

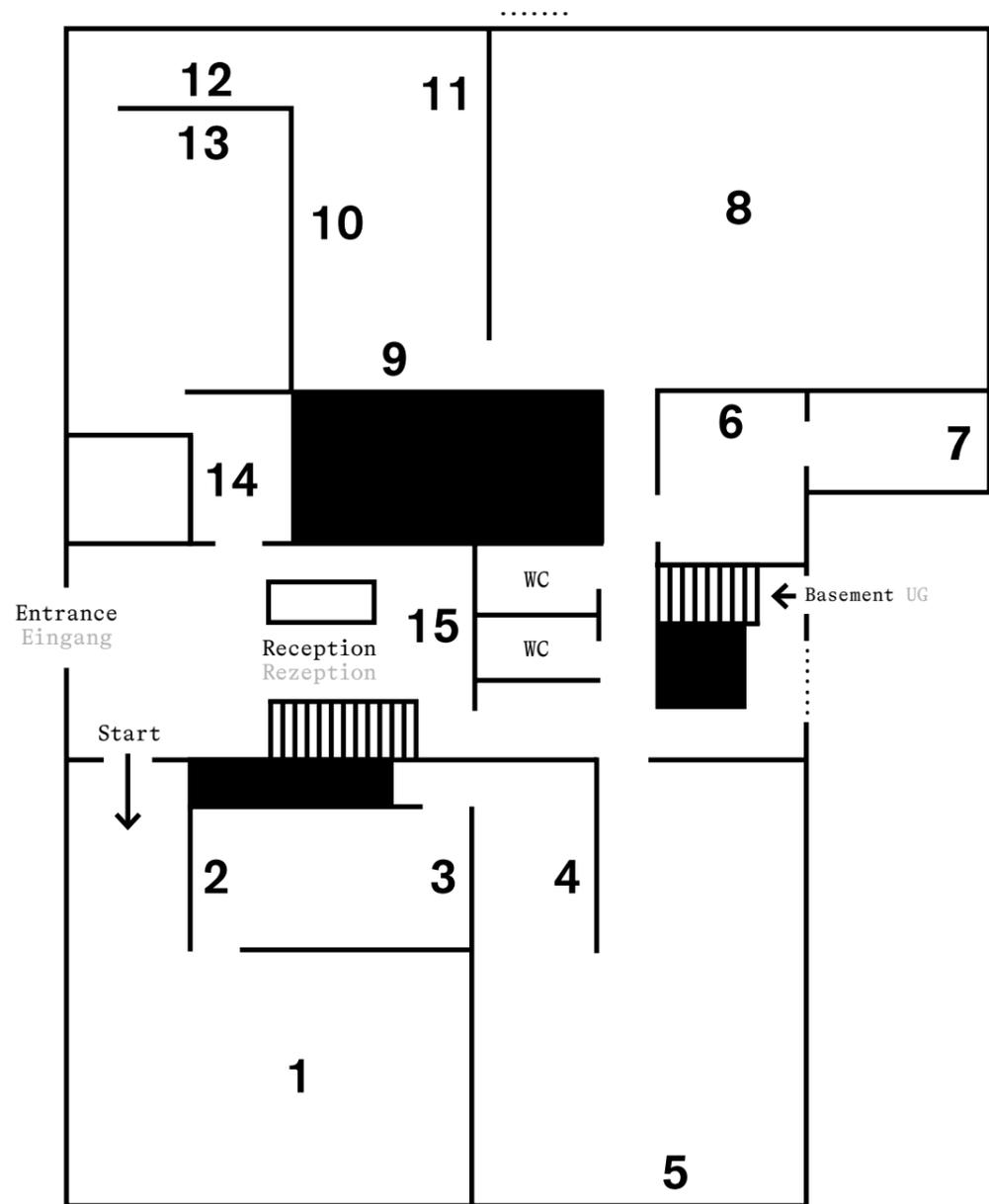
JULIA STOSCHEK COLLECTION

A FIRE IN MY BELLY

Sophia Al-Mária, Peggy Ahweh, Monica Bonvicini, Bernadette Corporation,
Paul Chan, Thomas Demand, Maria Anna Deas, Karl Wilhelm Diefenbach, Marcel Dzama, Trisha Donnelly,
Tracey Emin, Brock Enright, Cyprille Gaillard, Barbara Hammer, Leila Hekmat, Anne Imhof,
Arthur Jafa, Rindon Johnson, Zoe Leonard, Klara Lidén, Adam McEwen, Ana Mendieta,
Asier Meadizabal, Colin Montgomery, Nandipha Mnyambo, Adrian Piper, Laure Prouvost, Rob Pruitt,
Robin Rhode, Bunny Rogers, Marianna Simnett, Jack Smith, P. Staff, caner teker,
Kandis Williams, David Wojnarowicz

1ST FLOOR

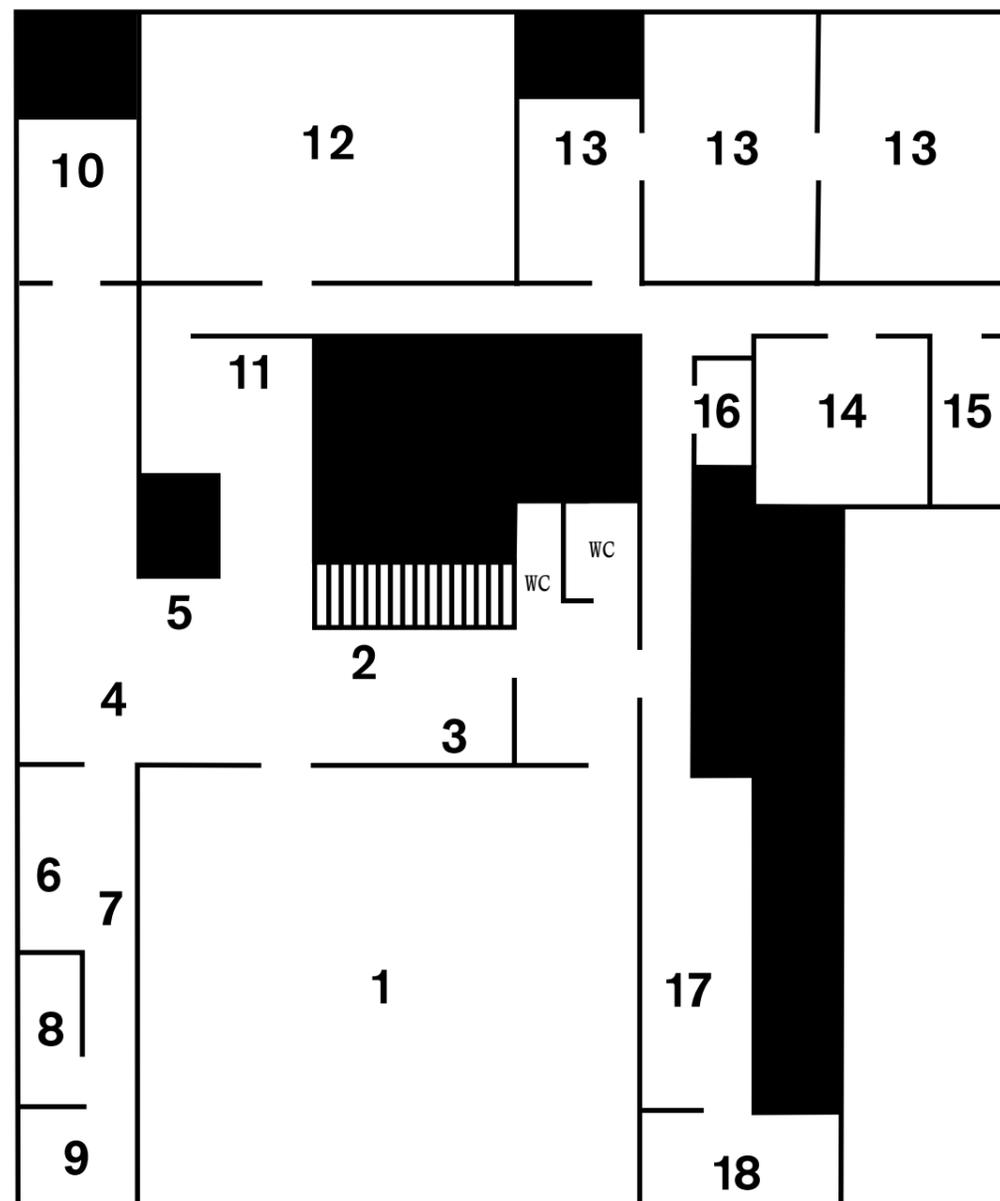
ERDGESCHOSS



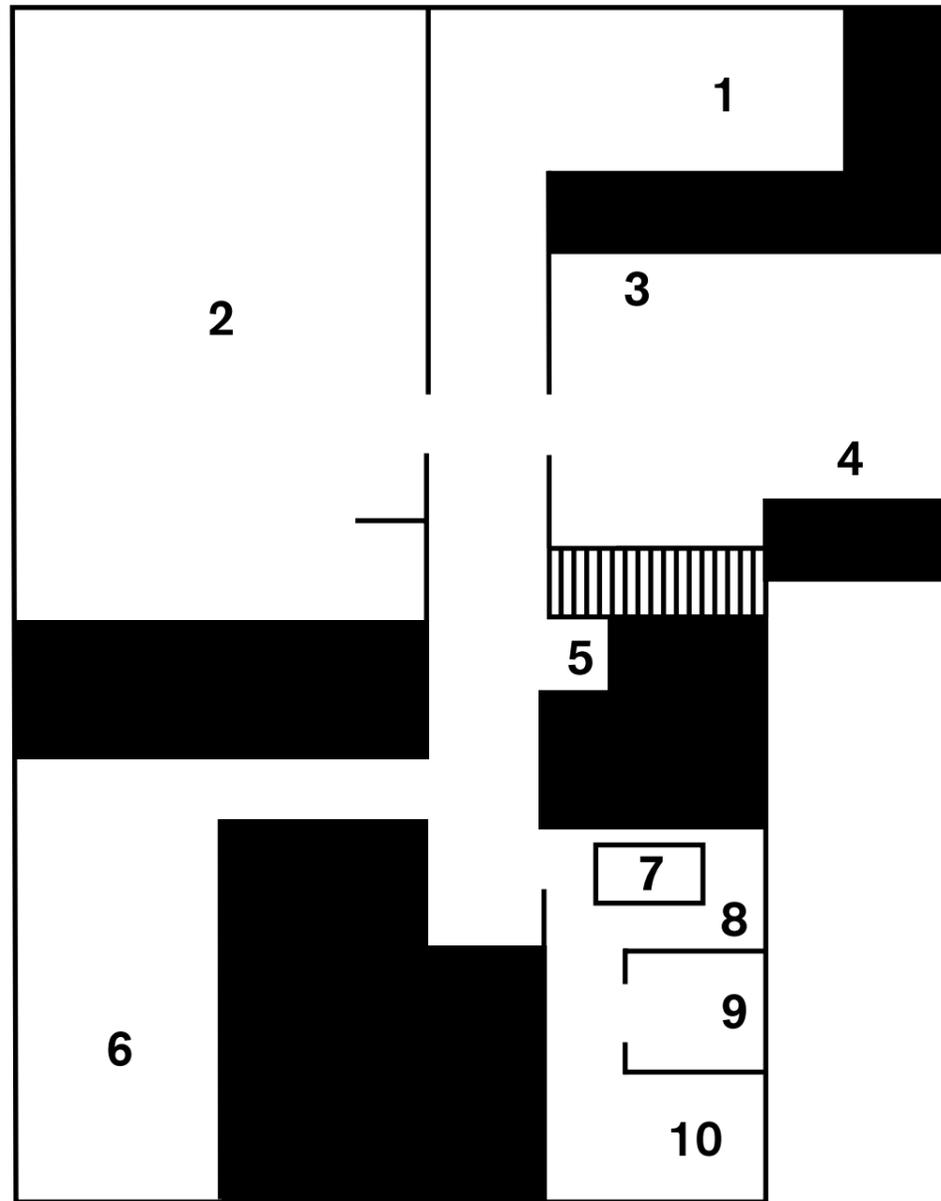
- 1 Cyprien Gaillard [p.2-3], 2 Zoe Leonard [p.2-3], 3 David Wojnarowicz [p.2-3],
- 4 Karl Wilhelm Diefenbach [p.2-3], 5 Anne Imhof [p.2-3], 6 Paul Chan [p.2-3],
- 7 Adrian Piper [p.2-3], 8 Laure Prouvost [p.2-3], 9 Kandis Williams [p.2-3],
- 10 Maria Anna Dewes [p.2-3], 11 Adam McEwen [p.2-3], 12 Colin Montgomery [p.2-3],
- 13 Kandis Williams [p.2-3], 14 Marcel Dzama [p.2-3], 15 caner teker [p.2-3]

2ND FLOOR

1. STOCK



- 1 Arthur Jafa [p.2-3], 2 Thomas Demand [p.2-3], 3 Rob Pruitt [p.2-3],
- 4 Monica Bonvicini [p.2-3], 5-7 Asier Mendizabal [p.2-3],
- 8 Cassandra Press Reading Room [p.2-3], 9 Peggy Ahwesh [p.2-3], 10 Tracey Emin [p.2-3],
- 11 Monica Bonvicini [p.2-3], 12 Marianna Simnett [p.2-3], 13 Leila Hekmat [p.2-3],
- 14 Cyprien Gaillard [p.2-3], 15 Trisha Donnelly [p.2-3], 16 Klara Lidén [p.2-3],
- 17 Nandipha Mntambo [p.2-3], 18 Ana Mendieta [p.2-3]

BASEMENT**UNTERGESCHOSS**

- 1 P. Staff [p.2-3], 2 Barbara Hammer [p.2-3], 3 Bernadette Corporation [p.2-3],
 4 Brock Enright [p.2-3], 5 Jack Smith [p.2-3], 6 Sophia Al-Maria [p.2-3],
 7 caner teker [p.2-3], 8 Rindon Johnson [p.2-3], 9 Bunny Rogers [p.2-3],
 10 Robin Rhode [p.2-3]

