologischen Dokumentarfilm wohnt diesem Video der Charme des Nahen und der Teilhabe inne. Indem die Filmsequenzen den unterschiedlichen Subkulturen aktiv nachjagen, schaffen sie Intimität.

Der Titel – eine Hommage an das italienische Modelabel Fiorucci der 1970/80er – setzt sich kritisch mit der Tatsache auseinander, dass Markenartikel in subkulturellen Milieus als Statussymbole gelten. Auf spielerische Weise suggeriert die Arbeit, dass Fiorucci einen im Underground stattfindenden, kulturellen Austausch zwischen den Szenen auslöste. Indem *Fiorucci Made Me Hardcore* Bilder von hell ausgeleuchteten Tanzsälen im schnellen Wechsel mit von Knicklichtern erleuchteten Raves verschränkt, wird bewusst auf eine Hierarchisierung der einzelnen Musikszene verzichtet. Die Clips, die die sozialen und ritualisierten Codes der jeweiligen Milieus sichtbar machen, wirken trotz der stark voneinander abweichenden Entstehungsdaten nahezu zeitlos. Von einem Zeitpunkt aus betrachtet, zu dem große Ansammlungen von Körpern in Innenräumen verboten sind, offenbart *Fiorucci Made Me Hardcore* die unbändige Freude, die aufkommt, wenn etwas gemeinsam mit anderen Körpern erschaffen wird.

Fiorucci Made Me Hardcore samples found footage that traces dance cultures and subcultures Leckey witnessed from the 1970s to the 1990s. Leckey set out to make a documentary about these underground music and dance scenes that was driven by the movement of the bodies collectively captured in the footage. Unlike a traditional sociological documentary, this video conveys the allure of proximity and participation. Those filmings are not mere observers, but rather chase the scene in an intimate, active manner.

The title—an homage to the Italian clothing brand Fiorucci, which was especially popular in the 1970s and 1980s—acknowledges the social currency of clothing labels in subcultural milieus. It playfully suggests that Fiorucci opened up an underworld of cultural communication. *Fiorucci Made Me Hardcore* does not favor any one subculture: the film jumps from decade to decade, and from well-lit dance halls to glowstick-illuminated raves. The footage exposes the ritualistic social codes enacted by the members of each scene. Although rooted in specific historical moments, each clip suggests a sense of timelessness. Youthful bodies overwhelm and occupy each space, contributing to the larger entity of an embodied scene. Looking back from a moment in time when large gatherings of bodies in space are forbidden, *Fiorucci Made Me Hardcore* evokes the profound joy of instinctively creating something with other bodies.

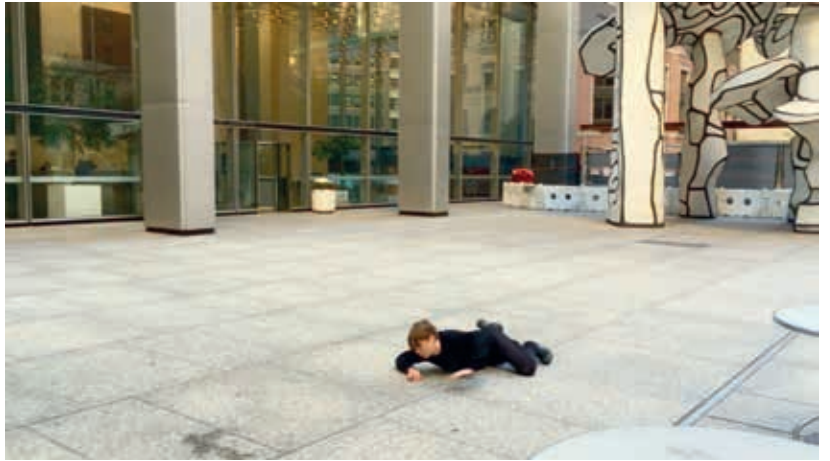
KLARA LIDÉN

GROUNDING, 2018

HD-Video, 5'53", Farbe, Ton
HD video, 5'53", color, sound

Inspiriert von dem Musikvideo *Unfinished Sympathy* von Massive Attack (1991), begleitet die Kamera die Künstlerin in *Grounding* auf ihrem Gang durch die Straßen des Finanzdistrikts von New York City. Im Kontrast zu dem Original-Musikvideo, in dem die Sängerin Shara Nelson durch die Straßen von Los Angeles schreitet, stolpert und stürzt Lidén immer wieder, während sie an zahlreichen ikonischen Wahrzeichen des Kapitalismus in Lower Manhattan vorbeigeht. Ein Mann in Security-Uniform wendet sich ihr zu, um zu helfen, macht aber einen Rückzieher, als er die Kamera erblickt. Er hat die Performance als solche entschlüsselt. In diesem Moment trifft die Realität, wie sie den urbanen Passant*innen erscheint, auf die Fiktion, die durch eine Videoaufnahme erzeugt wird. Das Video wird musikalisch von einem Instrumental untermalt, während Lidén darin fortfährt, das zu demonstrieren, was Helen Molesworth eine „verkörperte Stille“ nennt. In *Grounding* inszeniert Lidén wiederholt ein Grundprinzip von Slapstick-Komödien: das Stolpern, das Ausrutschen, das gespielte Hinfallen, allerdings ohne den üblichen komödiantischen Effekt zu erzielen. Der Reiz des Videos liegt zwischen einem voyeuristischen Unbehagen und einem Vergnügen an der Komik. Die zügellosen Bewegungen der Künstlerin wirken umso irritierender, als dass sie mit unausgesprochenen sozialen Codes statt mit einem klar umrissenen Regelwerk brechen. *Grounding* verstärkt die Anspannung, die durch die Frage entsteht, wie man sich innerhalb des in Privatbesitz befindlichen öffentlichen Raums des New Yorker Finanzdistrikts bewegen soll.

Inspired by the 1991 music video for Massive Attack's "Unfinished Sympathy," *Grounding* follows the artist as she walks through the streets of New York City's Financial District. In contrast to the original music video, featuring vocalist Shara Nelson strutting through the streets of Los Angeles, Lidén continually trips and falls to the ground as she passes by a number of iconic capitalist landmarks in Lower Manhattan. One man in a public safety uniform turns to her as if to help, but pulls back when he notices the camera. He has discovered the performance. In this moment, reality as-it-would-seem to the urban passersby meets the fiction created through the artifice of video. The backing music is wordless, as Lidén continues to channel what Helen Molesworth has called an "embodied silence." In *Grounding*, Lidén repeatedly enacts basic tenets of physical comedy—the trip, the slip, the pratfall—without attempting comedic effect. The allure of this video derives both from a certain voyeuristic discomfort and the pleasure of viewing the comedic trope as it is enacted by the artist. The movements of the artist's body are alarming because they are ungovernable, breaking with unarticulated social codes rather than a set of defined rules. *Grounding* heightens the tensions that direct how one is expected to move within the privately-owned public space of New York City's Financial District.



Klara Lidén, *Grounding*,
2018, Videostill/video still.
Courtesy of the artist,
Reena Spaulings Fine Art,
New York and Galerie Neu,
Berlin.

GUERRILLA GIRLS

Die Guerrilla Girls sind ein anonymes Künstler*innen-Kollektiv, das sich 1985 in New York City gründete – in einer Zeit, als Frauen verstärkt aus Kunstaussstellungen, dem künstlerischen Diskurs und dem Kunstmarkt ausgegrenzt wurden. Sie gestalten Poster, Bücher und Werbetafeln, führen öffentliche Interventionen durch und kuratieren Ausstellungen, wobei sie Statistiken und Culture-Jamming-Taktiken auf humorvolle Weise einsetzen. Ihr Anliegen ist es sexistische und rassistische Diskriminierungen in der Kunstwelt offenzulegen. Seit Jahren agieren die Guerrilla Girls als „Hüter*innen“ über Galerien, Museen und Sammler*innen und beanspruchen für sich das „Gewissen der Kunstwelt“ zu sein. Um ihre individuelle Identität zu schützen, tragen sie in der Öffentlichkeit Gorilla-Masken – beruhend auf dem phonetischen Wortspiel mit ihrem Namen. Durch die Anonymität entgehen sie Anfeindungen, die der Karriere und dem Ansehen der individuellen Mitglieder schaden könnten. Für ihre Präsentationen greifen sie auf bewährte Medien wie Werbeanzeigen zurück, um fiktionale Strukturen der Verantwortlichkeit innerhalb der Hierarchien der Kunstwelt offenzulegen. In dieser Broschüre sind fünf der ephemeren Arbeiten aus ihrem *Portfolio Compleat* (1985–2012) als Poster enthalten.

The Guerrilla Girls is a collective of anonymous artists and activists that formed in New York City in 1985, at the height of the exclusion of women from the art industry. By way of posters, books, billboards, public appearances, and exhibitions, they have used various "culture jamming" tactics, often both humorous and statistics-oriented, to expose gender and racial inequalities in the art world. Over the years, the Guerrilla Girls have acted as watchdogs for galleries, museums, and collectors, claiming to be the "conscience of the art world." Their members wear gorilla masks in public—a pun on their name—in order to conceal their individual identities. This anonymity has enabled them to avoid backlash that could otherwise harm their careers and reputations. Their methods borrow from well-known forms, such as report cards, advertisements, and pop quizzes, in order to introduce fictional structures of accountability to the otherwise unchecked power structures of the art world. Five of the ephemeral works from their *Portfolio Compleat* (1985–2012) are included in this booklet.

GUERRILLA GIRLS' 1986 REPORT CARD

GALLERY	NO. OF NO. OF WOMEN WOMEN		REMARKS
	1985-6	1986-7	
Blum Helman	1	1	<i>No improvement</i>
Mary Boone	0	0	<i>Boy crazy</i>
Grace Borgenicht	0	0	<i>Lacks initiative</i>
Diane Brown	0	2	<i>Could do even better</i>
...	11	2	<i>not ...</i>

ARTFORHIM

Ingrid


Editor of *Artforhim* 1985-87

	<u>Covers</u>	<u>Articles*</u>
white men	91%	80%
white women	6%	15%
men of color	3%	4%
women of color	0%	1%

Ida

Editor of *Artforhim* 1988-92

	<u>Covers</u>	<u>Articles*</u>
white men	72%	71%
white women	26%	22%
men of color	0%	5%
women of color	2%	2%

A high-contrast, black and white image of a loaf of bread. The bread is rendered in a stark, almost binary style, with deep shadows and bright highlights that emphasize its texture and shape. The loaf is positioned centrally against a solid black background. Overlaid on the bread is the text "WE SELL WHITE BREAD" in a bold, sans-serif font, arranged in four lines. The text is white, creating a sharp contrast with the dark background and the bread's texture.

**WE
SELL
WHITE
BREAD**

GOOD HEALTH: THE SELF-HEALTH MOVEMENT

The New York Times Magazine

OCTOBER 11, 2009 / \$7.50 (U.S.)





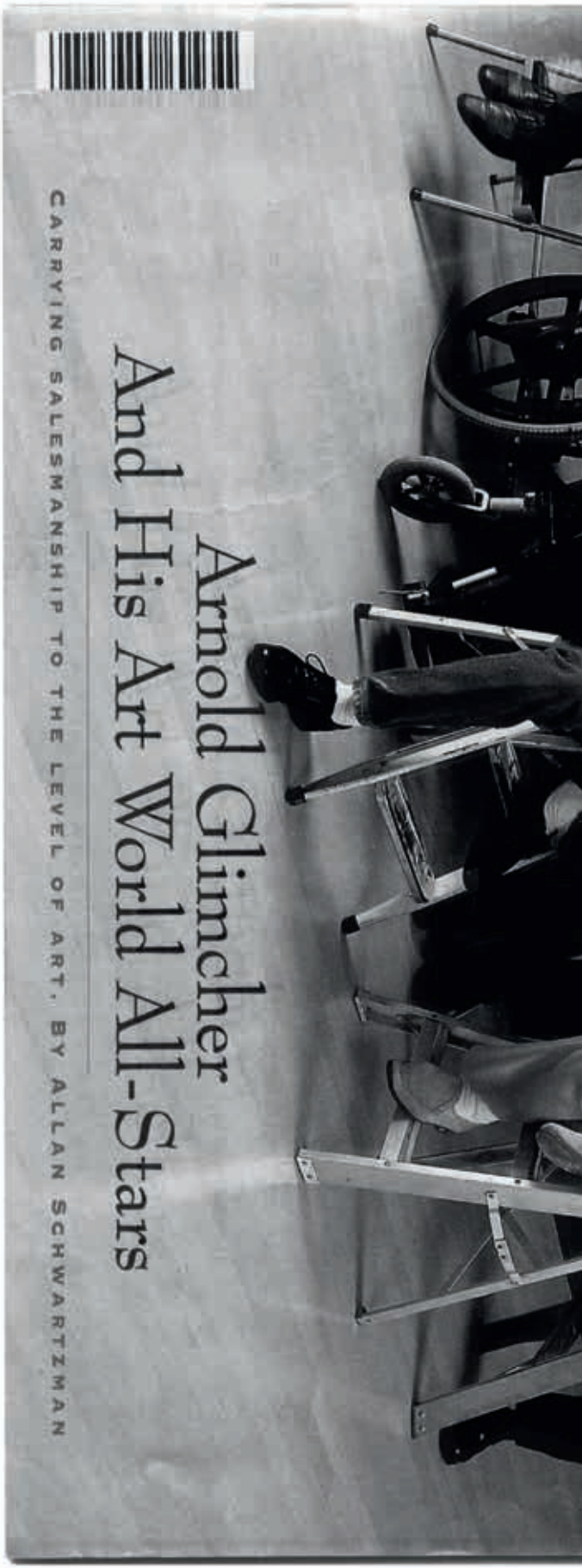
Dearest Ant Collector,

It has come to our attention that your collection, like most, does not contain enough ant by women.

We know that you
feel terrible about this
and will rectify the
situation immediately.

All our love
Guernilla Girls

BOX 1056, COOPER STA., NY NY 10276



Arnold Glimcher
And His Art World All-Stars

CARRYING SALESMANSHIP TO THE LEVEL OF ART. BY ALLAN SCHWARTZMAN

HORMONE IMBALANCE. MELANIN DEFICIENCY.

A DIAGNOSIS
BY THE

GUERRILLA GIRLS

CONSCIENCE OF THE
ARTWORLD

5 3 2 L O G U A R D I A P L A C E , # 2 3 7 • N Y , N Y 1 0 0 1 2

**INGREDIENTS: WHITE MEN,
ARTIFICIAL FLAVORINGS,
PRESERVATIVES.**

***CONTAINS LESS THAN THE
MINIMUM DAILY REQUIREMENT
OF WHITE WOMEN AND
NON-WHITES.**

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM

GUERRILLA GIRLS

P.O. BOX 1056 NEW YORK 10276

& Jack

Editor of *Artforum* 1992-present

	<u>Covers</u>	<u>Articles*</u>
white men	67%	75%
white women	28%	21%
men of color	5%	1%
women of color	0%	3%

*We counted only feature articles on a single artist, not articles about groups of artists, not reviews.

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ARTWORLD

Leo Castelli	4	5	Not paying attention
Charles Cowles	2	2	Needs work
Marisa del Rey	0	0	No progress
Allan Frumkin	1	1	Doesn't follow directions
Marian Goodman	0	1	Keep trying
Pat Hearn	0	0	Delinquent
Marlborough	2	1	Failing
Oil & Steel	0	1	Underachiever
Pace	2	2	Working below capacity
Tony Shafrazi	0	1	Still unsatisfactory
Sperone Westwater	0	0	Unforgivable
Edward Thorp	1	4	Making excellent progress
Washburn	1	1	Unacceptable

GUERRILLA GIRLS

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM

CONSCIENCE OF THE ART WORLD

GUERRILLA GIRLS' 1986 REPORT CARD

GALLERY	NO. OF WOMEN 1984-6	NO. OF WOMEN 1986-7	REMARKS
Blum Helman	1	1	No improvement
Mary Boone	0	0	Boys crazy
Grace Bergemicht	0	0	stalls initiative
Diane Brown	0	2	Could do even better
Leo Castelli	4	3	Not paying attention
Charles Cowles	2	2	Needs work
Marisa del Rey	0	0	No progress
Allan Frumkin	1	1	Doesn't follow directions
Marian Goodman	0	1	Keep trying
Pat Hearn	0	0	Delinquent
Marlborough	2	1	Fading
Oil & Steel	0	1	Underachiever
Pace	2	2	Working below capacity
Tony Shafrazi	0	1	Still unsatisfactory
Sperone Westwater	0	0	Unforgivable
Edward Thorp	1	4	Making excellent progress
Washburn	1	1	Unacceptable

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** COORDINATORS OF THE NETWORK

1

ARTFORHIM

Ingrid

Editor of Artforum 1988-87

	Covers	Articles*
white men	91%	80%
white women	6%	15%
men of color	3%	4%
women of color	0%	1%

Ida

Editor of Artforum 1988-82

	Covers	Articles*
white men	72%	71%
white women	26%	22%
men of color	0%	5%
women of color	2%	2%

& Jack

Editor of Artforum 1992-present

	Covers	Articles*
white men	67%	75%
white women	28%	21%
men of color	5%	1%
women of color	0%	3%

*This counted only feature articles on a single artist, not articles about groups of artists, not reviews.
A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** COORDINATORS OF THE NETWORK

2



INGREDIENTS: WHITE MEN, ARTIFICIAL FLAVORINGS, PRESERVATIVES.