For Sandra

i wanted to write
 a poem
 that rhymes
 but revolution doesn't lend
 itself to be-bopping

then my neighbor
 who thinks i hate
 asked—do you ever write
 tree poems—i like trees
 so i thought
 i'll write a beautiful green tree poem
 peeked from my window
 to check the image
 noticed that the school yard was covered
 with asphalt
 no green—no trees grow
 in manhattan

then, well, i thought the sky
 i'll do a big blue sky poem
 but all the clouds have winged
 low since no-Dick was elected

so i thought again
 and it occurred to me
 maybe i shouldn't write
 at all
 but clean my gun
 and check my kerosene supply

perhaps these are not poetic
 times
 at all

Nikki Giovanni

FOR SAUNDRA Nikki Giovanni **1**

INTRODUCTION EINFÜHRUNG Julia Stoschek & Lisa Long **4**

POSTCARDS FROM AMERICA: **10**

X RAYS FROM HELL

POSTKARTEN AUS AMERIKA:

HÖLLISCHE RÖNTGENAUFNAHMEN David Wojnarowicz

ARTISTS KÜNSTLER*INNEN

Cyprien Gaillard by/von Lisa Long	18	Tracey Emin by/von Robert Schulte	112
Zoe Leonard by/von Amelia Groom	22	Marianna Simnett by/von Orit Gat	118
David Wojnarowicz by/von Alexander Chee	26	Leila Hekmat by/von Harry Burke	124
Karl Wilhelm Diefenbach by/von Pádraic E. Moore	32	Cyprien Gaillard by/von Snack Syndicate	130
Anne Imhof by/von Jean-René Etienne	36	Trisha Donnelly	136
Paul Chan by/von Alexander Scrimgeour	42	Klara Lidén by/von Calla Henkel	140
Adrian Piper by/von Elise Lammer	48	Nandipha Mntambo by/von Serubiri Moses	144
Laure Prouvost by/von Evan Calder Williams	52	Ana Mendieta by/von Eleanor Ivory Weber	148
Maria Anna Dewes by/von Eliel Jones	58	P. Staff by/von Mason Leaver-Yap	154
Adam McEwen by/von Rachael Rakes	62	Barbara Hammer by/von McKenzie Wark	160
Colin Montgomery by/von Vijay Masharani	66	Bernadette Corporation	
Kandis Williams by/von Anna Gritz	70	by/von Eugene Yiu Nam Cheung	166
Marcel Dzama by/von Ayreen Anastas	76	Brock Enright by/von Karl Holmqvist	172
Arthur Jafa by/von Rindon Johnson	80	Jack Smith by/von Geoffrey Mak	176
Thomas Demand by/von Alessandro Bava	86	Sophia Al-Maria by/von Bassem Saad	182
Rob Pruitt by/von Daniel Baumann	90	caner teker by/von Huw Lemmey	188
Monica Bonvicini by/von Ella Plevin	94	Rindon Johnson by/von Diana Hamilton	194
Asier Mendizabal by/von Naomi Riddle	100	Bunny Rogers by/von Dean Kissick	200
Peggy Ahwesh by/von Lizzie Homersham	106	Robin Rhode by/von Wilfred Chan	206

VISITOR INFORMATION **213**

BESUCHER*INNENINFORMATION

COLOPHON IMPRESSUM **215**

WON'T YOU CELEBRATE WITH ME Lucille Clifton **216**

ISBN: **978-3-00-067897-4**

I AM A PRISONER OF LANGUAGE THAT DOESN'T HAVE
A LETTER OR A SIGN OR GESTURE THAT APPROXIMATES
WHAT I'M SENSING. RAGE MAY BE ONE OF THE FEW
THINGS THAT BINDS OR CONNECTS ME TO YOU, TO OUR
PREINVENTED WORLD.

—DAVID WOJNAROWICZ

[En] Before his death from AIDS in 1992 at the age of thirty-seven, the artist, writer, and activist David Wojnarowicz tirelessly condemned the xenophobia and racism rampant in the United States in his art, writing, and public interventions. He sought to confront America with how its own reality was defined by injustice and oppression both on an individual and societal level, and to this end he found a form of political agency in expressions of his own private reality. In the 1989 essay "Postcards from America: X Rays from Hell," Wojnarowicz wrote: "To make the *private* into something *public* is an action that has terrific repercussions in the preinvented world." He was enraged by the silence and disdain of the government and the public about those dead and dying from AIDS, and his art manifests this anger and his desire for change. "DON'T GIVE ME A MEMORIAL IF I DIE. GIVE ME A DEMONSTRATION," he wrote in an undated diary entry after he had contracted HIV. His body wasn't able to fight the illness for very long, but his voice remains heard, insisting on his continued presence among us.

A FIRE IN MY BELLY is an exhibition of works from the JULIA STOSCHEK COLLECTION that takes Wojnarowicz's film of the same name as its starting point. Made in the wake of the death of artist Peter Hujar—Wojnarowicz's close friend and mentor—from AIDS in 1987, the unfinished film subjects the viewer to a rapid sequence of snippets of documentary footage taken during a trip to Mexico and dream-like, allegorical imagery. The film addresses, among other things, the violence of modern society and its physical and psychological effects on the body. Like the film, this exhibition is looking for ways to understand the paradoxical nature of the world in which we live, seeking a language for emotions and desires that are often repressed.

What grew out of the pursuit of an intuitive approach is a group show that reflects the brutal dynamics of the contemporary moment: an exhibition about violence and the battle to survive, about resistance and release.

The past year has been one of anger, rage, grief, and helplessness: massive protests against centuries of exploitation, oppression, and exclusion not only called into question existing power relations but shook them to the roots. Whether these shifts will lead to a fundamental realignment remains to be seen. In addition, the COVID-19 pandemic has revealed the fragility of society, as well as the vulnerability of each and every one of us. Even if the world is different from that which compelled Wojnarowicz's art and activism, the conservative and nationalist politics of Western nations are still based on discrimination against and marginalization of certain communities. How can we address such issues?

The forty-six works in the exhibition, seven of which are loans, are by thirty-six artists from multiple

generations, who examine various ways in which experiences of violence and loss are enacted, witnessed, and transformed. Comprising film, video, photography, painting, sculpture, and poetry, the show explores how artists negotiate and transcend these experiences through personal and political gestures of protest and resistance. While some works feature documentary evidence of violent acts and death, others open up emotionally charged and poetic spaces. Included in the show are several new acquisitions from recent years, which are now on view at JSC Berlin for the first time.

Sophia Al-Maria's video installation *Beast Type Song* (2019) circles around the idea of speechlessness, addressing colonial violence in her own biography and those of others. The film is inspired by Etel Adnan's book-length poem *The Arab Apocalypse* (1980), which the artist wrote during the Lebanese civil war in order to find a language (which ended up frequently taking the form of symbols or colors) in which she could communicate what she had experienced.

Barbara Hammer's films *I Was / I Am* (1973), *X* (1975), and *Psychosynthesis* (1975) are similarly autobiographical, tracing the artist's split from a world of men and the conventions of cinema in search of a sensual, lesbian kind of film. First in reaction to avant-garde predecessors, then on her own terms, she created a world full of fragmented and desiring bodies that encapsulated her vision of life.

The idiosyncratic universe of Laure Prouvost, on the other hand, invites us to immerse ourselves in a sociopolitical subconscious where sense and nonsense collide. *They Parlaient Idéale* (2019), which premiered at the Venice Biennale 2019, is a surrealist road movie, which blends love and comedy, violence and melancholy, until everything—nations, bodies, and ideals—begins to dissolve. What remains? A "leap into the void" is what the video ultimately suggests, in reference to Yves Klein's work with that title from 1960.

P. Staff's video installation *Weed Killer* (2017) also addresses the dissolution and resilience of the body. Here a woman speaks of her battle with cancer and the effects the toxic but life-saving chemotherapy have on it. How do body and mind cope in such threatening situations, and how does one continue living? In this case it can be something as simple as a daily ritual of weeding.

In Kandis Williams's *cruz: or, as Spillers puts it, "the captive body becomes the source of an irresistible, destructive sensuality"* (2020), images of the female Black body are cut and glued onto the leaves of artificial plants, creating a sculptural collage in which contrasting material and thematic fragments collide. Collage is a conceptually charged

JULIA STOSCHEK / LISA LONG

INTRODUCTION

Einführung

form in Williams’s work, serving to deconstruct the gaze and false truths conveyed by the image. We are also very pleased to present a selection of readers from her publishing project Cassandra Press in a dedicated reading room on the top floor.

Cyprien Gaillard’s hologram *L’Ange du foyer* (*Vierte Fassung*) (2019), by contrast, stages an optical illusion in which the technical apparatus disappears completely. A ghostly monster remains that devours and reconstitutes itself again and again. The creature is based on the “rampaging beast” in Max Ernst’s painting *L’Ange du foyer* (1937), which he created in reaction to the destruction of Guernica by fascist forces. Gaillard’s interpretation exaggerates the spectacle of the figure by dramatizing the role of the spectator: viewers must walk around a type of circular corral, simultaneously looking and being looked at.

In *CROCOPAZZO!* (2020), Leila Hekmat’s large-scale video installation, the artist celebrates unconscious drives and desires. Screams, song, and laughter erupt from the protagonists throughout the piece, until at the end everyone is dead. The eighty-minute play offers an incisive and scathing critique of reality while tickling our dirty minds.

Lastly, Anne Imhof’s new video *Untitled (Wave)* (2021) depicts a solitary figure standing on the shore with a whip in hand, swirling it above her head and repeatedly striking the concrete slab on which she stands or the water that washes over its edge—a by turns menacing and graceful combination of futility and violence. As the sun descends, the body and face of the performer, Eliza Douglas, goes in and out of focus. The scene might be taken as an echo of Caspar David Friedrich’s *Mönch am Meer* (*The Monk by the Sea*, 1808-1810) until she turns and looks directly at the viewer, the whip just missing the camera’s lens. Other moments push the orange ball of the sun and the sea in the gathering darkness to the edge of abstraction.

Somewhere between a catalogue and a magazine, this publication further reflects the heterogeneity of the group of artists in the show. We have invited a wide range of writers, theorists, and artists to respond as they wished to the works on view; sometimes their texts stray from the intention or interpretation of the artists concerned, opening up another level of poetic and personal engagement and contemplation.

The following pages include two poems—“For Saundra” (1968) by Nikki Giovanni and “won’t you celebrate with me” (1993) by Lucille Clifton—bracketing the texts on the artworks on view. Setting the tone, Giovanni’s poem considers the clash between the desire for beautiful poems and revolutionary struggle. Lucille Clifton strikes a more celebratory tone, writing about her survival as a Black woman in the United States, where, as she states: “everyday / something has tried to kill me / and has failed.” Both poems address hostile realities but go beyond the realm of the personal and the context of their time.

This publication also features the essay “Postcards from America: X Rays from Hell” by David Wojnarowicz, which is here published in German for the first time. Originally written for the catalogue of “Witnesses: Against Our Vanishing,” an exhibition organized by Nan Goldin at Artists Space, New York, in 1989, the text is filled with the anger and despair of a man who knows he’s dying, and his rage feels as relevant today as it did over thirty years ago.

By encompassing different formats and voices, we hope to enable conversations that reach beyond the context of the exhibition, taking not only the individual

works within it into consideration but also posing broader questions around experiences and representations of violence and their circulation. What types of language do we use and perpetuate? When is violence immanent in the system of representation itself? Who or what is violent? And lastly, when is violence justified, and for whom?

As long as people are being murdered and discriminated against because of their origin, race, skin color, gender, or sexual orientation, we have a responsibility to speak about violence and its foundations. And we are obliged to talk about the role of art and when art as a gesture is no longer enough.

We would like to express our profound gratitude to all the participating artists, writers, editors, translators, and lenders to the exhibition, and to the entire team at the JULIA STOSCHEK COLLECTION. We would also like to thank Bureau Borsche for the graphic design.

Julia Stoschek and Lisa Long

ICH BIN GEFANGENER EINER SPRACHE, DIE KEINE BUCHSTABEN ODER ZEICHEN ODER GESTEN HAT, DIE AUCH NUR ANNÄHERND ZUM AUSDRUCK BRINGEN KÖNNEN, WAS ICH EMPFINDE. ZORN IST VIELLEICHT EINES DER WENIGEN DINGE, DIE MICH AN DICH BINDEN, MICH MIT DIR VERBINDEN, MIT UNSERER SCHON ERFUNDENEN WELT.

—DAVID WOJNAROWICZ

[De] Bis zu seinem Tod durch AIDS im Jahr 1992 hat der Künstler, Autor und Aktivist David Wojnarowicz (*1954) die alltägliche Xenophobie und den Rassismus in den USA in seinem künstlerischen Werk, bestehend aus Bildern, Texten und Aktionen, lautstark verurteilt. Er wollte die amerikanische Gesellschaft mit ihrer Realität konfrontieren, in der soziale Ungerechtigkeit und Unterdrückung sowohl auf individueller als auch gesellschaftlicher Ebene allgegenwärtig waren. Er kehrte sein Innerstes nach außen und erkannte darin politische Handlungsmacht. „Die Verwandlung des *Privaten* in etwas *Öffentliches* ist ein Vorgang mit furchterregenden Auswirkungen auf die schon erfundene Welt“, schrieb Wojnarowicz in seinem Essay „Postcards from America: X Rays from Hell“ aus dem Jahr 1989. Das Schweigen über den massenhaften Tod durch AIDS und die Verachtung marginalisierter Gruppen durch die Politik und die Bevölkerung der USA entfachten in ihm unbändige Wut. Wojnarowicz Kunst zeugt von diesem Zorn und von seinem Streben nach Veränderung „SOLLTE ICH STERBEN“, notierte er bereits erkrankt in einem Tagebucheintrag, „LASST DIE TRAUERFEIER AUSFALLEN UND GEHT STATT-DESSEN DEMONSTRIEREN.“ David Wojnarowicz Körper hat die Krankheit nicht lange bekämpfen können, aber seine Stimme ist uns geblieben.

Ausgangspunkt der Sammlungspräsentation der JULIA STOSCHEK COLLECTION mit dem Titel A FIRE IN MY BELLY ist Wojnarowicz gleichnamiger und unvollendeter Film, der nach dem AIDS-Tod seines Freundes und Mentors Peter Hujar 1987 entstanden ist. In schneller Abfolge prasseln dokumentarische Aufnahmen von einer Mexikoreise und traumähnliche allegorische Bilder knapp 20 Minuten lang auf die Betrachter*in ein. Der Film thematisiert unter anderem die Gewalt der modernen Gesellschaft und deren physische und psychische Auswirkungen auf den Körper. So wie der Film, ist auch die Ausstellung mit dem Wunsch entstanden, die Paradoxien der Welt, in der wir leben, besser zu verstehen, und eine Sprache für die Gefühle und das Begehren zu finden, die oft im Verborgenen bleiben.