*CONTAINS LESS THAN THE MINIMUM DAILY REQUIREMENT OF WHITE WOMEN AND NON-WHITES.

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS**
P.O. BOX 1056 NEW YORK 10276

3



Arnold Glimcher
And His Art World All-Stars

A MESSAGE IN THE **GUERRILLA GIRLS** COORDINATORS OF THE NETWORK

SEE THE ORIGINAL POSTER: POSTER #1, NY, 1987

4



Dearest Art Collector,
It has come to our attention that your collection, like most, does not contain enough art by women. We know that you feel terrible about this and will rectify the situation immediately.

All our love,
Guerrilla Girls

BOX 1056, COOPER STA., NY NY 10276

- 1 Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls' 1986 Report Card*, 1986, Poster/poster.
- 2 Guerrilla Girls, *ARTFORHIM*, 1994, Poster/poster.
- 3 Guerrilla Girls, *We Sell White Bread*, 1987, Poster/poster.
- 4 Guerrilla Girls, *Hormone Imbalance. Melanin Deficiency*, 1993, Poster/poster.
- 5 Guerrilla Girls, *Dearest Art Collector*, 1986, Poster/poster.

Courtesy of the artists and mfc-michèle didier.

5

1 GUERRILLA GIRLS' 1986 REPORT CARD, 1986

Für die *Guerrilla Girls' 1986 Report Card* setzt die Gruppe eine appellierende Taktik ein, die sich wie ein roter Faden durch ihre Praxis zieht: In diesem Fall wird durch Statistiken zu verschiedenen Galerien auf deren diskriminierende Ausstellungspolitik aufmerksam gemacht. Mit der schnörkeligen Kursivschrift aus *Dearest Art Collector* werden vernichtende Urteile über die in der Statistik aufgeführten Galerien gefällt. Diese Zeugnisse beruhen auf Kriterien, die den meisten Galerist*innen vorher nicht bewusst gewesen sein dürften.

Guerrilla Girls' 1986 Report Card uses a purposefully patronizing tactic found throughout the Guerrilla Girls' work, namely, that of employing various galleries' own statistics to call out exclusionary practices of representation. Using the same bubbly cursive as *Dearest Art Collector*, the Guerrilla Girls present scathing notes in the "remarks" section of the report card, grading each gallery against a rubric that most were clearly unaware they would be judged on.

2 ARTFORHIM, 1994

Mit *ARTFORHIM* nehmen die Guerrilla Girls Bezug auf die Macht, welche die Institution der Kunstkritik über die Laufbahn von Nachwuchskünstler*innen ausübt. Ingrid Sischy, Ida Panicelli und Jack Bankowsky, die Chefredakteur*innen des *Artforum* von 1985 bis 1994, werden in diesem Kontext äußerst unvoreilhaft dargestellt. Dabei wenden die Guerrilla Girls eine zweigleisige Strategie an, die so etwas wie ihr Markenzeichen ist: „Beschämung-durch-Statistik“ in Kombination mit einer Art Culture Jamming. Während *ARTFORHIM* zunächst vorgibt, die Macht, die das Logo repräsentiert, zu affirmieren, wird das bekannte Logo zugleich phonetisch auf die Schippe genommen.

ARTFORHIM acknowledges the power that art criticism has in determining the careers of up-and-coming artists, shining an unflattering light on the editors in chief of *Artforum* from 1985 to 1994: Ingrid Sischy, Ida Panicelli, and Jack Bankowsky. The Guerrilla Girls used their signature methods of shame-by-statistics and culture jamming by altering the magazine's iconic logo into a phonetic misnomer. *ARTFORHIM* exploits double layers of perception—first, the recognition of the power associated with the magazine logo, and then the play on words facilitated by the misspelling of its title.

3 WE SELL WHITE BREAD, 1986

In *We Sell White Bread* kommentieren die Guerrilla Girls den jährlich vom Kunstmagazin *Art in America* veröffentlichten Überblick über die Kunstwelt durch ein amerikanisches Idiom: *white-bread*. Der Ausdruck kam in späten 1970er-Jahren auf und beschreibt die Eintönigkeit der weißen amerikanischen Mittelschichtskultur, die in Nachkriegs-Fernsehserien wie *Leave It To Beaver* (1957–1963) portraitiert wird. Das Poster macht auf rassistische Diskriminierungen aufmerksam und ist als Kommentar auf die Auswahl der Arbeiten im Art Guide zu verstehen.

Instead of using the statistical tactics of their "weenie counts"—i.e., their calculations of the ratio of male to female artists in various galleries and museums—the Guerrilla Girls translate the data from *Art in America's* annual art guide into an American idiom. First used in the late 1970s, the term "white-bread" is used to describe the blandness of white middle-class American culture, epitomized by postwar television shows such as *Leave It To Beaver* (1957–1963). This poster points out the racial inequalities reflected by the art guide's contents, and presents critical commentary on the quality of the work it does include.

4 HORMONE IMBALANCE. MELANIN DEFICIENCY, 1993

Dieses Poster basiert auf dem Coverfoto des *New York Times Magazine* vom 3. Oktober 1993. Im zugehörigen Artikel werden der Erfolg des Pace-Galeristen Arnold Glimcher auf dem Kunstmarkt und seine Verbindungen zu Hollywood-Finanzriesen zu Zeiten der wirtschaftlichen Rezession beleuchtet. Das Coverbild zeigt den Kunsthändler mit seinem „Rennstall“ weißer, männlicher Kunststars. Der Beitrag fand zwar große Resonanz, zog aber auch einige Kritik auf sich, die einen Monat später in Form einer dicht bedruckten Seite voller Leser*innenbriefe publik gemacht wurde. In einem der Briefe regte die Leserin Carol Strickland aus Setauket, Long Island, an, dass sich die Guerrilla Girls des Falls annehmen sollten. Dies zeigt einmal mehr, welchen Bekanntheitsgrad diese damals bereits innerhalb der New Yorker Kunstszene erlangt hatten. Durch das augenzwinkernde Kommentar der Guerrilla Girls erschien der Erfolg der Pace Gallery nunmehr als Symptom einer endemischen Krankheit eines Kunstmarkts, auf dem Künstler*innen und People of Color stark unterrepräsentiert sind.

This poster uses the cover of the October 3, 1993 issue of the *New York Times Magazine* as its source material. This cover article detailed Pace gallerist Arnold Glimcher's success in the art market, as well as his connection to Hollywood financial giants during the concurrent economic recession, and featured a cover photo of the art dealer amongst his stable of white male art stars. Both the article and image drew widespread comments and criticism, leading to a full page of dedicated letters to the editor four weeks later. In one letter, Carol Strickland of Setauket, Long Island suggested that the Guerrilla Girls should adjudicate the case, demonstrating their growing notoriety among patrons of the New York art scene. The Guerrilla Girls' cheeky addition to this image reframed Glimcher's success as a disease endemic to an art market largely devoid of women artists and artists of color.