Wir sind unserer Intuition gefolgt und stehen vor einer Gruppenausstellung, die die brutalen Dynamiken unserer Gegenwart widerspiegelt: einer Ausstellung über Gewalt und Überlebenskampf, über Widerstand und Befreiung.

Wut und Zorn, Ohnmacht und Trauer haben das letzte Jahr auf globaler Ebene geprägt. Überall auf der Welt gab es Proteste gegen Ausbeutung, Unterdrückung und Ausgrenzung, deren Ursprünge teils Jahrhunderte zurückreichen. Bestehende Machtverhältnisse wurden nicht nur in Frage gestellt, sondern an der Wurzel gepackt. Ob sich eine tektonische Neuordnung anbahnt, ist noch nicht

abzusehen. Darüber hinaus offenbart die COVID-19-Pandemie die Verletzlichkeit jedes Einzelnen und damit auch die Fragilität unserer Gesellschaft. Auch wenn die Welt sich seit Wojnarowicz Zeit verändert hat, die konservative und nationalistische Politik westlicher Nationen basiert immer noch auf der Diskriminierung und Marginalisierung bestimmter Gruppen – und propagiert diese wieder verstärkt. Wie gehen wir damit um?

In den 46 Arbeiten der Ausstellung, darunter sieben Leihgaben, von über 30 Künstler*innen verschiedener Generationen, werden Gewalt- und Verlust Erfahrungen inszeniert, erlebt und verarbeitet. Ausgehend von den unterschiedlichen Kontexten der Werke, untersucht diese Ausstellung außerdem, wie Künstler*innen diese Erfahrungen in Gesten von Protest und Widerstand umwandeln. Während einige Arbeiten dokumentarisch von Gewalt und Tod zeugen, eröffnen andere sinnliche, poetische Räume. Film- und Videoarbeiten seit den 1960-er Jahren werden ergänzt durch Fotografie, Malerei, Skulptur und Performance. Darunter befinden sich einige Neuankäufe der letzten Jahre, die jetzt erstmals in der JSC Berlin gezeigt werden.

Sophia Al-Marias Videoinstallation *Beast Type Song* (2019) kann als emanzipatorischer Akt zur Überwindung der eigenen Sprachlosigkeit und zur Verarbeitung kolonialer Gewalt in der persönlichen Biografie verstanden werden. Sie basiert auf Etel Adnans Gedicht *The Arab Apocalypse* (1989), das die Künstlerin während des Libanesischen Bürgerkriegs schrieb, um eine Sprache zu finden (oft fand sie nur Zeichen oder Farben), die das Erlebte wiedergeben konnte.

Die Filme von Barbara Hammer *I Was/I Am* (1973), *X* (1975) und *Psychosynthesis* (1975) sind auf ähnliche Weise autobiografisch und demonstrieren den Bruch der Künstlerin mit der Männerwelt und den Konventionen des Kinos sowie ihren Weg zu einem sinnlichen, lesbischen Film. Erst in Reaktion auf ihre Vorgänger der Avantgarde, dann schöpferisch, schneidet sie ihre eigene Welt voll fragmentierter und lustvoller Körper zusammen und proklamiert damit selbstbewusst ihren Standpunkt.

Die eigensinnige Welt von Laure Prouvost wiederum lädt uns ein, in ein soziopolitisches Unterbewusstsein einzutauchen, wo Sinn und Unsinn aufeinanderprallen. Das surrealistisch anmutende „Roadmovie“ *They Parlaient Idéale* (2019), das auf der Venedig Biennale 2019 Premiere feierte, vermischt Liebe und Humor, Gewalt und Trauer, bis alles – Nationen, Körper, Ideale – sich auflösen beginnen. Was bleibt übrig? Wohl nur ein Sprung in die Leere, wie am Ende zusehen ist – ein Zitat des Künstlers Yves Klein.

1 David Wojnarowicz, „Postcards from America: X Rays from Hell“, in: *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* (1991), (Edinburgh: Canongate, 2017), S. 130.

Mit der Auflösung und Widerstandsfähigkeit des Körpers beschäftigt sich auch P. Staffs Videoinstallation *Weed Killer* (2017). Hier spricht eine Frau über ihren Kampf gegen Krebs und die Auswirkungen der toxischen, aber lebensrettenden Chemotherapie. Wie verhalten sich Körper und Geist in einer bedrohlichen Umwelt, und was gibt uns den Mut, weiterzumachen? In diesem Fall begreifen wir, dass es etwas ganz Alltägliches sein kann: Unkraut jäten zum Beispiel.

In Kandis Williams *cruz: or, as Spillers puts it, "the captive body becomes the source of an irresistible, destructive sensuality"* (2020) werden Bilder des weiblichen, Schwarzen Körpers auf künstlichen Pflanzenblättern zu einer skulpturalen Collage verarbeitet, wodurch gegensätzliche Fragmente materieller und thematischer Art kollidieren. Für Williams Werk ist die Collage eine wichtige konzeptuell aufgeladene Form. Sie dient der Dekonstruktion des Blickes und falscher Wahrheiten, die durch das Bild vermittelt werden. Darüber hinaus freuen wir uns, eine Auswahl von Readern ihres Verlags Cassandra Press in einem Leseraum im Obergeschoss zu präsentieren.

Dagegen führt Cyprien Gaillards Hologramm *L'Ange du foyer (Vierte Fassung)* (2019) eine optische Täuschung vor und lässt den technischen Apparat gänzlich verschwinden. Übrig bleibt das gespenstische Zitat eines Ungeheuers, das sich selbst gebiert und wieder verschlingt. Die Kreatur ist in Anlehnung an Max Ernsts „Trampeltier“ in dessen Gemälde *L'Ange du foyer* (1937) entstanden, dessen Reaktion auf die Zerstörung der Stadt Guernica durch die spanischen und deutschen Faschisten. Gaillards Interpretation überhöht das Spektakel der Figur, indem sie die Rolle der Zuschauer*in durch die skulpturale, kreisförmige Raumszenierung in den Fokus rückt und so die gegenseitige Betrachtung erzwingt.

Unbewusste Triebe und Begehren werden in Leila Hekmats großer Videoinstallation *CROCOPAZZO!* (2020) zelebriert. Es wird geschrien, gesungen und gelacht, bis am Ende alle tot sind. Wer sich dem 80-minütigen Theater hingibt, wird mit einer scharfsinnigen und bitterbösen Gesellschaftskritik belohnt, die unsere schmutzige Fantasie kitzelt.

In Anne Imhofs neuem Video *Untitled (Wave)* (2021) steht schließlich eine einsame Figur mit einer Peitsche in der Hand am Ufer des Meeres. Die Peitsche kreist über ihrem Kopf, bis sie immer wieder auf die Betonplatte schlägt, auf der die Figur steht, oder auf das Wasser, das über den Rand spült - eine abwechselnd bedrohliche und anmutige Kombination aus Vergeblichkeit und Gewalt. Im Hintergrund geht die Sonne unter; Körper und Gesicht der Performerin Eliza Douglas wechseln den Fokus. Die Szene könnte als ein Echo auf Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* (1808-1810) verstanden werden, bis die Figur sich umdreht und die Betrachter*innen direkt anschaut, wobei die Peitsche das Objektiv der Kamera knapp verfehlt. Andere Momente treiben die orangefarbene Kugel der Sonne und das Meer in der aufkommenden Dunkelheit an den Rand der Abstraktion.

Irgendwo zwischen Katalog und Magazin angesiedelt, spiegelt diese Publikation die Heterogenität der Künstler*innen der Ausstellung wider. Wir haben diverse Autor*innen, Theoretiker*innen und Künstler*innen eingeladen, nach Belieben auf Werke zu reagieren; manchmal weichen ihre Texte von der Intention oder Interpretation der betreffenden Künstler*innen ab und ermöglichen damit eine weitere Ebene der poetischen und persönlichen Betrachtung bzw. des Engagements.

Die folgenden Seiten enthalten zwei Gedichte - *For Saundra* (1968) von Nikki Giovanni und *won't you celebrate with me* (1993) von Lucille Clifton -, die eine Art Klammer um die Kunstwerke bilden. Nikki Giovannis Gedicht gibt zu Beginn den Ton an, sie spricht über den Zusammenprall des Wunsches nach der Schönheit der Poesie und der Notwendigkeit revolutionären Handelns. Lucille Clifton hingegen schlägt einen hoffnungsvolleren Ton an und zelebriert das Überleben als Schwarze Frau in den USA, wo, wie sie sagt, „jeden Tag / etwas versucht hat, mich zu töten / und gescheitert ist“. Beide Gedichte thematisieren die lebensfeindlichen Realitäten ihrer Autorinnen, gehen aber über den Bereich des Persönlichen und den Kontext ihrer Zeit hinaus.

Zudem freuen wir uns, David Wojnarowiczs Essay „Postcards from America: X Rays from Hell“ erstmalig in deutscher Sprache zu veröffentlichen. Ursprünglich erschienen im Katalog zu „Witnesses: Against Our Vanishing“, einer Ausstellung, die Nan Goldin 1989 im Artists Space, New York, organisierte, verdeutlicht dieser Text die Wut und Verzweiflung eines Mannes, der weiß, dass er sterben wird, und fühlt sich 30 Jahre später genauso relevant an wie damals.

Durch das Zusammenführen verschiedener Formate und Stimmen wollen wir Gespräche ermöglichen, die über den Kontext der Ausstellung hinausgehen und nicht nur die einzelnen Werke in den Blick nehmen, sondern in denen allgemeinere Fragen zu Erfahrungen und Darstellungen von Gewalt und deren Verbreitung gestellt werden: Wie gehen wir mit der Repräsentation von Gewalt um und welche Sprache finden wir dafür? Welche Gewalt ist dem System der Repräsentation immanent? Wer oder was ist gewalttätig? Und wann ist die Anwendung von Gewalt überhaupt gerechtfertigt und für wen?

Dort, wo Menschen wegen ihrer Herkunft oder Hautfarbe, ihres Geschlechts oder ihrer sexueller Orientierung verachtet und ermordet werden, müssen wir über Gewalt sprechen. Und wir müssen über die Rolle von Kunst sprechen, genauer gesagt darüber, wann sie als symbolische Geste nicht mehr ausreicht.

Unser Dank gilt allen Künstler*innen, Autor*innen, Übersetzer*innen, Redakteur*innen, Lektor*innen und Leihgeber*innen der Ausstellung sowie dem gesamten Team der JULIA STOSCHEK COLLECTION. Die grafische Gestaltung verdanken wir Bureau Borsche.

Julia Stoschek und Lisa Long

1 David Wojnarowicz, „Postcards from America: X Rays from Hell“, in: *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* (1991), (Edinburgh: Canongate, 2017), S. 130.

[En] Late yesterday afternoon a friend came over unexpectedly to sit at my kitchen table and try and find some measure of language for his state of mind. "What's left of living?" He's been on AZT for six to eight months and his T-cells have dropped from one hundred plus to thirty. His doctor says, "What the hell do you want from me?" Now he's asking himself: "What the hell do I want?" He's trying to answer this while in the throes of agitating FEAR.

I know what he's talking about as each tense description of his state of mind slips out across the table. The table is filled with piles of papers and objects; a boom box, a bottle of AZT, a jar of Advil (remember, you can't take aspirin or Tylenol while on AZT). There's an old smiley mug with pens and scissors and a bottle of Xanax for when the brain goes loopy; there's a Sony tape-recorder that contains a half-used cassette of late night sex talk, fears of gradual dying, anger, dreams and someone speaking Cantonese. In this foreign language it says: *"My mind cannot contain all that I see. I keep experiencing this sensation that my skin is too tight; civilization is expanding inside of me. Do you have a room with a better view? I am experiencing the X-ray of Civilization. The minimum speed required to break through the earth's gravitational pull is seven miles a second. Since economic conditions prevent us from gaining access to rockets or spaceships we would have to learn to run awful fast to achieve escape from where we are all heading..."*

My friend across the table says, "There are no more people in their thirties. We're all dying out. One of my four best friends just went into the hospital yesterday and he underwent a blood transfusion and is now suddenly blind in one eye. The doctors don't know what it is..." My eyes are still scanning the table; I know a hug or a pat on the shoulder won't answer the question mark in his voice. The AZT is kicking in with one of its little side effects: increased mental activity which in translation means I wake up these mornings with an intense claustrophobic feeling of fucking doom. It also means that one word too many can send me to the window kicking out panes of glass, or at least that's my impulse (the fact that winter is coming holds me in check). My eyes scan the surfaces of walls and tables to provide balance to the weight of words. A thirty-five millimeter camera containing the unprocessed images of red and blue and green faces in close-up profile screaming, a large postcard of a stuffed gorilla pounding its dusty chest in a museum diorama, a small bottle of hydrocortisone to keep my face from turning into a mass of peeling red and yellow flaking skin, an airline ticket to Normal, Illinois to work on a print, a small plaster model of a generic Mexican pyramid looking like it was made in Aztec kindergarten, a tiny motor car with a tiny Goofy driving at the wheel...

My friend across the table says, "The other three of my four best friends are dead and I'm afraid I won't see this friend again." My eyes settle on a six-inch tall rubber model of Frankenstein from the Universal Pictures Tour gift shop, TM 1931: his hands are enormous and my head fills up with replaceable body parts; with seeing the guy in the hospital; seeing myself and my friend across the table in line for replaceable body parts; my wandering eyes aren't staying off the anxiety of his words; behind his words, so I say, "You know... he can still rally back... maybe... I mean people do come back from the edge of death..."

"Well," he says, "He lost thirty pounds in a few weeks..."

A boxed cassette of someone's interview with me in which I talk about diagnosis and how it simply underlined what I knew existed anyway. Not just the disease but the sense of death in the American landscape. How when I was out west this summer standing in the mountains of a small city in New Mexico I got a sudden and intense feeling of rage looking at those postcard-perfect slopes and clouds. For all I knew I was the only person for miles and all alone and I didn't trust that fucking mountain's serenity. I mean it was just bullshit. I couldn't buy the con of nature's beauty; all I could see was death. The rest of my life is being unwound and seen through a frame of death. And my anger is more about this culture's refusal to deal with mortality. My rage is really about the fact that WHEN I WAS TOLD THAT I'D CONTRACTED THIS VIRUS IT DIDN'T TAKE ME LONG TO REALIZE THAT I'D CONTRACTED A DISEASED SOCIETY AS WELL...

On the table is today's newspaper with a picture of cardinal O'Connor saying he'd like to take part in operation rescue's blocking of abortion clinics but his lawyers are advising against it. This fat cannibal from that house of walking swastikas up on fifth avenue should lose his church tax-exempt status and pay taxes retroactively for the last couple of centuries. Shut down our clinics and we will shut down your "church." I believe in the death penalty for people in positions of power who commit crimes against humanity—i.e. fascism. This creep in black skirts has kept safer-sex information off the local television stations and mass transit spaces for the last eight years of the AIDS epidemic thereby helping thousands and thousands to their unnecessary deaths.

My friend across the table is talking again. "I just feel so fucking sick. I have never felt this bad in my whole life... I woke up this morning with such intense horror; sat upright in bed and pulled on my clothes and shoes and left the house and ran and ran and ran..." I'm thinking maybe he got up to the speed of no more than ten miles an hour. There are times I wish we could fly; knowing that this is impossible I wish I could get a selective lobotomy and rearrange my senses so that all I could see is the color blue; no images or forms, no sounds or sensations. There are times I wish this were so. There are times that I feel so tired, so exhausted. I may have been born centuries too late. A couple of centuries ago I might have been able to be a hermit but the psychic and physical landscape today is just too fucking crowded and bought up. Last night I was invited to dinner upstairs at a neighbor's house. We got together to figure out how to stop the landlord from illegally tearing the roofs off our apartments. The buildings department had already shut the construction crew down twice and yet they have started work again. The recent rains have been slowing destroying my western wall. This landlord some time ago allowed me to stay in my apartment without a lease only after signing an agreement that if there were a cure for AIDS I would have to leave within thirty days. A guy visiting the upstairs neighbor learned that I had this virus and said he believed that although the government probably introduced the virus in the homosexual community, that homosexuals were dying en masse as a reaction to centuries of society's hatred and repression of homosexuality. All I could think of when he said this was an image of hundreds of whales that beach themselves on the coastlines in supposed protest of the oceans being polluted. He continued, "People don't die—they choose death. Homosexuals are dying of this disease because they have internalized society's hate..." I felt like smacking him in the head but held off momentarily, saying, "As far as

DAVID WOJNAROWICZ

POSTCARDS FROM AMERICA: X RAYS FROM HELL, 1989

Postkarten aus Amerika:
Höllische Röntgenbilder, 1989

your theory of homosexuals dying of AIDS as a protest against society's hatred, what about the statistics that those people contracting the disease are intravenous drug users or heterosexually inclined, and that this seems to be increasingly the case. Just look at the statistics for this area of the lower east side." "Oh," he said, "they're hated too..." "Look," I said, "after witnessing the deaths of dozens of friends and a handful of lovers, among them some of the most authentically spiritual people I have ever known, I simply can't accept mystical answers or excuses for why so many people are dying from this disease—really it's on the shoulders of a bunch of bigoted creeps who at this point in time are in the position of power that determine where and when and for whom government funds are spent for research and medical care."

—
I found that, after witnessing Peter Hugar's death on November 26, 1987, and after my recent diagnosis, I tend to dismantle and discard any and all kinds of spiritual and psychic and physical words or concepts designed to make sense of the external world or designed to give momentary comfort. It's like stripping the body of flesh in order to see the skeleton, the structure. I want to know what the structure of all this is in the way only I can know it. All my notions of the machinations of the world have been built throughout my life on odd cannibalizations of different lost cultures and on intuitive mythologies. I gained comfort from the idea that people could spontaneously self-combust and from surreal excursions into nightly dream landscapes. But all that is breaking down or being severely eroded by my own brain; it's like tipping a bottle over on its side and watching the liquid contents drain out in slow motion. I suddenly resist comfort, from myself and especially from others. There is something I want to see clearly, something I want to witness in its raw state. And this need comes from my sense of mortality. There is a relief in having this sense of mortality. At least I won't arrive one day at my eightieth birthday and at the eve of my possible death and only then realize my whole life was supposed to be somewhat a preparation for the event of death and suddenly fill up with rage because instead of preparation all I had was a lifetime of adaptation to the preinvented world—do you understand what I'm saying here? I am busying myself with a process of distancing myself from you and others and my environment in order to know what I feel and what I can find. I'm trying to lift off the weight of the preinvented world so I can see what's underneath it all. I'm hungry and the pre-invented world won't satisfy my hunger. I'm a prisoner of language that doesn't have a letter or a sign or gesture that approximates what I'm sensing. Rage may be one of the few things that binds or connects me to you, to our preinvented world.

—
My friend across the table says, "I don't know how much longer I can go on... Maybe I should just kill myself." I looked up from the Frankenstein doll, stopped trying to twist its yellow head off and looked at him. He was looking out the window at a sexy Puerto Rican guy standing on the street below. I asked him, "If tomorrow you could take a pill that would let you die quickly and quietly, would you do it?" "No," he said, "Not yet."

"There's too much work to do," I said.

"That's right," he said. There's still a lot of work to do..."

—
I am a bundle of contradictions that shift constantly. This is a comfort to me because to

contradict myself dismantles the mental/physical chains of the verbal code. I abstract this disease I have in the same way you abstract death. Sometimes I don't think about this disease for hours. This process lets me get work done, and work gives me life, or at least makes sense of living for short periods of time. But because I abstract this disease, it periodically knocks me on my ass with its relentlessness. With almost any other illness you take for granted that within a week or a month the illness will end and the wonderful part of the human body called the mind will go about its job erasing evidence of the pain and discomfort previously experienced. With AIDS or HIV infections one never gets that luxury and I find myself after a while responding to it for a fractured moment with my pre-AIDS thought processes: "All right this is enough already; it should just go away." But each day's dose of medicine, or the intermittent aerosol pentamidine treatments, or the sexy stranger nodding to you on the street corner or across the room at a party, reminds you in a clearer than clear way that at this point in history the virus' activity is forever. Outside my windows there are thousands of people without homes who are trying to deal with having AIDS. If I think *my* life at times has a nightmarish quality about it because of the society in which I live and that society's almost total inability to deal with this disease with anything other than a conservative agenda, think for a moment what it would be like to be facing winter winds and shit menus at the limited shelters, and the rampant T.B., and the rapes, muggings, stabbings in those shelters, and the overwhelmed clinics and sometimes indifferent clinic doctors, and the fact that drug trials are not open to people of color or the poor unless they have a private physician who can monitor the experimental drugs they would need to take, and they don't have those kinds of doctors in clinics because doctors in clinics are constantly rotated and intravenous drug users have to be clean of drugs for seven years before they'll be considered for experimental drug trials, and yet there are nine-month waiting periods just to get assigned to a treatment program. So picture yourself with a couple of the three hundred and fifty opportunistic infections and unable to respond physiologically to the few drugs released by the foot-dragging deal-making FDA and having to maintain a junk habit; or even having to try and kick that habit without any clinical help while keeping yourself alive seven years to get a drug that you need immediately—thank you Ed Koch; thank you Stephen Joseph; thank you Frank Young; thank you AMA.

I scratch my head at the hysteria surrounding the actions of the repulsive senator from zombieland who has been trying to dismantle the NEA for supporting the work of Andres Serrano and Robert Mapplethorpe. Although the anger sparked within the art community is certainly justified and will hopefully grow stronger, the actions by Helms and D'Amato only follow standards that have been formed and implemented by the "arts" community itself. The major museums in New York, not to mention museums around the country, are just as guilty of this kind of selective cultural support and denial. It is a standard practice to make invisible any kind of sexual imaging other than white straight male erotic fantasies. Sex in America long ago slid into a small set of generic symbols; mention the word "sex" and the general public seems to only imagine a couple of heterosexual positions on a bed—there are actual laws in parts of this country forbidding anything else even between consenting adults. So people have found it necessary to define their sexuality in images, in photographs and drawings and movies in

order to not disappear. Collectors have for the most part failed to support work that defines a particular person's sexuality, except for a few examples such as Mapplethorpe, and thus have perpetuated the invisibility of the myriad possibilities of sexual activity. The collectors' influence on what the museum shows continues this process secretly with behind-the-scenes manipulations of curators and money. Jesse Helms, at the very least, makes public his attacks on freedom; the collectors and museums responsible for censorship make theirs at elegant private parties or from the confines of their self-created closets.

It doesn't just stop at images—in a recent review of a novel in the *new york times book review*, a reviewer took outrage at the novelist's descriptions of promiscuity, saying, "In this age of AIDS, the writer should show more restraint." Not only do we have to contend with bonehead newscasters and conservative members of the medical profession telling us to "just say no" to sexuality itself rather than talk about safer sex possibilities, but we have people from the thought police spilling out from the ranks with admonitions that we shouldn't *think* about anything other than monogamous or safer sex. I'm beginning to believe that one of the last frontiers left for radical gesture is the imagination. At least in my ungoverned imagination I can fuck somebody without a rubber, or I can, in the privacy of my own skull, douse Helms with a bucket of gasoline and set his putrid ass on fire or throw congressman William Dannemeyer off the empire state building. These fantasies give me distance from my outrage for a few seconds. They give me momentary comfort. Sexuality defined in images gives me comfort in a hostile world. They give me strength. I have always loved my anonymity and therein lies a contradiction because I also find comfort in seeing representations of my private experiences in the public environment. They need not be representations of my experiences—they can be the experiences of and by others that merely come close to my own or else disrupt the generic representations that have come to be the norm in the various medias outside my door. I find that when I witness diverse representations of "Reality" on a gallery wall or in a book or a movie or in the spoken word or performance, that the larger the range of representations, the more I feel there is room in the environment for my existence, that not the entire environment is hostile.

To make the *private* into something *public* is an action that has terrific repercussions in the preinvented world. The government has the job of maintaining the day-to-day illusion of the ONE-TRIBE NATION. Each public disclosure of a private reality becomes something of a magnet that can attract others with a similar frame of reference; thus each public disclosure of a fragment of private reality serves as a dismantling tool against the illusion of ONE-TRIBE NATION; it lifts the curtains for a brief peek and reveals the probable existence of literally millions of tribes. The term "general public" disintegrates. What happens next is the possibility of an X-ray of Civilization, an examination of its foundations. To turn our private grief for the loss of friends, family, lovers and strangers into something public would serve as another powerful dismantling tool. It would dispel the notion that this virus has a sexual orientation or a moral code. It would nullify the belief that the government and medical community has done very much to ease the spread or advancement of this disease.

One of the first steps in making the private grief public is the ritual of memorials. I have loved

the way memorials take the absence of a human being and make them somehow physical with the use of sound. I have attended a number of memorials in the last five years and at the last one I attended I found myself suddenly experiencing something akin to rage. I realized halfway through the event that I had witnessed a good number of the same people participating in other previous memorials. What made me angry was realizing that the memorial had little reverberation outside the room it was held in. A tv commercial for handiwipes had a higher impact on the society at large. I got up and left because I didn't think I could control my urge to scream.

There is a tendency for people affected by this epidemic to police each other or prescribe what the most important gestures would be for dealing with this experience of loss. I resent that. At the same time, I worry that friends will slowly become professional pallbearers, waiting for each death, of their lovers, friends and neighbors, and polishing their funeral speeches; perfecting their rituals of death rather than a relatively simple ritual of life such as screaming in the streets. I worry because of the urgency of the situation, because of seeing death coming in from the edges of abstraction where those with the luxury of time have cast it. I imagine what it would be like if friends had a demonstration each time a lover or friend or a stranger died of AIDS. I imagine what it would be like if, each time a lover, friend or stranger died of this disease, their friends, lovers, or neighbors would take the dead body and drive it in a car a hundred miles to Washington d.c. and blast through the gates of the white house and come to a screeching halt before the entrance and dump their lifeless form on the front steps. It would be comforting to see those friends, neighbors, lovers, and strangers mark time and place and history in such a public way.

But, bottom line, this is my own feeling of urgency and need; bottom line, emotionally, even a tiny charcoal scratching done as a gesture to mark a person's response to this epidemic means whole worlds to me if it is hung in public; bottom line, each and every gesture carries a reverberation that is meaningful in its diversity; bottom line, we have to find our own forms of gesture and communication. You can never depend on the mass media to reflect us or our needs or our states of mind; bottom line, with enough gestures we can deafen the satellites and lift the curtains surrounding the control room.

"Postcards from America: X Rays from Hell" from *CLOSE TO THE KNIVES: A MEMOIR OF DISINTEGRATION* by David Wojnarowicz, copyright © 1991 by David Wojnarowicz. Used by permission of Vintage Books, an imprint of the Knopf Doubleday Publishing Group, a division of Penguin Random House LLC. All rights reserved.

Copyright © David Wojnarowicz, 1991
Extracts from *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* reproduced with permission of Canongate Books Ltd.

[De] Gestern bekam ich am späten Nachmittag überraschend Besuch von einem Freund, der sich zu mir an den Küchentisch setzte und versuchte, seinen Gemütszustand irgendwie in Worte zu fassen. „Was ist vom Leben noch übrig?“ Seit sechs bis acht Monaten ist er auf AZT, und die Zahl seiner T-Zellen ist von über hundert auf dreißig gesunken. „Was erwartest du eigentlich noch von mir?“, hat sein Arzt gesagt. Jetzt fragt er sich selbst: „Was erwarte ich eigentlich noch?“ Er sucht nach einer Antwort, geschüttelt von nervenzerfetzender ANGST.