5 DEAREST ART COLLECTOR, 1986

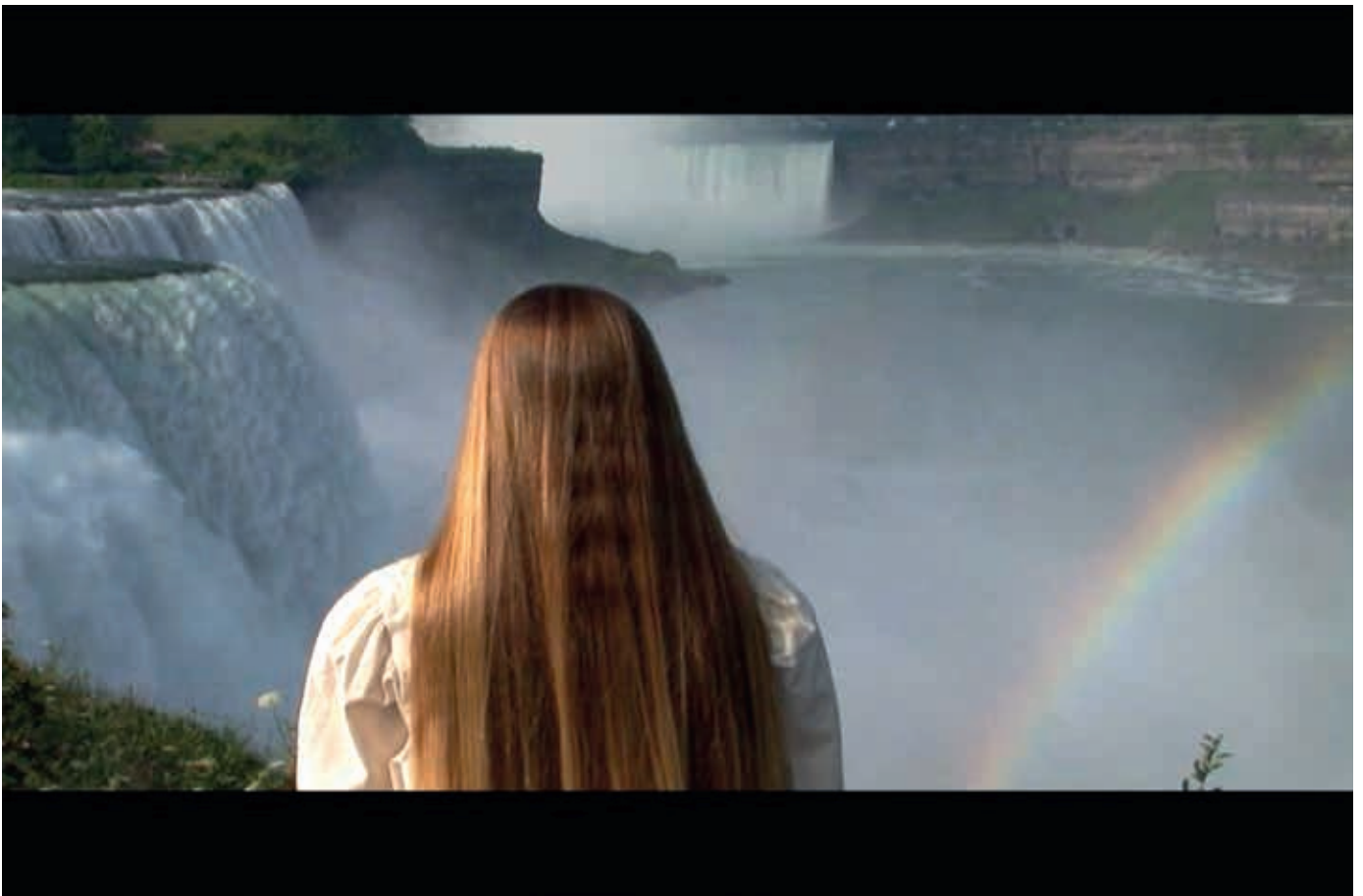
Mit Schnörkelschrift auf pinkem Papier verfasst, kommt *Dearest Art Collector* – ein ikonisches Poster aus der Anfangszeit der Guerrilla Girls – als Brief daher, dessen Verfasserin ihrem Liebhaber seine Verfehlungen verzeiht. Auf einer zweiten Textebene wird in dem Brief einem anonymen Sammler vorgeworfen, er sei an der simplen Aufgabe gescheitert, mehr Kunst von Frauen zu sammeln. Auf weibliche Stereotype zurückgreifend, wird eine knappe, unpersönliche Nachricht formuliert, die dem Sammler vor Augen führt, dass das Schicksal der Karrieren zahlreicher Künstlerinnen in seiner Hand liegt.

Written in a curly script on pink paper, as if it were a letter forgiving a paramour for their misdeeds, *Dearest Art Collector* is one of the more iconic posters from the Guerrilla Girls' early years. It creates an alternate narrative that shames the nameless collector in question for failing to complete a simple task: to collect more art by women. It leans on entrenched stereotypes of femininity to send a curt and impersonal message that acknowledges the power of the collector in deciding the fate of many artists' careers.

MIKA ROTTENBERG

Mika Rottenberg (* 1976) ist für ihre Videoarbeiten und Installationen bekannt. Sie betrachtet den weiblichen Körper vermittels absurder Fiktionen, in denen fragile Prozesse zu Systemen ausgebaut werden. Ihre Arbeiten, die sich zwischen Unterhaltung und Low-Budget-Fantasie bewegen, offenbaren ein Vergnügen daran Phänomene auf ihre imaginären Komponenten herunterzubrechen. Mit ihren Arbeiten, die häufig eine Fabrik oder Produktionslinie als Gegenstand haben, schafft Rottenberg eine eigenständige Welt. Das gelingt dank der skurrilen inneren Logik der Werke, die sich auf den Prozess der Monetarisierung der Exzentrizitäten bestimmter Körper bezieht.

Mika Rottenberg (b. 1976) is an artist known for her video and installation art. Her works explore the female body through absurd fictions that attempt to systematize fragile processes: they reflect an orderly pleasure in breaking down phenomena into their imagined component parts, in a manner that borrows from popular entertainment and low-budget fantasy. Her quirky approach creates fully formed worlds by pursuing the internal logic of each work, and often focuses on a factory or production line, emphasizing the process of monetizing a particular body's eccentricities.



CHASING WATERFALLS. THE RISE AND FALL OF THE AMAZING SEVEN SUTHERLAND SISTERS, 2006

Video, 9', Farbe, Ton
Video, 9', color, sound

Diese Videoarbeit ist angelegt als impressionistischer biografischer Kurzfilm über die Sutherland-Schwestern, die im späten 19. Jahrhundert für ihre musikalische Zirkusnummer berühmt waren. Außerdem bekannt für ihr üppiges bodenlanges Haar, gründeten die beiden Schwestern schließlich eine Haarproduktlinie. Rottenbergs Video beginnt damit, dass jede der Schwestern sowie die Schauspielerinnen, die sie verkörpern, von einem stereotypen männlichen Voiceover vorgestellt werden. Die Schauspielerinnen tragen epochengetreue Kostüme und verrichten seltsame Tätigkeiten in einer bukolischen Landschaft mit realistischen historischen und anachronistischen Requisiten. Eine Schlüsselaufgabe ist das Sammeln der geheimen Zutat für ihre Haarpflegeprodukte: Sprühnebel von den Niagara-Fällen.

Das Video, in dem Mythen über diese Zutaten verbreitet werden, endet in einem Zusammenfließen traumartiger historischer Reenactments mit Selbstpflege-Marketing. In vielen ihrer Arbeiten greift Rottenberg auf Performer*innen zurück, die ein besonders ausgeprägtes Körpermerkmal aufweisen – Nägel, Muskeln, Größe, Gewicht und in diesem Fall Haare. Im viktorianischen Zeitalter galt das Haar als wertvollstes Gut einer Frau, das an seiner Länge und seinem Glanz gemessen wurde. In diesem Video treibt Rottenberg die Fiktion von weißer Weiblichkeit auf die Spitze, indem sie einen industriellen Prozess – nämlich die Herstellung und den Vertrieb von Haarwasser – in etwas Poetisches verwandelt.

This video is a short, impressionistic biopic about the Seven Sutherland Sisters, a real musical act that performed with the Barnum & Bailey Circus in the late nineteenth century. The sisters were known for their luscious floor-length hair, and eventually became the proprietors of a successful line of hair products. Rottenberg opens the video by introducing each sister and the actor who plays her with a cinematic male voice-over. Each actress appears in period dress, armed with a mix of historically plausible and anachronistic props to perform odd tasks against the backdrop of a bucolic landscape. One key task is that of collecting the secret ingredient for their hair care products: airborne mist from Niagara Falls.

The video peddles myths about the hair product's secret ingredients, thereby combining dreamy historical reenactments with the tropes of self-care marketing. In much of her work, Rottenberg employs performers who display a particular bodily feature in a manner suggestive of fetishistic excess—nails, muscles, height, weight, and, in this case, hair. In Victorian culture women became men's legal property through marriage. Hair was considered a woman's most valuable asset, and was measured in length and shine. In this video Rottenberg exaggerates the fantasy of white femininity by turning an industrial process—the production and sale of hair tonic—into a poetic one, in which the sisters collect magic water by hand while wearing dresses accented with lace.

Mika Rottenberg, *Chasing Waterfalls. The Rise and Fall of the Amazing Seven Sutherland Sisters*, 2006, Videostill/video still. Courtesy of the artist and Nicole Klagsbrun, New York.

WU TSANG

Wu Tsang (* 1982) Künstlerin, Aktivistin und Performerin, die in New York und Berlin arbeitet. In ihrer Praxis erforscht sie das Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Fiktion mit dem Ziel Geschichten und Erfahrungen marginalisierter Gemeinschaften aufzuspüren. Ihre Bewegtbildarbeiten beleuchten die Rolle von Undergroundräumen, -kulturen und -musik für die Konstruktion von Verlangen und Identität. Sie nutzt fiktive Elemente sowie Geschichten von ihr nahestehenden Personen, um die häufig kaum wahrnehmbaren und damit schwer artikulierbaren Repräsentationen von „race“ und Gender neu zu denken.

Wu Tsang (b. 1982) is an artist, activist, and performer who works in New York and Berlin. In her work, she examines tensions between reality and fiction in an effort to unearth the stories and experiences of marginalized communities. Her video and moving image projects examine the roles that underground spaces, cultures, and music play in the formation of desire and identity. She uses her own personal narratives and the stories of those close to her to reimagine representations of race and gender that are often difficult to see, and therefore difficult to articulate.