Angespannt legt er eine Zustandsbeschreibung nach der anderen auf den Tisch, und ich kann ihn gut verstehen. Der Tisch ist voller Papiere und Gerümpel; eine Boombox, eine Flasche AZT, eine Dose Advil. (Schon vergessen? Aspirin oder Tylenol darf man nicht mit AZT einnehmen.) Da stehen eine alte Kaffeetasse mit Smiley und eine Flasche Xanax, falls das Hirn mal frei dreht; daneben ein Kassettenrekorder von Sony mit einer Kassette, halbvoll mit nächtlichem Sextalk, Angst vor dem langsamen Verrecken, Wut, Träumen und einer Stimme, die kantonesisch spricht: „Nicht alles, was ich sehe, kann mein Geist fassen. Immer wieder habe ich das Gefühl, dass meine Haut zu straff sitzt; dass sich in meinem Inneren die Zivilisation aufbläht. Hast du ein Zimmer mit besserer Aussicht? Ich durchlebe eine Durchröntgung der Zivilisation. Die Mindestgeschwindigkeit zur Überwindung der Erdanziehungskraft liegt bei sieben Meilen die Sekunde. Da unsere wirtschaftlichen Verhältnisse uns keinen Zugang zu Raketen oder Raumschiffen erlauben, müssten wir sehr schnell laufen lernen, um dem zu entkommen, worauf es für uns alle hinausläuft ...“

Der Freund an meinem Tisch sagt: „Es gibt niemanden in den Dreißigern mehr. Wir sterben aus. Erst gestern musste einer meiner vier besten Freunde zur Bluttransfusion ins Krankenhaus, und jetzt ist er plötzlich auf einem Auge blind. Die Ärzte wissen nicht warum ...“ Ich taste mit meinen Blicken den Tisch ab; ich weiß, dass eine Umarmung oder ein Schulterklopfen auf die Frage, die in seiner Stimme mitklingt, keine Antwort wäre. Erhöhte Hirnaktivität gehört zu den Nebenwirkungen, wenn das AZT anschlägt, was bedeutet, dass ich dieser Tage morgens mit dem beschissenen Gefühl unentrinnbarer Verdammnis aufwache. Ein Wort zu viel, und ich trete die Scheiben aus den Fenstern; das würde ich jedenfalls gern tun (der nahende Winter hält mich zurück). Ich taste mit den Blicken Tisch und Wände ab und suche nach einem Gegengewicht zur Schwere der Worte. Eine 35-mm-Kamera mit den unentwickelten Bildern roter, blauer und grüner Gesichter, Nahaufnahmen im Profil, schreiend; eine großformatige Postkarte mit einem ausgestopften Gorilla, der sich in einem Museumsdiorama auf die eingestaubte Brust trommelt; ein Fläschchen Hydrocortison, damit mein Gesicht sich nicht in einen Brei aus roter und gelber schuppender Haut verwandelt; ein Flugticket nach Normal, Illinois, wo ich an einem Abzug arbeiten möchte; ein kleines Gipsmodell einer mexikanischen Pyramide, das aussieht wie aus dem Aztekenkindergarten; ein winziges Auto mit einem winzigen Goofy am Steuer ...

Der Freund an meinem Tisch sagt: „Die drei anderen meiner vier Freunde sind schon tot, und ich fürchte, dass ich diesen Freund nie wiedersehen werde.“ Mein Blick bleibt an einem fünfzehn Zentimeter großen Gummi-Frankenstein aus dem Souvenirladen der Universal Pictures Tour hängen, von 1931: Er hat riesige Hände, und plötzlich habe ich den Kopf voller Ersatzkörperteile; Bilder

des Typen im Krankenhaus; Bilder von mir und meinem Freund am Tisch, wie wir für Ersatzkörperteile anstehen; das Schweifen meiner Blicke kann die Ängste in seinen Worten, hinter seinen Worten nicht abwehren; also sage ich: „Ach, weißt du ... vielleicht kommt er wieder auf die Beine ... vielleicht ... auch Todkranke sind schon genesen ...“

„Na ja“, sagt er, „er hat innerhalb von ein paar Wochen fünfzehn Kilo abgenommen ...“

Eine Audiokassette in ihrer Hülle, mit einem Interview, das jemand mit mir geführt hat; ich erzähle von der Diagnose und wie sie einfach nur unterstrichen hat, was ich sowieso schon wusste. Ich erzähle nicht nur von der Krankheit, sondern auch von der Todesahnung in der amerikanischen Landschaft. Wie ich diesen Sommer draußen im Westen war, in der Nähe einer Kleinstadt in den Bergen von New Mexico stand und beim Anblick all dieser hübschen, pittoresken Wolken und Bergkuppen plötzlich wirklich wütend wurde. Soweit ich wusste, war ich meilenweit der einzige Mensch, ganz allein, und ich traute der heiteren Ruhe dieses Scheißberges nicht. Das war doch alles Bullshit. Dieser ganze Schwindel von der Schönheit der Natur, darauf falle ich nicht rein; was ich sah, war nur Tod. Der Rest meines Lebens spulte sich vor mir ab, betrachtet durch die Linse des Todes. Und meine Wut richtete sich eher auf die Weigerung dieser Kultur, mit der Sterblichkeit umzugehen. Zornig macht mich vor allem, dass mir, SOBALD MAN MIR MITGETEILT HATTE, DASS ICH MICH MIT DEM VIRUS ANGESTECKT HABE, SCHNELL KLAR WAR, DASS ICH MICH AUCH AN EINER KRANKEN GESELLSCHAFT ANGESTECKT HABE.

Auf dem Tisch liegt die Zeitung von heute, mit einem Foto von Kardinal O'Connor¹, der erklärt, er würde sich ja gern an der Blockade von Abtreibungskliniken durch Operation Rescue² beteiligen, aber seine Anwälte hätten ihm abgeraten. Diesem fetten Menschenfresser aus dem Haus der wandelnden Hakenkreuze oben an der Fifth Avenue sollte man die kirchliche Steuerbefreiung entziehen, rückwirkend für die letzten paar Jahrhunderte. Wenn du uns die Kliniken dichtmachst, machen wir dir deine sogenannte Kirche dicht. Ich glaube an die Todesstrafe für Menschen in Machtpositionen, die Verbrechen gegen die Menschlichkeit begehen - vgl. Faschismus. Die vergangenen acht Jahre der AIDS-Epidemie hat dieser Ekeltyp im Schwarzrock Verhütungsinfos aus dem Fernsehen und dem öffentlichen Nahverkehr ferngehalten und damit Tausende und Abertausende sinnlos in den Tod geschickt.

Der Freund an meinem Tisch redet weiter. „Ich fühle mich einfach nur noch krank ... nie im Leben ist es mir so schlecht gegangen ... heute früh bin ich mit so einem Horror aufgewacht. Ich habe mich im Bett aufgesetzt, Klamotten und Schuhe angezogen, bin raus und einfach nur noch gelaufen ...“ Vielleicht hat er gerade mal zehn Meilen die Stunde geschafft. Manchmal wünschte ich, wir könnten fliegen; da ich weiß, dass das unmöglich ist, wünschte ich, ich könnte eine selektive Lobotomie bekommen, die all meine Sinne so einstellt, dass ich nur noch die Farbe Blau sehe; keine Bilder oder Formen mehr, keine Geräusche oder andere Sinneseindrücke. Es gibt Zeiten, da wünschte ich, es wäre so. Es gibt Zeiten, da bin ich so müde, so erschöpft. Vielleicht bin ich Jahrhunderte zu spät geboren. Vor ein paar hundert Jahren hätte ich als Einsiedler leben können, aber heutzutage ist die psychische und physische Landschaft einfach zu voll, zu kommerzialisiert. Gestern Abend war ich bei einem

Nachbarn über mir zum Abendessen eingeladen. Es ging darum, wie wir den Vermieter davon abhalten, uns das Dach über den Wohnungen wegzureißen. Die Behörden hatten die Bauarbeiten schon zweimal untersagt, und trotzdem arbeiten sie wieder. Derselbe Vermieter hatte mir vor einer Weile nur dann erlaubt, ohne Vertrag in meiner Wohnung zu bleiben, wenn ich eine Vereinbarung unterzeichne, nach der ich innerhalb von dreißig Tagen ausziehen müsse, sobald AIDS heilbar sei. Ein Typ, der auch den Nachbarn oben besuchte und erfuhr, dass ich das Virus habe, sagte, er glaube zwar, das Virus sei vermutlich von der Regierung bei den Homosexuellen eingeschleust worden, deren massenhaftes Sterben aber sei auf den jahrhundertelangen gesellschaftlichen Schwulenhass und Unterdrückung zurückzuführen. Bei seinen Worten konnte ich nur noch an Hunderte Wale denken, die angeblich aus Protest gegen die Verschmutzung der Meere freiwillig stranden. Er fuhr fort: „Die Menschen sterben nicht - sie wählen den Tod. Homosexuelle erliegen dieser Krankheit, weil sie den Hass der Gesellschaft verinnerlicht haben ...“ Ich wollte ihm in die Fresse schlagen, wartete aber noch kurz damit und sagte: „Was deine Theorie betrifft, der AIDS-Tod der Homosexuellen sei ein Protest gegen den Hass der Gesellschaft, was ist dann mit den Statistiken, die besagen, dass unter den Erkrankten zunehmend Drogensüchtige sind oder Menschen mit heterosexuellen Neigungen? Sieh dir einfach die Zahlen für die Lower East Side an.“ - „Ach“, sagte er, „die werden ja auch gehasst ...“ - „Hör mal“, sagte ich, „ich habe Dutzende Freunde und eine Handvoll Geliebter sterben sehen, darunter ein paar der am tiefsten spirituell denkenden Menschen, die mir je begegnet sind, da kann ich mystische Antworten oder Ausreden für die Vielen, die an dieser Krankheit sterben, einfach nicht zulassen - in Wahrheit hängt alles an einem Haufen bigotter Arschlöcher, die gerade in der Machtposition sind, zu entscheiden, wo und für wen die Regierung in die medizinische Forschung und Pflege investiert.“

Nachdem ich am 26. November 1987 Peter Hujar sterben gesehen und kürzlich meine eigene Diagnose bekommen habe, neige ich dazu, alles auseinanderzunehmen und zu entsorgen, was es an spirituellen, übersinnlichen oder physikalischen Wohlfühlkonzepten mit Hang zur Sinnstiftung gibt. Als würde man das Fleisch vom Leib schaben, um das Skelett sehen zu können, die Struktur. Ich möchte die Struktur des Ganzen begreifen, so wie nur ich sie begreifen kann. All meine Vorstellungen vom Lauf der Dinge in dieser Welt sind mein ganzes Leben lang aus sonderbaren Kannibalisierungsen verschiedener verlorener Kulturen und aus intuitiv-individuellen Mythologien entstanden. Ich habe mich mit der Vorstellung getröstet, dass Menschen spontan selbst entflammen könnten, und mit Ausflügen in surreale nächtliche Traumlandschaften. Aber all dies wird nun von meinem eigenen Hirn zertrümmert oder abgetragen; als würde man eine Flasche umkippen und zusehen, wie die Flüssigkeit in Zeitlupe herausrinnt. Trost lehne ich plötzlich ab, von mir selbst und besonders von anderen. Da ist etwas, das ich klar sehen, in seinem Rohzustand erleben möchte. Und dieses Bedürfnis erwächst aus meinem Gefühl der Sterblichkeit. Ein erleichterndes Gefühl. Wenigstens sitze ich nicht irgendwann an meinem achtzigsten Geburtstag da, am Vorabend meines möglichen Todes, und merke erst dann, dass mein ganzes Leben irgendwie eine Vorbereitung auf den Todeszeitpunkt hätte gewesen sein sollen, und werde plötzlich zornig, weil ich anstelle der Vorbereitung ein Leben der Anpassung an die schon erfundene Welt gelebt habe - versteht ihr, was

ich meine? Ich beschäftige mich mit einem Vorgang der Selbstdistanzierung, von euch und anderen und meiner Umgebung, um spüren zu können, was ich empfinde und was ich entdecken kann. Ich versuche, das Gewicht der schon erfundenen Welt abzuschütteln, um erkennen zu können, was all dem zugrunde liegt. Ich habe Hunger, Gier, und die schon erfundene Welt stillt meinen Hunger nicht. Ich bin Gefangener einer Sprache, die keine Buchstaben oder Zeichen oder Gesten hat, die auch nur annähernd zum Ausdruck bringen können, was ich empfinde. Zorn ist vielleicht eines der wenigen Dinge, die mich an dich binden, mich mit dir verbinden, mit unserer schon erfundenen Welt.

Der Freund an meinem Tisch sagt: „Ich weiß nicht, wie lange ich noch durchhalte ... Vielleicht sollte ich mich einfach umbringen.“ Ich sah von der Frankenstein-Puppe auf, versuchte nicht länger, ihr den gelben Kopf abzudrehen, und schaute ihn an. Er hatte einen sexy Puertoricaner unten auf der Straße im Blick. Ich fragte ihn: „Wenn du morgen eine Pille nehmen könntest, die dir einen schnellen und ruhigen Tod garantiert, würdest du sie nehmen?“ - „Nein“, sagte er. „Noch nicht.“

„Es gibt noch zu viel zu tun“, sagte ich.

„Genau“, sagte er. „Es gibt noch immer viel zu tun ...“

Ich bin ein Knäuel aus Widersprüchen, die sich ständig verschieben. Das ist mir ein Trost, weil der Selbstwiderspruch die mentalen/realen Ketten der Codes verbaler Kommunikation zerlegt. Ich abstrahiere meine Krankheit genauso, wie du deinen Tod abstrahierst. Manchmal denke ich stundenlang überhaupt nicht an die Krankheit. So bekomme ich Arbeit erledigt, und Arbeit gibt mir Leben oder gibt meinem Leben wenigstens kurz einen Sinn. Weil ich die Krankheit wegabstrahiere, tritt sie mir immer wieder gnadenlos in den Arsch. Bei fast allen anderen Krankheiten kann man davon ausgehen, dass sie in einer Woche oder einem Monat wieder vorbei sind und der herrliche Teil des Körpers, den man Geist nennt, sich an die Arbeit macht und die Spuren von erfahrenem Schmerz und Unwohlsein auslöscht. In diesen Genuss kommt man bei AIDS- oder HIV-Infektionen nie, und seit einer Weile erpate ich mich dabei, wie ich darauf einen kaputten Augenblick lang mit meiner Vor-AIDS-Denke reagiere: „Also, das reicht jetzt aber, das muss jetzt wieder weggehen.“ Aber jede Tagesdosis Medikamente oder die gelegentlichen Behandlungen mit Pentamidin-Aerosol oder der sexy Fremde, der dir an der Straßenecke zunickt oder auf einer Party aus der anderen Zimmerecke, erinnert dich glasklar daran, dass der Virus in diesem Augenblick der Geschichte kein Ende kennt. Vor meinen Fenstern gibt es Tausende wohnungslose Menschen, die mit ihrer AIDS-Erkrankung umgehen müssen. Wenn ich schon *mein* Leben manchmal als Albtraum empfinde, weil ich in einer Gesellschaft lebe, die fast völlig unfähig ist, auf diese Krankheit anders zu reagieren als mit einer konservativen Agenda, wie muss es dann sein, dabei noch den Winterwinden und dem Scheißfraß in den Notunterkünften ausgesetzt zu sein, der grassierenden Tuberkulose, den Vergewaltigungen, Raubüberfällen, Messerstechereien in diesen Unterküften, der Überforderung in den Krankenhäusern und manchmal auch der Gleichgültigkeit der Ärzte dort und der Tatsache, dass Arzneimitteltests Nicht-Weißen oder Armen ohne einen festen Arzt, der sie bei der Einnahme überwacht, nicht zugänglich sind, und in Krankenhäusern gibt es solche Ärzte nicht, weil Krankenhausärzte immer andere Schichten haben,

und intravenöse Drogenkonsumenten müssen sieben Jahre lang clean sein, bevor sie für Arzneimitteltests infrage kommen, und dabei gibt es noch eine neunmonatige Wartezeit, bevor man überhaupt zu einer experimentellen Behandlung zugelassen wird. Jetzt stell dir dazu noch ein paar dieser dreihundertfünfzig möglichen opportunistischen Infektionen und deine physiologische Unfähigkeit vor, auf die paar Medikamente zu reagieren, die von der verschärften, in alle möglichen Deals verstrickten Zulassungsbehörde FDA erlaubt werden, und dabei noch eine Drogenabhängigkeit zu managen; oder gar versuchen zu müssen, dieser Abhängigkeit ohne klinischen Support zu entkommen und dich dann sieben Jahre am Leben zu erhalten, um ein Medikament zu bekommen, das du jetzt sofort brauchst – danke, Ed Koch³; danke, Stephen Joseph⁴; danke, Frank Young⁵; danke, American Medical Association.