WILDNESS, 2012

HD-Video, 74', Farbe, Ton
HD video, 74', color, sound

Mittels dokumentarischer und fiktiver Elemente erzählt die Videoarbeit *Wildness* die Geschichte von Silver Platter, der damals einzigen trans-inklusiven Latinx-Bar in MacArthur Park, einem Stadtteil von Los Angeles. Von 2008 bis 2010 veranstaltete die Künstlerin dort jeden Dienstag die titelgebende Partyreihe *Wildness*, die eine schillernde queere Community, bestehend aus Performance-Künstler*innen, Musiker*innen und DJs in dieses ansonsten von Locals betriebene Lokal führten. Die Geschichte wird aus der Perspektive der Silver Platter Bar erzählt, die als Beobachterin, Chronistin und Hüterin ihrer Gäste spricht.

In *Wildness* wird Tsangs eigenes Mitwirken an den Beziehungen und Ereignissen in der Silver Platter Bar nachvollzogen. Vermittels der Darstellung sowohl der Konflikte als auch der Solidarität zwischen den eigentlichen Betreiber*innen der Bar und denjenigen, die durch die beliebten dienstäglichen Partys angelockt wurden, formuliert *Wildness* eine Polemik auf das umstrittene Konzept sogenannter Safe Spaces. Das Video lehnt Vereinfachungen ab, die Thematiken wie Gentrifizierung, Immigration, Gender, Klasse und subkultureller Authentizität häufig anhaften, und wirft stattdessen die Frage auf, inwiefern ein Ort in der Lage ist, kollektive Erfahrungen zu speichern. *Wildness* demonstriert die Bedeutung von Orten, an denen sich eine Gemeinschaft bilden kann, und veranschaulicht, dass unter ihrem Verschwinden vor allem Menschen leiden, die besonders stark von Marginalisierung betroffen sind. Die Konstruktion neuer Identitäten und Narrative spiegelt sich in der Machart des Videos wieder, das zwischen inszeniertem und ungestelltem Bildmaterial hin und her wechselt. Die Silver Platter Bar an sich ist kein Mythos, aber *Wildness* fängt vor ihrem Hintergrund die Bedeutung und Fragilität der Mythenbildung als kollektive Praxis ein.



Wu Tsang, *Wildness*, 2012,
Videostill/video still.
Courtesy of the artist and Galerie
Isabella Bortolozzi, Berlin.

The video *Wildness* employs both documentary and fiction techniques to tell the story of the Silver Platter, the only trans-inclusive Latinx bar in the Los Angeles neighborhood of MacArthur Park at the time of the film's production. From 2008 to 2010, the artist hosted weekly parties at the bar on Tuesday nights, which brought a diverse group of performance artists, musicians, DJ's, and other members of a comparatively affluent queer community into the fold of this otherwise local, family-owned business. The film is narrated from the perspective of the Silver Platter itself, who speaks as the observer, the bearer of histories, and the protector of the individuals who passed through it.

Wildness tracks Tsang's own experience as an active participant in the Silver Platter's development. By retracing the conflicts and communion between the original patrons of the bar and those brought in by way of the popular Tuesday night parties, *Wildness* presents a polemic on safe spaces. The video resists the simplification often assigned to issues of gentrification, immigration, gender, class, and subcultural authenticity, and instead asks how a space can truly allow for different experiences to be held in common. *Wildness* demonstrates the importance of communal spaces, and suggests that those who suffer from their disappearance are often the most disenfranchised. The creation of new identities and origin stories is reflected in the form of the video itself, the composition of which alternates between staged and candid footage. The Silver Platter is not a myth in itself, but *Wildness* captures the importance and fragility of mythmaking as a collective practice.

LINA LAPELYTĖ

Lina Lapelytė (* 1984) arbeitet als Komponistin, Klang- und Performance Künstlerin sowie als Musicaldarstellerin. Internationale Beachtung wurde ihr kürzlich für eine in Kollaboration mit Rugilė Barzdžiukaitė und Vaiva Grainytė entwickelte Arbeit zuteil, die im Rahmen der 58. Biennale von Venedig im litauischen Pavillon aufgeführt wurde. Vor der Kulisse einer idyllischen Strandszene thematisiert die Oper *Sun and Sea* die sich anbahnende Klimakatastrophe. In ihrer interdisziplinären Praxis setzt sich Lapelytė mit Aspekten des Alters und mit Thematiken wie Gender und Nostalgie auseinander, wobei sie sowohl auf historische als auch auf populäre Formen von Musik und Performance zurückgreift.

Trained as a classical violinist, Lina Lapelytė (b. 1984) is a composer, sound artist, musical performer, and performance artist. She recently earned international acclaim for her collaborative presentation with Rugilė Barzdžiukaitė and Vaiva Grainytė for the Lithuanian Pavilion at the 58th Venice Biennale. *Sun and Sea* is an opera about climate change set against the backdrop of a leisurely beach scene. Lapelytė's cross-disciplinary work often engages with issues surrounding age, gender, and nostalgia, using both historical and popular forms of music and performance.

HUNKY BLUFF ACT 1–6, 2015

Audiodatei, 12'71"
Sound file, 12'71"

Hunky Bluff Act 1–6 (2015) besteht aus den Audiomitschnitten einer Opernperformance in sechs Akten, die 2014 in der Serpentine Gallery in London aufgeführt wurde. Für diese Arbeit hat die Künstlerin zusammen mit dreizehn anderen Vokalistinnen mit einer tiefen, „maskulin“ klingenden Stimme eine Reihe von Arien eingesungen, die ursprünglich für „Kastratenstimmen“ geschrieben wurden. Diese hohe Stimmlage erreichte in den italienischen Opern des 18. Jahrhunderts den Höhepunkt ihrer Beliebtheit. Zu dieser Zeit war es üblich, junge Knaben mit einem außergewöhnlichem Gesangstalent zu kastrieren, um zu verhindern, dass diese in den Stimmbruch kommen. Kastratenstimmen waren begehrt, weil sie kraftvoller als Falsetto-Stimmen klangen und weil Frauen, die häufig dieselben Stimmlagen erreichen konnten, das Singen in der Kirche nach Paulus untersagt war: „mulieres in ecclesiis taceant“ oder „die Frau schweige in der Gemeinde“.

Für *Hunky Bluff Act 1–6* hat Lapelytė historische Arien dekonstruiert und in kurze musikalische Fassungen übertragen. Ihr zufolge unterliegt unser Verständnis der Stimme traditionellen Vorstellungen von Gender-Identitäten, die sie durch ihre Soundarbeiten aufzubrechen sucht. Weil die Tonaufnahmen am Abend der eigentlichen Aufführung aufgenommen wurden – und nicht im Studio –, bleibt der Live-Charakter erhalten, der ein wichtiges Element von Lapelytės vornehmlich Event-basierter Praxis ist. Harfen, Akkordeons und Synthesizer untermalen die Stimme der Sängerin, während das Summen des Publikums die Lücken zwischen den Liedzeilen füllt.

Hunky Bluff Act 1–6 (2015) is a series of recordings from an operatic performance in six acts, originally staged at the Serpentine Galleries in London. For this work, the artist performed a series of arias originally written for castrati voices, along with thirteen other female vocalists with low, “masculine”-sounding voices. The high-pitched castrato vocal range, which reached the peak of its popularity in eighteenth-century Italian operas, was once achieved by castrating young boys who exhibited exceptional singing talent, in order to prevent their voices from maturing. They were sought after because their voices were more powerful at higher registers than a falsetto, and because women, whose voices could often achieve the same vocal range, were forbidden from singing in churches, in keeping with the Pauline dictum “mulieres in ecclesiis taceant,” or “let women be silent in the churches.”



Lina Lapelytė, *Hunky Bluff Act 1–6*, 2015, Still/still. Courtesy of the artist and Daata Editions, London.

For *Hunky Bluff Act 1–6*, Lapelytė deconstructed and edited historic arias into short musical gestalts. She acknowledges the history and power of the voice as a subject of aesthetic judgment and subjugation, and uses sound to shift expectations regarding historically entrenched gender roles. The work is presented in this exhibition in the form of audio recordings of the 2014 performance. Because they were recorded live, rather than in a studio, the work retains a feeling of “liveness,” which is an important element of Lapelytė’s primarily event-based practice. Harps, accordions, and synthesizers guide the singers’ voices, while the hum of the audience fills the gaps between the acts and lines.

MIKE KELLEY

Mike Kelley (1954–2012) war ein amerikanischer multidisziplinärer Künstler, der mit den Medien Video, Performance, Bildhauerei, Installation und Zeichnung arbeitete. Seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn in den 1980er-Jahren machte Kelley gleichermaßen Anleihen bei der Hoch- wie auch der Populärkultur, der Philosophie, dem Design, der Massenunterhaltung und den politischen Entwicklungen seiner Zeit. Zentrale Elemente seiner Praxis sind die Subversion von volkstümlichem Entertainment und das Übertragen von stereotypen Identitätskonstrukten aus den Massenmedien, B-Horrorfilmen und der Kultur der weißen Arbeiter*innenklasse in seine Videokunst.