Ratlos lässt mich die Hysterie rund um das Vorgehen des widerlichen Senators aus Zombieland zurück, der versucht hat, das National Endowment for the Arts wegen dessen Unterstützung der Arbeiten von Andres Serrano und Robert Mapplethorpe zu zerschlagen. Obwohl der Zorn der Kunstwelt sicher gerechtfertigt ist und hoffentlich noch stärker werden wird, folgen die Senatoren Jesse Helms und Alphonse D'Amato einem von der „Kunst“-Welt selbst geschriebenen Drehbuch. Die großen Museen New Yorks, von jenen im Rest des Landes ganz zu schweigen, tragen an dieser Art selektiver kultureller Unterstützung und Ablehnung ebenso große Schuld. Das Unsichtbarmachen aller sexuellen Bilderwelten, die nicht den erotischen Fantasien weißer Hetero-Männer entsprechen, ist Standard. Sex in Amerika wird seit langer Zeit einem starren Satz von Stereotypen unterworfen; wenn man „Sex“ sagt, dekliniert die breite Masse ein Repertoire heterosexueller Stellungen in einem Bett durch – in Teilen dieses Landes ist unter Volljährigen sogar alles andere gesetzlich verboten. Und so mussten viele ihre Sexualität über Bilder, über Fotografien und Zeichnungen und Filme definieren, um nicht völlig zu verschwinden. Sammler haben zum größten Teil versagt, wenn es darum ging, Arbeiten zu unterstützen, die individuelle sexuelle Identitäten zum Ausdruck bringen, abgesehen von ein paar Ausnahmen wie Mapplethorpe, und sie haben so geholfen, die Unsichtbarkeit der zahllosen möglichen Ausdrucksformen von Sexualität zu verlangsamen. Hinter den Kulissen verfestigt sich der Einfluss der Sammler auf das, was in Museen gezeigt wird, in einem Spiel mit Geld und Kuratoren. Die Attacken von Jesse Helms auf die Freiheit sind wenigstens öffentlich; die der Sammler und Museen, die diese Zensur zu verantworten haben, finden auf eleganten Privatpartys oder im geschützten Kabinett statt.

Bei Bildern hört es nicht auf – in der *New York Times Book Review* erzürnte sich kürzlich ein Kritiker über die Darstellungen von Promiskuität in einem neuen Roman: „Im Zeitalter von AIDS sollte der Autor größere Zurückhaltung üben ...“ Wir müssen uns also nicht nur mit verknöcherten Nachrichtensprechern und konservativen Medizinern herumschlagen, die uns raten, uns von Sexualität ganz zu verabschieden („just say no“), anstatt von „safer sex“ zu sprechen, jetzt kommen sie auch noch und belehren uns, wir sollten an etwas anderes als Monogamie oder safer sex nicht einmal mehr denken. Langsam glaube ich, der letzte Rückzugsraum für radikale Gesten ist die Fantasie. Wenigstens in meiner ungezügeltten Vorstellungskraft kann ich jemanden ohne Gummi ficken; in der unverletzlichen Privatsphäre meines Schädelinneren kann ich einen Kanister Benzin über Helms

ausleeren und ihm Feuer unter dem stinkenden Faularsch machen oder den Kongressabgeordneten William Dannemeyer⁶ vom Empire State Building werfen. Diese Fantasien geben mir ein paar Sekunden Ruhe von meiner Empörung. Ein flüchtiger Trost. In einer Welt der Feindseligkeit gibt mir über Bilder definierte Sexualität Trost. Die Bilder geben mit Kraft. Ich habe meine Anonymität immer geschätzt, und darin liegt ein Widerspruch, denn gleichzeitig genieße ich in der Öffentlichkeit zirkulierende Abbildungen meiner persönlichen Erfahrungen. Es müssen gar nicht meine Erfahrungen sein – es dürfen auch die Abbildungen der Erfahrungen anderer sein, die meinen nahekommen oder irgendwie die stereotypen Abbildungen durcheinanderbringen, die in den Medien vor meiner Haustür zur Norm geworden sind. Je weiter das Spektrum der Repräsentationen von „Wirklichkeit“ ist, mit denen ich an den Wänden von Galerien oder in Büchern, Filmen, im gesprochenen Wort oder in Performances konfrontiert werde, desto mehr habe ich das Gefühl, dass es für meine Existenz in der Umwelt Raum gibt und sie mir nicht feindselig gegenübersteht.

Die Verwandlung des *Privaten* in etwas *Öffentliches* ist ein Vorgang mit furchterregenden Auswirkungen auf die schon erfundene Welt. Aufgabe der Regierung ist die tägliche Aufrechterhaltung der Illusion der ONE-TRIBE-NATION, der nationalen Zusammengehörigkeit. Jede Offenlegung privater Wirklichkeit wird zu einer Art Magnet, der andere mit einem ähnlichen Bezugsrahmen anziehen kann; daher fungiert schon die Offenlegung nur eines Bruchteils privater Wirklichkeit als Abbruchwerkzeug für die Illusion der ONE-TRIBE-NATION; sie erlaubt einen kurzen Blick hinter den Vorhang und enthüllt, dass es wahrscheinlich buchstäblich Millionen von *tribes*, von Stämmen, gibt. Der Begriff „breite Masse“ löst sich auf. Plötzlich gibt es die Möglichkeit, eine Röntgenaufnahme der Zivilisation anzufertigen, ihre Fundamente in Augenschein zu nehmen. Unsere private Trauer um Freunde, Familie, Geliebte und Fremde zum öffentlichen Vorgang zu machen, könnte ein anderes wirksames Abbruchwerkzeug sein. Es würde mit der Vorstellung aufräumen, das Virus hätte eine sexuelle Orientierung oder Moral. Mit dem Glauben, Regierung und Medizinbetrieb hätten viel getan, um Verbreitung oder Fortschreiten dieser Krankheit zu verlangsamen.

Zu den Möglichkeiten, private Trauer öffentlich zu machen, gehört das Ritual der Gedenkfeier. Gedenkfeiern können das Fehlen eines Menschen über Klänge körperlich spürbar machen, das hat mir immer sehr gefallen. In den vergangenen fünf Jahren habe ich eine Reihe von Gedenkfeiern besucht, und auf der letzten stieg plötzlich so etwas wie Zorn in mir auf. Als die Veranstaltung halb vorüber war, fiel mir auf, wie viele der Teilnehmer ich schon von anderen Gedenkfeiern her kannte. Was mich wütend machte, war, dass die Gedenkfeier über ihren kleinen Gedenkraum hinaus kaum Wirkung hatte. Ein Werbespot für Wischtücher hatte gesamtgesellschaftlich größere Durchschlagskraft. Ich stand auf und ging, um nicht schreien zu müssen.

Die von dieser Epidemie Betroffenen neigen dazu, einander die wichtigsten Gesten zur Verarbeitung der Verlust Erfahrung vorzuschreiben. Das ist mir zuwider. Ich habe Angst, dass meine Freunde sich langsam in professionelle Sargträger verwandeln, immer in Erwartung des Todes ihrer Geliebten, Freunde und Nachbarn an ihren Grabreden feilend. Ihre Sterberituale perfektionierend, anstatt sich in viel einfacheren Ritualen zu üben, zum Beispiel dem Schreien auf offener Straße.

Das macht mir Angst, wegen der Dringlichkeit der Lage, weil ich den Tod auf mich zukommen sehe, von den Rändern der Abstraktion her, in die jene, die über den Luxus langer Lebenszeit verfügen, ihn verbannt haben. Wie wäre es, wenn die Freunde jedes Mal eine Demonstration veranstalten würden, wenn ihre Geliebten oder Freunde oder ein Fremder an AIDS sterben? Ich stelle mir vor, dass jedes Mal, wenn ein Geliebter oder Freund oder Fremder an dieser Krankheit stirbt, deren Freunde, Geliebte oder Nachbarn die Leiche nehmen, sie im Auto hundert Meilen nach Washington, D.C., fahren, durch die Tore des Weißen Hauses krachen, mit quietschenden Bremsen vor dem Eingang halten und die leblose Masse auf die Stufen kippen würden. Es wäre tröstlich zu erleben, wie diese Freunde, Nachbarn, Geliebten und Fremden für Zeit und Ort und Geschichte so öffentlich ein Zeichen setzen würden.

Aber dies ist im Endeffekt mein eigenes Gefühl der Dringlichkeit und Not; im Endeffekt bedeutet mir selbst eine winzige Kohlezeichnung als Geste, als Zeichen, als Antwort eines Menschen auf die Epidemie die Welt, wenn sie öffentlich gezeigt wird; im Endeffekt hat jede einzelne Geste einen Nachhall, der ihr in ihrer Einzigartigkeit Bedeutung verleiht. Im Endeffekt müssen wir alle unsere eigenen Gesten und Formen von Verständigung finden. Auf die Massenmedien kann man sich nicht verlassen, wenn es darum geht, unsere Bedürfnisse und Nöte oder unsere Seelenlagen widerzuspiegeln. Am Ende können wir die Satelliten mit genug Gesten taub machen und die Vorhänge rund um die Kommandozentrale aufziehen.

Übersetzt von Robin Detje

- 1 John Joseph O'Connor, Erzbischof von New York 1984-2000.
- 2 US-amerikanische Anti-Abtreibungsorganisation (heute: Operation Save America).
- 3 Bürgermeister von New York 1978-1989.
- 4 Health Commissioner von New York 1986-1990.
- 5 US-amerikanischer Gesundheitspolitiker unter den Präsidenten Reagan und George H.W. Bush.
- 6 LGBT-feindlicher US-amerikanischer Abgeordneter im Repräsentantenhaus 1979-1993.

CYPRIEN GAILLARD

L'ANGE DU FOYER (VIERTE FASSUNG), 2019
INSTALLATION; HOLOGRAPHIC LED DISPLAY, STAINLESS STEEL BASE
150 × 75 × 24 CM

L'Ange du foyer (Vierte Fassung), 2019
Installation; holografisches LED-Display,
Edelstahlsockel
150 × 75 × 24 cm



L'Ange du foyer (Vierte Fassung), 2019
Installation; holographic LED display, stainless steel base. 150 × 75 × 24 cm. Installation view,
„Overburden“, Accelerator Stockholm, 2019. Photo: Christian Salta.
Courtesy of the artist.

L'Ange du foyer (Vierte Fassung), 2019
Installation; holografisches LED-Display, Edelstahlsockel. 150 × 75 × 24 cm. Installationsansicht,
„Overburden“, Accelerator Stockholm, 2019. Foto: Christian Salta.
Courtesy of the artist.

A giant, vividly colored chimera—part dragon, horse, bird, and human—and a small green figure nipping at its heels drift over a barren landscape. Their arms and legs are akimbo; they could be fighting or conspiring as allies, or perhaps parent and child. Painted by Max Ernst in reaction to the bombing of Guernica during the Spanish Civil War, *L'Ange du foyer* (commonly translated as “Fireside Angel” or “Angel of the Home”) exists in three different versions, all made in 1937. The Surrealist artist described the looming figure, whose four outstretched limbs bring to mind the Nazi swastika, as a “rampaging beast that destroys and annihilates anything that gets in its way.” Two years after the creation of these works, Nazi Germany invaded Poland, plunging Europe into catastrophe.

Cyprien Gaillard’s *L'Ange du foyer* (*Vierte Fassung*) sets Ernst’s rampaging beast in motion in what the subtitle calls the work’s “fourth version.” Somewhere between video, painting, and sculpture, Gaillard’s moving-image installation is a freestanding holographic LED display protected by a circular iron railing that functions as a kind of corral that the viewer walks around. Here, too, the creature wrestles or perhaps colludes with a small green figure whose role in the scene remains opaque. The role of the spectator is, however, more explicitly part of the drama: lured in these figures’ eternal, tormented dance, the onlookers see one another on the sidelines feasting on the beautiful and agonizing spectacle in which they are implicated as both witness and accomplice. The creature perpetually ducks away from each viewer to end up facing them again, trapped in a loop with no escape.

On one level, Gaillard’s monster haunts us from the past as a foreboding of a catastrophic future. Yet there is another undercurrent at play: in 1938 Ernst gave the third version the parenthetical alternative title *Le Triomphe du surréalisme*, opening up another reading of the work. Indeed, a return to Surrealism feels especially timely in the midst of a resurgent fascism at a time when Western societies are carrying out a drastic reevaluation of their rationalist epistemologies under capitalism. Not only did the Surrealists redefine the poetic image—a shift that still resonates across all spheres of moving image production—they also aspired to transform society by breaking with social norms and exploring the depths of the human psyche. Their intention was not escape but a more absolute awareness of reality, which they believed couldn’t be understood in purely positivist terms.

What lies beneath the surface of our disjunctive reality today? How do we confront our own anxieties, fantasies, and fears? In his painting, Ernst tried to make sense of a world dominated by death and destruction that felt beyond his control. Gaillard, in turn, updates the allegory for the twenty-first century by subtly tipping the locus of action to incorporate the viewer, thus introducing a politics of spectacle. We have no choice but to watch each other watching back, mesmerized by a shape-shifting specter of history threatening to repeat itself.

Cyprien Gaillard (b. 1980, Paris) works across media to explore the unstable junctures between nature, architecture, and civilization. Recognized by curator Andrea Lissoni for his “innate passion for interstitial spaces,” Gaillard makes videos that propose a world in which entropy is constant, time is cyclical, and all structures are destined to become ruins. The artist interweaves image and sound to powerful, mesmerizing effect, manifesting landscapes both commonplace and extraordinary that hold a mirror to the fate of modernist utopias.