Mike Kelley (1954–2012) was an American multidisciplinary artist who made video art, performances, sculptures, installations, and drawings. From the outset of his highly influential career in the 1980s, Kelley drew from high and low culture, incorporating philosophy, decorative arts, popular entertainment, and contemporary politics into his art. Much of his work hinges on subversions of folk entertainment, by smuggling in stereotypical identity constructions from mass media, low-budget horror films and white working-class culture into the world of video art, but without allowing any one of those identities to subsume the work.

EXTRACURRICULAR ACTIVITY PROJECTIVE RECONSTRUCTION #36 (VICE ANGLAIS), 2011

Video, 25'15", Farbe, Ton
Video, 25'15", color, sound

Bei dieser Videoarbeit handelt es sich um eine Fortsetzung von Mike Kelleys Videoreihe *Extracurricular Activity Projective Reconstruction* (2000–2011), für die er mittels Requisiten, Bühnenbildern, Fotografien und Zeichnungen ausladende installative Environments schuf. Milena Tomic bezeichnet Kellyes Einsatz von archivarischen Yearbook-Fotos, die normative, rituelle Spektakel wie Theaterstücke, Kostüm- und Halloween-Partys zum Motiv haben, als „materiell präzise Rekonstruktionen“. Für die Videos griff Kelley kulturelle Stereotypen auf, um fantastische und schwülstige Szenarien zu kreieren, die die während der 1990er- und 2000er-Jahre in Amerika verbreiteten Medientropen „Trauma“ und „Opferkultur“ zum Thema haben.

Vice Anglais spielt in einer schaurigen Höhle, die man als die Eingeweide seiner Arbeit bezeichnen könnte. Hierfür diente Kelleys installative Skulptur *Educational Complex* von 1995 sowohl als Vorläuferin als auch als Setting für das später entstandene Video. Die Protagonist*innen binden einander in ein hierarchisches Netz des Leids ein und überhäufen sich mit Requisiten wie Mais, Petroleum, Gelee, Fußbällen, Peitschen und der in den Staaten berühmten Handcreme „Corn Huskers Lotion“.



Mike Kelley, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #36 (Vice Anglairs)*, 2011, Videostill/video still.
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2021.
 Courtesy of the Mike Kelley Foundation for the Arts and Electronic Arts Intermix, New York.

Beide Arbeiten Kelleys greifen auf Stereotype zurück, während sie diese zugleich unterwandern. Dies geschieht in Form verstörender Rituale, die von Mobbing bis zu offen ausgelebtem Sadismus reichen. Durch den vermeintlich wahllosen Einsatz von Farben und Requisiten setzt Kelley seine Erkundung von Humor, Horror und amerikanischer Pop-Psychologie fort. Aus diesen Elementen entwickelt er darüber hinaus eine Situation für sein wildes und schauerliches Reenactment der amerikanischen Kultur.

This video is an installment in Mike Kelley's *Extracurricular Activity Projective Reconstruction video series* (2000–2011). In this series, Kelley presents what Milena Tomic has termed “materially precise reconstructions” of found yearbook photos of plays, costume parties, Halloween parties, and other ritualistic spectacles. Kelley mines existing cultural conventions and stereotypes to create fantastical and campy scenarios that explore the complexities of trauma and “victim culture,” which had become a popular American media trope during the late 1990s and 2000s. Various props, sets, photographs, and drawings are used to create sprawling and ambitious installation environments for each video in the series.

Vice Anglairs is set in an eerie cave—or what could be the subterranean recesses of *Educational Complex*, Kelley's sculpture from over a decade earlier, which served as a precursor to the video series. The cast of characters enact a hierarchical cycle of torment upon one another with props such as corn, petroleum jelly, footballs, whips, and “corn huskers lotion.” They both inhabit and resist stereotypes through the confusing rituals in which they participate, which range from uncomfortable teasing to overt sadism. The viscerally unreal colors and props facilitate Kelley's exploration of humor, horror, and pop psychology, setting the stage for a wild and gruesome reenactment of American culture.

LAURE PROUVOST

Laure Prouvost (* 1978) schafft Videos, Objekte und immersive Installationen. Indem sie auf mutwillige Fehlkommunikationen zurückgreift, spielt sie auf die Flexibilität von Sprache und die Formbarkeit von Narrativen an. Sie wechselt fließend zwischen verschiedenen Sprachen und den Bereichen Bild, Objekt und Sprache und unterstreicht die Mehrdeutigkeit von Wörtern durch die Betonung ihres anstößigen Klangs oder ihrer schlüpfrigen Bedeutungen. Ihre Arbeiten lassen die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion verschwimmen, wobei kollektive Erzählungen und ihre Familiengeschichte als Ausgangspunkt dienen. Die Voiceover-Erzählung ihrer Videos wird mit Texten und Bildern kombiniert, um zu einer intensiven Auseinandersetzung mit diesen wehmütig-verführerischen, nicht-linearen Narrativen einzuladen.

Laure Prouvost (b. 1978) makes videos, objects, and immersive installations that exploit intentional miscommunication to contend with the flexibility of language and the transformation of narratives. Moving between different languages and between speech, image, and object, Prouvost amplifies words' ambiguities by emphasizing their slippery sounds and meanings. Her works merge reality and fiction, and deploy both cultural histories and her own family stories. The voice-over narration of her videos is combined with text and images to invite intimate engagement, forming wistfully seductive, nonlinear narratives.



THEY PARLAIENT IDÉALE, 2019

HD-Video, 28'30", Farbe, Ton
HD video, 28'30", color, sound

Laure Prouvosts *They Parlaient Idéale* ist eine Videoarbeit, die sie als Teil einer größeren Installation für ihre Präsentation auf der 58. Biennale von Venedig entwickelt hat. Sie dreht sich um eine Pilgerreise, auf der eine bunt gemischte und generationenübergreifende Gruppe gemeinsam zum französischen Pavillon reist. Prouvost unterfüttert die surreale Reiseerzählung mit den realen Geschichten und Identitäten der Gruppenmitglieder, während die Schauspieler*innen mehrdeutige Redewendungen rezitieren, tanzen, singen und Zaubertricks aufführen. Schnelle Schnitte und Wechsel lassen banale Objekte, Wörter und das Reisen zu einer unbändigen, flüssigen Fantasie verschmelzen. Das von der Linse Eingefangene wird durch die Montage zunehmend fluid – Meerestiere, die durchs Wasser gleiten, Obst und Gemüse, Steine und Hände, die körperlose Augen berühren. Der Titel ist ein Wortspiel auf *Le Palais Idéal* oder „der ideale Palast“, ein Projekt, das der französische Postbote Ferdinand Cheval im Verlauf von dreißig Jahren im Südosten Frankreichs realisiert hat – ein Traumpalast voller Poesie, der sinnbildlich für eine naive Architektur steht. Die unzusammenhängende Migrationsgeschichte des Videos läuft auf einen anderen idealen Palast zu – die Biennale von Venedig. Prouvost verweist auf die ritualisierten Verhaltensmuster des Events, dessen Anfänge auf die Ära des erstarkenden Nationalismus im ausgehenden 19. Jahrhundert sowie dessen ästhetische Ideale zurückgehen. Sie übt spielerisch Kritik an der Institution, indem sie Zusammenhänge herstellt, mittels derer sie eine neue Mythologie zu schaffen beabsichtigt.

Laure Prouvost's *They Parlaient Idéale* is a video created as part of a larger installation for her presentation at the 58th Venice Biennale. It centers on a pilgrimage of a diverse and intergenerational group of individuals to the site of the French Pavilion. Prouvost uses the group members' real histories and identities to inform the journey's surreal fiction, in which the actors recite polysemantic phrases, dance, sing, and perform magic tricks for the camera. Quick cuts and swaps turn banal objects, words, and traveling rituals into an unbridled liquid fantasy. Everything that passes through the lens becomes increasingly fluid—sea creatures drifting through water, rocks, fruits and vegetables, and hands touching disembodied eyes. The title is a playful allusion to *Le Palais Idéal*, or the ideal palace, a project constructed over the course of thirty years by Ferdinand Cheval, a lifelong postman from Southeast France. Cheval's dream palace is filled with poetry and is emblematic of naïve art and architecture. The video's disjointed story of migration is destined for a different sort of "ideal palace"—the Venice Biennale. Prouvost gestures toward the ritualistic behaviors associated with the event, which owes its inception to a period of heightened idealism during the rise of the nation-state in the late nineteenth century. Her critique of the institution is whimsical, and seems to evoke the beginnings of a new mythology.