Lisa Long is curator at the JULIA STOSCHEK COLLECTION.

Über einer kargen Landschaft schwebt eine gigantische Chimäre in leuchtenden Farben – Drache, Pferd, Vogel und Mensch in einem – und eine kleine grüne Gestalt, die an ihre Fersen geheftet ist. Arme und Beine beider Figuren sind seitlich ausgestreckt: Sie scheinen zu kämpfen, könnten aber auch Verbündete oder Verwandte sein. *L'Ange du foyer* (im Deutschen unter dem Titel „Der Hausengel“ bekannt), von Max Ernst als Reaktion auf die Bombardierung Guernicas während des Spanischen Bürgerkrieges gemalt, existiert in drei unterschiedlichen Fassungen, die alle im Jahr 1937 entstanden sind. Der surrealistische Künstler beschrieb die bedrohlich aufgebäumte Figur, die mit ihren vier ausgestreckten Gliedmaßen an das Hakenkreuz der Nazis denken lässt, als „eine Art Trampeltier, das alles, was ihm in den Weg kommt, zerstört und vernichtet“. Zwei Jahre nach der Erschaffung der drei Werke marschierte die Wehrmacht in Polen ein und stürzte Europa damit in die Katastrophe.

Cyprien Gaillards *L'Ange du foyer* (*Vierte Fassung*) versetzt Ernsts „Trampeltier“, das im Untertitel als „Vierte Fassung“ ausgewiesen ist, in Bewegung. Irgendwo zwischen Video, Malerei und Skulptur angesiedelt, ist Gaillards Bewegtbild-Installation eine frei in den Raum gestellte LED-Holografie. Geschützt wird sie von einem kreisförmigen Eisengeländer, einem Art Korral, um den die Betrachter*innen herumgehen können. Auch hier ringt – oder konspiriert – die Kreatur wieder mit einer kleinen grünen Figur, deren Rolle in diesem Szenario undurchsichtig bleibt. Die Rolle des Publikums hingegen ist zweifelsfrei die, Teil des Dramas zu sein: Vom unaufhörlichen, gequälten Tanz der Figuren angelockt, nehmen die Betrachter*innen unweigerlich die anderen Schaulustigen am Rande wahr; sehen, wie sie sich an dem schönen und beklemmenden Spektakel weiden, bei dem sie allesamt Zeug*innen wie auch Kompliz*innen sind. Die Kreatur duckt sich unablässig vor den Betrachter*innen weg, um sich ihnen am Ende doch wieder gegenüberzustellen – gefangen in einem endlosen Kreislauf, aus dem es kein Entkommen gibt.

In erster Linie erscheint uns Gaillards Monster aus der Vergangenheit als Vorbote einer katastrophalen Zukunft. Darunter schwingt jedoch noch eine weitere Ebene mit: 1938 ergänzte Ernst seine dritte Fassung mit dem alternativen Titel *Le Triomphe du surréalisme* und eröffnete damit eine andere Lesart des Werkes. In der Tat erscheint eine Rückkehr zum Surrealismus in einer Zeit, in der westliche Gesellschaften ihre rationalistischen erkenntnistheoretischen Grundsätze unter dem Kapitalismus einer drastischen Neubewertung unterziehen, und inmitten eines zu beobachtenden Wiederauflebens des Faschismus besonders zeitgemäß. Durch Montage- und Collagetechniken definierten die Surrealist*innen die Konzeption des Bildes neu und lösten eine Verschiebung der Sehgewohnheiten aus, die noch in der heutigen Bewegtbild-Produktion nachwirkt. Mehr noch strebten sie danach, die Gesellschaft zu verändern, indem sie mit gesellschaftlichen Normen brachen und die Tiefen der menschlichen Psyche erforschten. Ihre Absicht war keineswegs die Flucht aus der Wirklichkeit, vielmehr wollten sie eine gesteigerte Wahrnehmung der Realität entwickeln, was sich, wie sie glaubten, nicht durch rein positivistisches Denken erreichen lässt.

Was verbirgt sich unter der Oberfläche unserer heutigen von Gegensätzen geprägten Realität? Wie begegnen wir unseren eigenen Sorgen, Fantasien und Ängsten? Ernst versuchte mit seinem Gemälde, sich mit einer von Tod und Zerstörung geprägten Welt auseinanderzusetzen, die offenbar völlig außer Kontrolle geraten war. Gaillard wiederum aktualisiert die Allegorie für das 21. Jahrhundert, indem er den Ort des Geschehens subtil erweitert, um die Betrachter*innen einzubinden; auf diese Weise führt er die Strategie des Spektakels ein. Uns bleibt keine andere Wahl, als uns gegenseitig beim Beobachten anderer zu beobachten, denn wir sind in den Bann eines gestaltwandlerischen Schreckgespenstes der Geschichte geraten, das jetzt und jederzeit wieder aufzutauchen droht.

Cyprien Gaillard (geb. 1980, Paris) arbeitet medienübergreifend an den Übergängen zwischen Natur, Architektur und Zivilisation. Der Künstler, dem der Kurator Andrea Lissoni einen „angeborenen Sinn für Zwischenräume“ attestiert, produziert vorwiegend Videoarbeiten. Darin sehen wir uns mit einer Welt konfrontiert, in der Ordnung zu Chaos wird, die Zeit zyklisch verläuft und alles von Menschenhand Erbaute dazu verdammt ist, Ruine zu werden. Der Künstler verwebt Bilder und Sound mit starkem Effekt zu faszinierenden Einblicken in alltägliche und außergewöhnliche Landschaften, die uns das Schicksal verdeutlichen, das jede Utopie des modernen Zeitalters früher oder später ereilt.

Lisa Long ist Kuratorin der JULIA STOSCHEK COLLECTION.

ZOE LEONARD

UNTITLED AERIAL, 1988/2008
PHOTOGRAPH; GELATIN SILVER PRINT
FRAMED 60.5 × 44 CM

Untitled Aerial, 1988/2008
Fotografie; Silbergelantineabzug
Gerahmt 60,5 × 44 cm



Untitled Aerial, 1988/2008
Photograph; gelatin silver print, framed 60.5 × 44 cm.
Courtesy of the artist; Galerie Gisela Capitain, Cologne, and Hauser & Wirth.

Untitled Aerial, 1988/2008
Fotografie; Silbergelantineabzug, gerahmt 60,5 × 44 cm.
Courtesy of the artist; Galerie Gisela Capitain, Köln, and Hauser & Wirth.

A river, seen from above. Silvery with sunlight, it bends and scatters through a landscape that recedes into a grainy haze. The picture is at once lush and imperfect, contaminated as it is by its own production; as shine bounces unevenly off the water, the light also arrives in reflective streaks on the windowpane that separates the photographer from the scene.

This image is part of Zoe Leonard's *Aerials* (1986-89), an early series of black-and-white shots where the artist pointed her camera down from the windows of airplanes toward clouds, natural terrains, cityscapes, farmlands, and bodies of water. As is often the case with Leonard's photographs, the edges of the negative are left visible in the print, affirming the materiality of analog photo development and tying the image back to the framing device of the camera. In *Untitled Aerial*, part of the airplane's window frame has also made it into the pictorial frame, with the blurred curve at the bottom reminding us of the photographer's physical presence behind the camera.

The picture doesn't come from a disembodied nowhere; it's a view from above which remembers its own situated perspective. Leonard's work has often returned to the fact that *looking at* involves *looking from*; her immersive camera obscura installations from more recent years, for instance, have invited viewers to look while also looking at the conditions of looking.

Untitled Aerial has two dates; the first, 1988, indicates when the photograph was taken, the second, 2008, is when the print was made. Back in '88, Leonard was increasingly involved in queer activist work, as a member of ACT UP (the AIDS Coalition to Unleash Power) in New York. Her close friend David Wojnarowicz had by this time been diagnosed with AIDS; the illness had already taken his artistic mentor and former lover Peter Hujar, and many in their community were sick, dying, traumatized, and mourning.

In her 2012 biography of Wojnarowicz, *Fire in the Belly*, Cynthia Carr recounts Leonard's memory of inviting Wojnarowicz to her apartment one day, to show him some work-in-progress from the *Aerials* series. "I had stacks and stacks of prints all over the floor, and he was so kind," Leonard remembered. "I confided in him about this conflict I was having as an artist about the intensity of the activist work and the harshness of the reality of the crisis and—I was photographing clouds." His response, she recalled, was to say, "Zoe, these are so beautiful, and that's what we're fighting for. We're being angry and complaining because we have to, but where we want to go is back to beauty. If you let go of that, we don't have anywhere to go."

Writing in the late 1980s about his own work with ACT UP, the critic Douglas Crimp called for an expanded sense of militancy—one that would retain space for mourning and acknowledge a whole range of conflicting emotional states: "frustration, anger, rage, and outrage, anxiety, fear and terror, shame and guilt, sadness and despair" along with "deadening numbness or constant depression." Rather than dismiss mournful feelings as indulgent or politically meaningless (as in the slogan *Don't mourn, organize!*), Crimp insisted that trauma will always move through many different forms, and that the militancy should be able to remember the loss that it arose from.

Across Leonard's varied practice, rage and mourning register alongside and out of the quietly studious and the visually pleasurable. Her silver river—which Fred Moten sees as "taking topological advantage of the opportunity to get away from itself for a little while"—is displayed in *A FIRE IN MY BELLY* opposite the exhibition's eponymous work, an unfinished film from 1986-87 by Leonard's beloved, lost, and remembered friend David Wojnarowicz.

Zoe Leonard (b. 1961, Liberty, New York) is an artist who works primarily with photography and sculpture, while her activism with the AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP) in the 1990s has been described as "a model for conscientious, personally risky political involvement." Paying close attention to the politics of image-making and display, Leonard engages a range of themes from gender and sexuality to migration and displacement to loss and mourning.

Amelia Groom is a Berlin-based writer and art historian. Her book *Beverly Buchanan: Marsh Ruins* was recently published as part of the *One Work* series with Afterall Books.

Ein Fluss, von oben gesehen. Silbrig vom Sonnenlicht, windet und verzweigt er sich durch eine Landschaft, die hinter einem körnigen Schleier verschwindet. Das Bild ist üppig und unvollkommen zugleich; es ist durch seine eigene Produktion beeinträchtigt worden. Die Strahlen werden auf unregelmäßige Weise vom Wasser reflektiert und treffen als spiegelnde Streifen auf die Fensterscheibe, die die Fotografin von der Szene trennt.

Dieses Bild ist Teil von Zoe Leonards *Aerials* (1986-89), einer frühen Schwarz-Weiß-Serie, in der die Künstlerin ihre Kamera aus Flugzeugfenstern herab auf Wolken, Naturlandschaften, Stadtkulissen, Ackerflächen und Gewässer gerichtet hat. Wie oft in Leonards Fotografien, werden die Ränder des Negativs im Druck sichtbar belassen; so wird die Materialität der analogen Fotoentwicklung bekräftigt und das Bild auf sein Rahmungsgerät, die Kamera, zurückbezogen. In *Untitled Aerial* ist auch der Fensterrahmen des Flugzeugs ansatzweise im Bildrahmen erkennbar. Die unscharfe Kurve rechts unten erinnert uns an die physische Präsenz der Fotografin hinter der Kamera.

Das Bild kommt nicht aus dem Nirgendwo. Es ist ein Blick von oben, der um seine eigene, verortete Perspektive weiß. Leonards Werk kehrt oft zur Tatsache zurück, dass der *Blick auf* etwas auch den *Blick aus* etwas enthält. Ihre immersiven Camera-obscura-Installationen aus jüngeren Jahren laden das Publikum beispielsweise zum Betrachten ein und betrachten zugleich die Umstände der Betrachtung.

Untitled Aerial trägt zwei Jahreszahlen. Das erste Datum, 1988, gibt an, wann die Aufnahme entstand, und das zweite, 2008, besagt, wann der Abzug gemacht wurde. Damals, 1988, engagierte sich Leonard zunehmend in der Queerbewegung und war Mitglied von ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) in New York. Bei ihrem engen Freund David Wojnarowicz war zu diesem Zeitpunkt AIDS diagnostiziert worden; sein künstlerischer Mentor und ehemaliger Liebhaber Peter Hujar war bereits an der Krankheit gestorben, und viele in ihrem Umfeld waren krank oder traumatisiert, lagen im Sterben oder trauerten um jemanden.

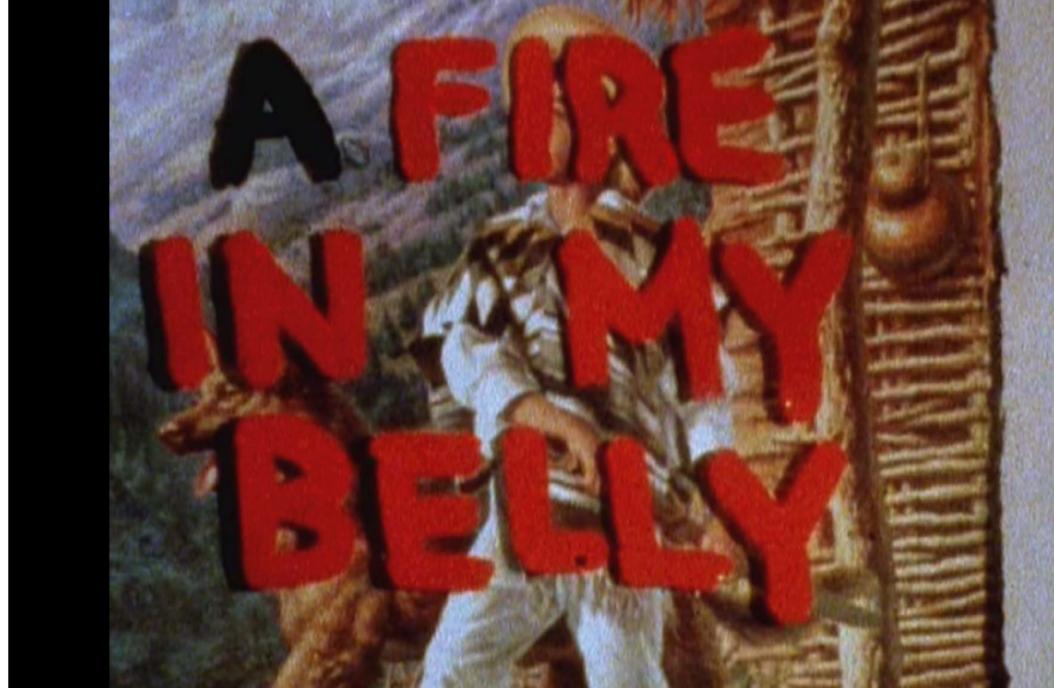
In ihrer Biografie über Wojnarowicz, *Fire in the Belly* (2012), schildert Cynthia Carr, wie Leonard sich erinnert, Wojnarowicz einmal zu sich eingeladen zu haben, um ihm ein paar Arbeiten aus der *Aerials*-Serie, zu zeigen, mit der sie gerade beschäftigt war. „Ich hatte stapelweise Abzüge über den ganzen Fußboden verstreut, und er war so herzlich“, berichtet Leonard. „Ich gestand ihm, dass ich als Künstlerin einen Konflikt hatte. Da war diese enorme Intensität aktivistischer Arbeit und die harte Realität der Krise, und ich – fotografierte Wolken.“ Seine Antwort, so erzählt sie, waren die Worte: „Zoe, die sind so wunderschön, und dafür kämpfen wir. Wir sind wütend und klagen, weil wir das müssen, was wir aber wollen, ist zurück zur Schönheit. Wenn du das aufgibst, gibt es nichts mehr, wo wir hingehen können.“

In den späten 1980er-Jahren schrieb der Kritiker Douglas Crimp über seine eigene Arbeit für ACT UP und forderte eine Erweiterung des Begriffs von Militanz – er sollte Raum für Trauer und eine ganze Reihe weiterer widersprüchlicher emotionaler Zustände lassen: „Frustration, Wut, Entrüstung und Empörung, Sorge, Angst und Schrecken, Scham und Schuldgefühle, Traurigkeit und Verzweiflung“, begleitet von „gefühlsmäßiger Abstumpfung oder anhaltender Depression“. Anstatt Gefühle der Trauer als Selbstmitleid oder politisch bedeutungslos abzutun (wie in dem Slogan „Don't mourn, organize!“ [Trauert nicht, organisiert euch!]), insistierte Crimp, dass ein Trauma stets viele verschiedene Stadien durchlaufe und die Militanz in der Lage sein sollte, sich an den Verlust zu erinnern, aus dem sie entstanden ist.