NATASCHA SADR HAGHIGHIAN

Natascha Sadr Haghighian (* 1967) ist Installations- und Videokünstlerin und lebt in Berlin. Indem sie es ablehnt sich auf eine kohärente Biografie festzulegen, stellt sie institutionelle Autoritäten und gesellschaftliche Erwartungen an die künstlerische Produktion in Frage. Unter dem Synonym „Natascha Süder Happelmann“ vertrat sie Deutschland 2019 auf der 58. Biennale von Venedig. Sie ließ ihren Namen bewusst falsch schreiben, damit er in den Ohren des Publikums deutsch klingt. Auf Presseanfragen entgegnet sie mit dem Verweis auf bioswap.net – eine Webseite, die biografische Erfolge sammelt, um sie anderen Künstler*innen als frei verfügbares kulturelles Kapital zur Verfügung zu stellen. Indem Haghighian ihre Erfolge von jeglichen persönlichen Anteilen löst, bringt sie marktgesteuerte Mythen ans Licht, denen zufolge Kunstobjekte von zeitgenössischen Schöpfer*innen mit ordentlichen und nachverfolgbaren Biografien geschaffen werden.

Natascha Sadr Haghighian (b. 1967) is an international artist living in Berlin. Her work challenges institutional authority and the expectations associated with artistic production, which is reflected by her refusal to adopt a consistent biography or CV. In 2019, for example, the artist represented Germany at the 58th Venice Biennale under an intentionally German-sounding misspelling of her name, “Natascha Süder Happelmann.” When prompted for explanation, she directs inquirers to bioswap.net, a website that collects and publishes biographical achievements for use by other artists, such that these achievements seem to comprise a form of free-floating cultural capital. By removing any individual attachment to achievement, she casts light on market-driven myths that encourage us to fuse art objects with contemporary artists, conceived as unique creators with neat and traceable origin stories. Her practice focuses on exposing the structures underlying the art world, which in turn become her artistic content.

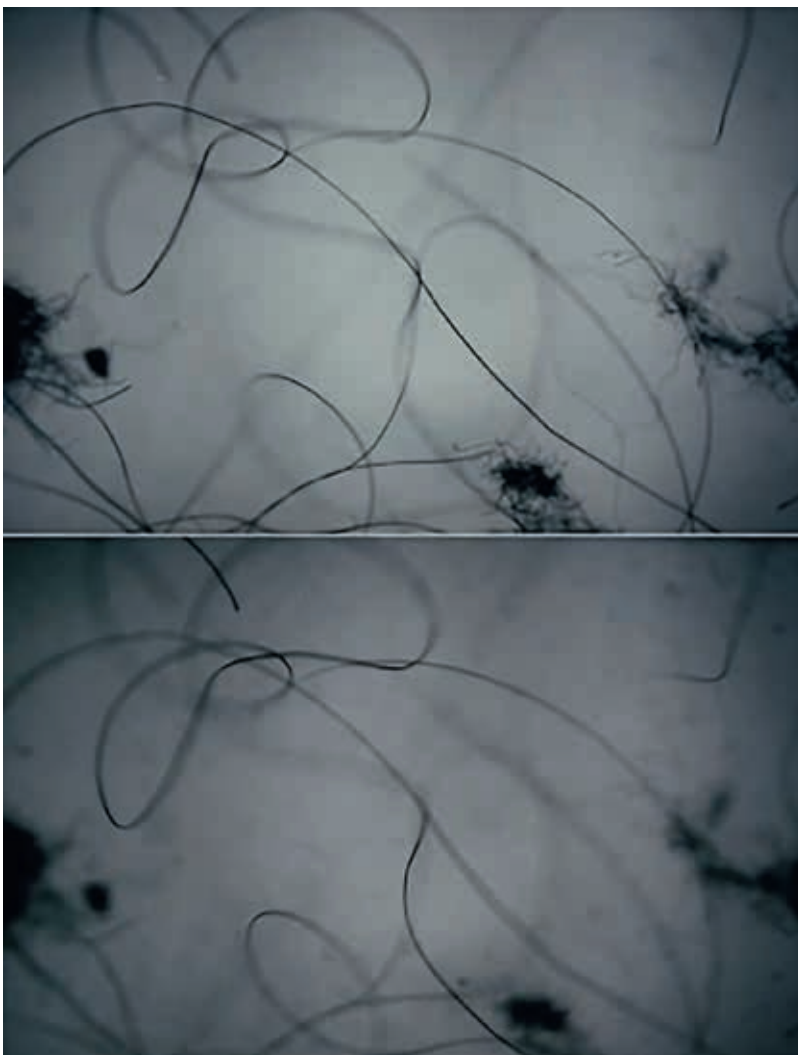
ARTIFICIAL LIFE, 1995

Diaprojektor-Installation
Slide projector installation

Die Lichtinstallation *Artificial Life* besteht aus einem Overhead-Projektor, der die im Ausstellungsraum schwebenden und sich ansetzenden Staubpartikel als Projektion an die Wand wirft. Haghighian erhebt die ansonsten außer Acht gelassenen Materialrückstände auf diese Weise zum Gegenstand ihrer Arbeit. Der Autofokus des Projektors stellt sich auf der Suche nach einer scharfen Brennweite laufend neu ein. Daraus resultiert eine organische Abstraktion, die ein alltägliches Material in etwas Unkenntliches und Mysteriöses verwandelt. Der *Ostranenie-Theorie* (Verfremdungseffekt) des russischen Formalisten Viktor Šklovskij zufolge muss ein Objekt in Distanz zu sich selbst gebracht werden, um es aus einer neuen Perspektive heraus betrachten zu können. Laut Šklovskij müsse man das Erkennen eines Gegenstandes umgehen, um ihn wahrhaftig sehen zu können.

Indem Haghghian die basale Materie des Staubs in einem State-of-the-Art-Gebäude in den Vordergrund stellt, unterminiert sie gleichsam den Sachwert des Kunstwerks und wirft die Frage auf, vermittels welcher Mechanismen in der Kunst Wert generiert wird.

Artificial Life is a light installation composed by an overhead projector, with dust and dirt from the exhibition space forming the image projected from the light box. It illuminates, quite literally, the detritus of exhibition spaces, making otherwise easily ignored material residue the content of the work. The lens continually readjusts, seeking a stable focal length with which to capture particulates. The resulting image is an organic abstraction that is mysterious in content and scale, turning banal material into something unrecognizable. According to Russian formalist Viktor Shklovsky's theory of *ostranenie*, or "defamiliarization," an object must be held at a distance from itself in order to be understood from a new perspective. One must be able to un-recognize a thing in order to truly see it. The dust can no longer be dismissed as mere dust; it demands attention. It serves to disrupt art's material value by focusing on the least consequential physical matter in a state-of-the-art building designed to house valuable artwork. By means of this projection, Sadr Haghghian asks what it is that truly creates value in art.



Natascha Sadr Haghghian, *Artificial Life*, 1995, Still/still.
Courtesy of the artist.

JAMIE CREWE

Der eigenen Autobiographie zufolge versteht sich der*die Künstler*in und Sänger*in Jamie Crewe (* 1987) als wunderschöne Bronzefigur mit dem polierten Kopf einer Kokotte, als Spartaner*in und als dämonisches Zwischenwesen. Durch eine Synthese von Text, Video, Musik und Skulptur interpretiert Crewe Mythen, Geschichten und persönliche Narrative neu. Dabei setzt sich Crewe mit der Flexibilität und Subjektivität von Geschlechterzuschreibungen sowie ihrer Genealogie in Literatur, Mythologie und Politik auseinander. In diese Praxis bezieht Crewe häufig persönliche Erfahrungen mit ein, wobei verschiedene Objekte, Begriffe und Konzepte von Crewe als Metaphern für Körper und Stimme eingesetzt werden.

Jamie Crewe (b. 1987) is an artist and singer based in Glasgow, Scotland. Through text, video, music, and sculpture, they reinterpret and fuse myths, histories, and personal narratives. Their work addresses the historical flexibility of gender and subjectivity in literature, mythology, and politics, and often incorporates their own personal experiences. They use various objects, words, and ideas as metaphors for bodies and voices. According to their own biography, Jamie Crewe is a beautiful bronze figure with a polished cocotte's head, a Spartan woman, and a demonic half-person.

PASTORAL DRAMA, 2018

Zweikanal-Videoinstallation, 30', Farbe, Ton.
Two-channel video installation, 30', color, sound

Die Zwei-Kanal-Videoinstallation *Pastoral Drama* erzählt zwei Versionen derselben Geschichte: Zum einen befasst sie sich mit dem Original des griechischen Mythos von Eurydike, zum anderen mit Agostino Agazzaris' Opern-Adaption *Eumelio* aus dem 17. Jahrhundert. Laut dem griechischen Mythos stirbt die Dryade Eurydike kurz nach ihrer Hochzeit mit Orpheus, dem Sohn des Sonnengottes Apollon, an den Folgen eines Schlangenbisses. Die Bemühungen ihres Ehemanns, einem gefeierten Dichter und Sänger, seine Neuvermählte mittels seines magischen Gesangs aus dem Hades zu erretten, bleiben vergeblich. In Agazzaris Adaption tritt Eurydike an die Stelle des Knaben Eumelio, der sein bescheidenes Hirtendasein aufgibt, woraufhin er in die Unterwelt entführt wird. Am Ende wird er durch einen Akt männlicher Kameradschaft gerettet.

Die zwei synchron ablaufenden Videos bilden eine Resonanzschleife, die Geschichten von platonischer Intimität und Romantik erzählt, in denen die normative Geschlechtertrennung aufgehoben wird. Crewe formt die beiden analogen Protagonist*innen nach dem eigenen Bildnis und setzt die parallel verlaufenden Narrative auf diese Weise in Bezug zu sich selbst. Darüber hinaus betont er*sie den Aspekt der Wiederholung durch den Einsatz von repetitivem Bildmaterial, das durch eine leicht abweichende Kameraführung variiert wird. Die anmutigen, traumähnlichen Charaktere, Requisiten und Bühnenbilder beruhen auf Zeichnungen und Tonmodellen, die Crewe über neun Monate hinweg im Studio abfilmte. Das Bildmaterial wird im Verlauf des Videos zunehmend komplexer, worin sich auch Crewes künstlerische Entwicklung innerhalb eines knappen Jahres widerspiegelt. Das Video von Eurydikes Geschichte endet zuerst – mit dem Trennungsschmerz der beiden Liebenden –, woraufhin der Bildschirm für die übrige Zeit

schwarz bleibt. Agazzaris Eumelio steigt hoffnungsvoll aus dem Hades empor, doch Crewe setzt die Geschichte über das von dem Komponisten vorgegebene Ende hinaus fort, sodass beide Held*innen ein tragisches Schicksal erleiden.

Jamie Crewe's two-channel video tells one story through two different renditions: the Greek myth of Eurydice and Agostino Agazzari's seventeenth-century operatic interlude *Eumelio*. In the original myth, Eurydice, daughter of the sun god Apollo, dies of a snakebite shortly after her marriage. Her husband Orpheus, an acclaimed poet and singer, uses the beauty of his song in an unsuccessful attempt to bring his



Jamie Crewe, *Pastoral Drama*, 2018, Videostill/video still. Courtesy of the artist.

wife back from Hades. In Agazzari's interpretation, Eurydice is replaced by the boy Eumelio, who is lured away from his simple, pastoral life and rescued in an act of male camaraderie after malevolent forces drag him to the underworld.

The two channels of Crewe's video echo one another as they play in synchrony, telling tales of platonic intimacy and romance that blur the classical dichotomies of gender. Crewe uses their own likeness to model the two protagonists, invoking their personal journey in these parallel narratives. They further reinforce this repetition by using similar or identical visuals and camerawork across the two screens. The artist constructed the delicate and dreamlike characters, props, and sets from drawings and clay, and filmed the videos in their studio chronologically over the course of nine months. The visuals become more complex as the video progresses, reflecting the development of Crewe's artistry over the better part of a year. Eurydice's story concludes first, ending in heartbreak for the two lovers—which turns the screen black for the remainder of the work. Eumelio emerges from Hades in the spirit of hopeful brotherhood, as in Agazzari's rendition of the myth, but Crewe then extends the story until tragedy befalls the heroes.

JACOLBY SATTERWHITE

Jacolby Satterwhite (* 1986) arbeitet mit Videos, Performances, 3D-Animationen und Zeichnungen. Indem er komplexe digitale Welten und Bewegungen generiert, erforscht er Erinnerungen, Verlangen und Mythologien. Als Material dienen ihm sowohl sein eigener Körper als auch Zeichnungen seiner Mutter, deren Motive spekulative Erfindungen sind. Er nimmt Anleihen aus dem Science-Fiction- und Fantasy-Genre und greift auf bestehende Technologien sowie unterschiedliche Subkulturen zurück, um neue Welten zu erschaffen. Seine futuristischen visuellen und akustischen Kompositionen geben der Unmittelbarkeit taktilen Vergnügens den Vorzug gegenüber Fortschrittsmythen, die die Welt stets aus einem „westlichen“ Blickwinkel betrachten.

Jacolby Satterwhite (b. 1986) uses video, performance, 3D animation, and drawing to build intricate digital worlds and movements that explore memory, desire, and mythology. His works feature dance and performance as well as drawings of speculative inventions designed by his mother. He borrows from aesthetic portrayals of science fiction and fantasy, relying on preexisting technologies and their surrounding subcultures to build new worlds. His future-gazing visual and sonic constructions privilege the immediacy of tactile pleasure over Western-centric myths of steady progression towards an idealized civilization.



1–8. EN PLEIN AIR ABSTRACTION (FULL LENGTH FEATURE), 2018

HD-Video, 8'18", Farbe, Ton
HD video, 8'18", color, sound

1–8. En Plein Air: Abstraction ist eine Reihe von acht kurzen Videos, die sich auf Satterwhites Arbeit *En Plein Air: Music of Objective Romance* von 2015 beziehen. Es handelt sich bei Letzterem um ein visuelles Album, das in Zusammenarbeit mit Nick Weiss (Teengirl Fantasy) entstanden ist. Als Ausgangsmaterial dienen die frühen A-capella-Alben von Satterwhites Mutter, anhand derer eine Virtual-Reality-Traumlandschaft geschaffen wurde. *En Plein Air: Abstraction* verwendet Bilder und Musik der einflussreichen Rapperin Trina aus Miami, deren Arbeit sich auf materielle und immaterielle Objekte der Begierde konzentriert. In Satterwhites hochgradig ästhetisierten Science-Fiction-Landschaften steht die Präsenz der Musikerin stellvertretend für die Erzeugung und Erfüllung von Verlangen. Trinas multiple Gesichter gleiten in schwebenden Kutschen über futuristische Architekturen und Luftbilder von Katastrophengebieten. Ein Großteil der utopischen Maschinen und Gebäude sind 3D-gereimte Adaptionen von Zeichnungen der Mutter des Künstlers.

Satterwhite ist ausgebildeter Maler, hat diese Praxis aber zugunsten neuer Medien und Performance aufgegeben, deren Geschichte in den Augen des Künstlers weniger belastet ist. Der Titel *En Plein Air* verweist auf die Landschaftsmalerei unter freiem Himmel, womit Satterwhites digital animierte Environments auf die gleiche Ebene wie die nicht-digitale Realität gestellt werden. Der Titel deutet darauf hin, dass das Erscheinungsbild von Landschaften in den bildenden Künsten stets durch Technologien des Sehens vermittelt ist. Mit Trina als Muse wird mit *1–8. En Plein Air: Abstraction* ein Erleben von Fantasie ermöglicht, das an die Grenzen dessen stößt, was realistisch darstellbar ist.

1–8. En Plein Air: Abstraction is a series of eight short videos that draw from Satterwhite's 2015 work *En Plein Air: Music of Objective Romance*, a visual album made in collaboration with Nick Weiss (of Teengirl Fantasy). The album sourced sound from his mother's early a cappella albums to create a virtual reality dreamscape. *En Plein Air: Abstraction* also features images and music from the influential Miami rapper Trina, whose work has focused on material and immaterial objects of desire. In Satterwhite's highly aestheticized science-fiction landscapes, Trina's presence serves as a proxy for desire's creation and fulfillment. She assumes multiple forms as she rides in floating chariots over futuristic architectural structures and aerial images of disaster zones. Many of the utopian machines and architectures are 3D-rendered interpretations of drawings made by the artist's mother. Satterwhite trained as a painter but abandoned this practice in favor of pursuing new media and performance, exploring narratives and ideas that felt less weighed down by the history of their medium. The title *En Plein Air* refers to the practice of painting "en plein air," i.e., painting an outdoor landscape in situ, and suggests that digitally constructed environments are much like those observed. The title is a reminder that the appearance of landscapes in fine arts has always been mediated by technologies of seeing. With Trina as its muse, *1–8. En Plein Air: Abstraction* presents an experience of fantasy pushed to the limits of what is realistically representable.

BESUCHER*INNENINFORMATION / VISITOR INFORMATION

JSC ON VIEW: MYTHOLOGISTS

JAMIE CREWE, GUERRILLA GIRLS, MIKE KELLEY, LINA LAPELYTÉ,
MARK LECKEY, KLARA LIDÉN, LAURE PROUVOST,
MIKA ROTTENBERG, NATASCHA SADR HAGHIGHIAN,
JACOLBY SATTERWHITE, WU TSANG, WANGSHUI
Works from the JULIA STOSCHEK COLLECTION

JSC ON VIEW: MYTHOLOGISTS ist die dritte 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: MYTHOLOGISTS is the third 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

17. Januar – 6. Juni 2021
17 January – 6 June 2021

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