In Leonards vielseitiger Praxis gelangen Wut und Trauer neben – wie auch in – besonnenem Ernst und visuellem Genuss zum Ausdruck. Ihr silberner Fluss, der, so Fred Moten, „einen topologischen Nutzen aus der Möglichkeit zieht, sich für eine Weile selbst zu entfliehen“, ist in *A FIRE IN MY BELLY* direkt gegenüber dem Werk zu sehen, das der Ausstellung ihren Namen gegeben hat: einem unvollendeten Film aus dem Jahr 1986/87 von Leonards innig geliebtem, verlorenem und unvergessenem Freund David Wojnarowicz.

Zoe Leonard (geb. 1961, Liberty, New York) ist eine Künstlerin, die vor allem mit Fotografie und Skulptur arbeitet; ihr Einsatz für ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) während der 1990er-Jahre wurde als „vorbildliches politisches Engagement“ beschrieben, das „dem eigenen Gewissen verpflichtet ist und das persönliche Risiko nicht scheut“. Leonard fokussiert ihren Blick insbesondere auf Strategien der Bilderzeugung und Fragen des Displays. Dabei spricht sie verschiedene Themen wie Gender und Sexualität, Migration und Vertreibung oder Verlust und Trauer an.

Amelia Groom ist Autorin und Kunsthistorikerin. Sie lebt in Berlin. Ihr Buch *Beverly Buchanan: Marsh Ruins* erschien unlängst im Rahmen der *One Work*-Serie bei Afterall Books.



All images: *A Fire In My Belly (Film In Progress)* and *A Fire In My Belly (Excerpt)*, 1986-1987
 Super 8 mm film transferred to video, 13'06'' & 7', color & B/W, no sound. Film still.
 Courtesy of the Estate of David Wojnarowicz and PPOW Gallery, New York.

Alle Abbildungen: *A Fire In My Belly (Film In Progress)* and *A Fire In My Belly (Excerpt)*, 1986-1987
 Super-8-mm-Film, transferiert auf Video, 13'06'' & 7', Farbe & S/W, kein Ton. Filmstill.
 Courtesy of the Estate of David Wojnarowicz and PPOW Gallery, New York.

DAVID WOJNAROWICZ

A FIRE IN MY BELLY (FILM IN PROGRESS)
 AND A FIRE IN MY BELLY (EXCERPT), 1986-1987
 SUPER 8 FILM TRANSFERRED TO VIDEO,
 13'06'' & 7', COLOR & B/W, NO SOUND

A Fire In My Belly (Film In Progress)
 and *A Fire In My Belly (Excerpt)*, 1986-1987
 Super-8-mm-Film, transferiert auf Video,
 13'06'' & 7', Farbe & S/W, kein Ton

The title *A Fire In My Belly* is almost homespun, a saying about the desire to do something, but it is also very literal. This parade of fire-breathers, trains, stone dragons lining a pyramid, the motorcycle under a daredevil rider's thighs—all have or seem to have a fire inside of them. A manifesto conducted in symbols.

The story I'm always told about this unfinished film—that Wojnarowicz was using these images of Mexico as a way to access his rage about being queer and left for dead in America—is its own risk to take. Watching it, you're asked to be complicit in the way it reproduces, either intentionally or unintentionally, the violence implied, but also in the gesture itself: the violence that is this kind of aesthetic tourism, that of using another culture's symbols to say something about your own. And sometimes it feels like footage from a trip before it veers away into dreams of frustrated rage or beauty.

Two reels, 13 minutes and 7 minutes, both made from black-and-white and color footage alternating like reports sent back from two different worlds. Or two dimensions at war for our attention. In the first reel, the black-and-white footage is a world of headlines, skulls, masked wrestlers, acrobats, cocks fighting, a bullfighter and a bull. A black and white cock kills a white one in black-and-white, and the shock of seeing something die and go limp is replaced by a bullfighter laying his cape so gently on the bull's face and horns, it seems like a caress.

The color footage is a world where coins fall down, again and again, from a hand that seems to be held over your face. Like a glimpse of the person who pays you only when you are dead, or they think you're dead. A hand catching the coins is bandaged, bloody, possibly because of stigmata. There is a Christ with eyes that may or may not be open, shot using the old-fashioned animation we see in films from thirty or fifty years earlier. Christ as interrupted signal, trying to come through from someplace far away.

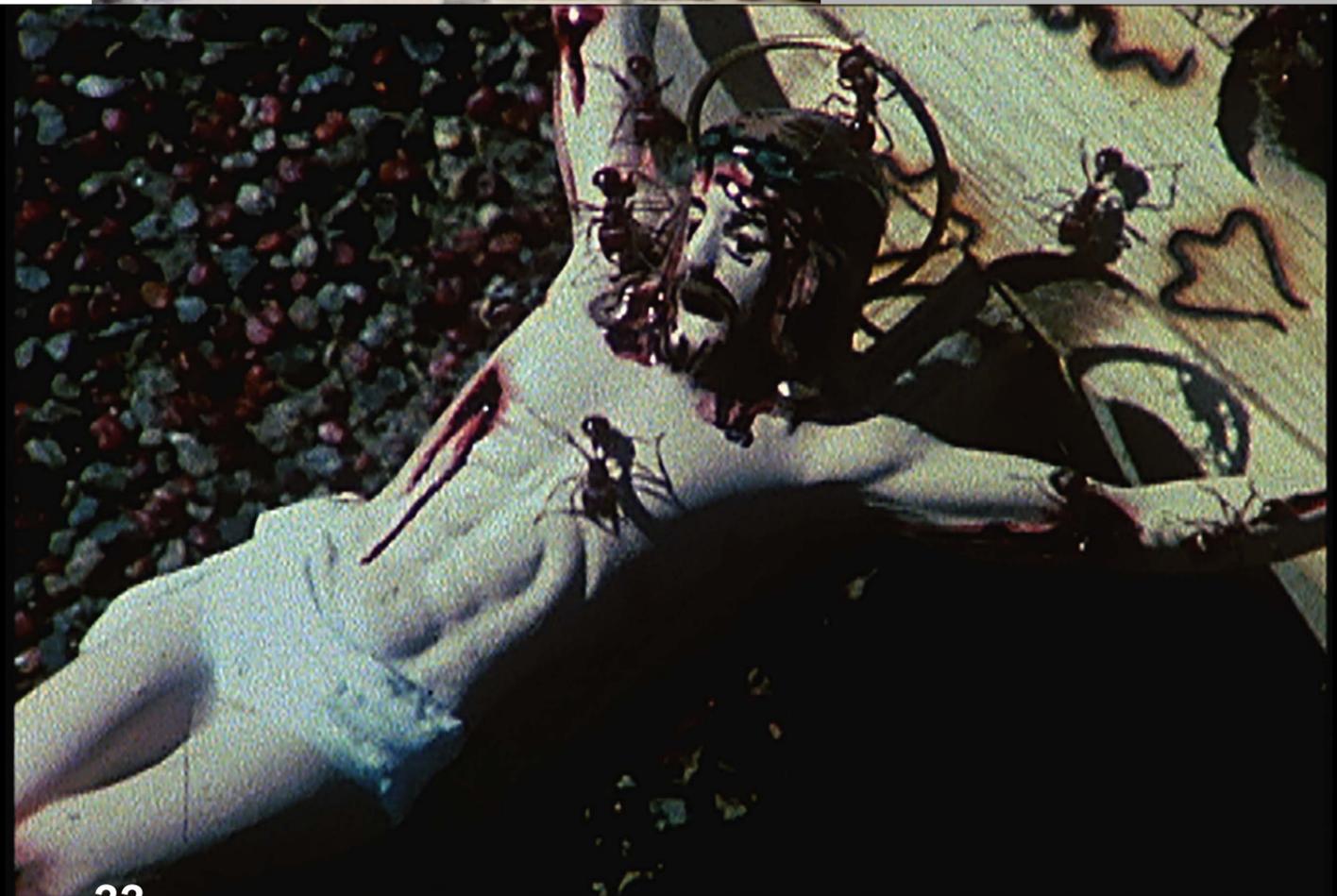
In the shorter of the two reels, Christ is a plastic doll trapped on the cross, looking as if he's trying to get up from the ground as ants crawl across him. Blood drips into a bowl, as if someone is collecting it to drink.

The travelers who exist in both worlds are the fire-breathers, and the ants, also in black-and-white and color. And an eyeball the size of the world, strung up and spinning like a mobile, eventually catching fire and then becoming a burning globe of the world. And us. We have traveled between them, we saw it all.

The first fire-breather looks like he's taking a sip from a jug of water, his face deadpan as he does this, as if it is the most normal thing to do, before spitting a gout of fire. Later, a young boy emerges, holding up what looks like a burning ticket, to do the same. A ticket to a fire. Which in the end it seems to me is what this is. The fire-breather's head haloed in flame, their face erased by it briefly. All these various boys play the role of the fire-breather, until finally I saw the echo. The last boy, if you will. Wojnarowicz with a halo of flame—one of his iconic self-portraits. Like he was appearing briefly to wink at me across time and assure me, the fire-breathers are aspirational. *Here I am.*

David Wojnarowicz (b. 1954, Red Bank, New Jersey; d. 1992, New York) was a Polish-American writer, painter, photographer, filmmaker, songwriter and AIDS activist. He saw the United States as a violent pastiche of contradictions, where the so-called American Dream was a fantasy designed to exclude communities not part of the white, heteronormative status quo. Working at the height of the AIDS epidemic that would lead to his own death in 1992, his artmaking addresses the systemic neglect and violence shown toward the gay community, and how marginalized people carve out hope and solidarity in the face of death.

Alexander Chee's most recent book is *How to Write an Autobiographical Novel*.



Den Titel *A Fire In My Belly* könnte man fast schlicht nennen: eine Redewendung, die den Wunsch ausdrückt, etwas zu tun; dabei ist er auch ganz wörtlich zu verstehen. Dieser Aufmarsch von Feuerspuckern, Zügen, Steindrachen entlang einer Pyramide, das Motorrad zwischen den Schenkeln eines Draufgängers - das alles scheint ein Feuer in sich zu haben. Ein Manifest, das sich in Symbolen erklärt.

Die Geschichte, die mir über diesen unvollendeten Film immer erzählt wird - dass Wojnarowicz durch diese Bilder aus Mexiko Zugang zu seiner eigenen Wut über die Unsichtbarkeit als queere Person in Amerika gefunden hat -, ist nicht ohne. Beim Anschauen ist man gefordert, Stellung zu beziehen, weil der Film - bewusst oder unbewusst - die implizierte Gewalt selbst reproduziert. Das gilt auch in Bezug auf die Geste an sich: die Gewalt, die jene Art von ästhetischem Tourismus darstellt, der die Symbole einer anderen Kultur benutzt, um etwas über die eigene auszusagen. Bisweilen hat man den Eindruck, Szenen zu sehen, die während einer Reise gefilmt wurden, bevor sie wieder in Traumbilder voll angestautem Zorn oder Schönheit umschlagen.

Zwei Filmspulen, 13 und 7 Minuten lang; sie wechseln zwischen Schwarz-Weiß- und Farbaufnahmen, wie Meldungen, die aus zwei verschiedenen Welten an uns gesendet werden. Oder zwei Dimensionen im Kampf um unsere Aufmerksamkeit. Auf der ersten Spule ist das Schwarz-Weiß-Material eine Welt voller Schlagzeilen, mit Totenköpfen, maskierten Wrestlern, Akrobat*innen, Kampfhähnen, einem Stierkämpfer und einem Stier. Ein schwarz-weißer Hahn tötet einen weißen in Schwarz-Weiß, und während wir noch schockiert auf das Sterbende und Erschlaffende starren, kommt ein Stierkämpfer ins Bild, der seine Capa so sanft über das Gesicht und die Hörner des Stiers legt, dass es wie eine Geste der Zuneigung erscheint.

Die Farbaufnahmen sind eine Welt, in der wieder und wieder Münzen aus einer Hand fallen, die scheinbar über unser Gesicht gehalten wird. Als würdest du einen kurzen Blick von jemandem erhaschen, der dich erst auszahlt, wenn du tot bist, oder tot sein könntest. Eine zweite Hand, die die Münzen auffängt, ist bandagiert, blutig, womöglich aufgrund von Stigmata. Da ist ein Christus mit Augen, die offen sind oder auch nicht; es ist eine dieser altmodischen Animationen, wie wir sie aus Filmen kennen, die vor 30 oder 50 Jahren gedreht wurden. Christus als gestörtes Signal, das von irgendwoher aus weiter Ferne zu uns durchdringen will.

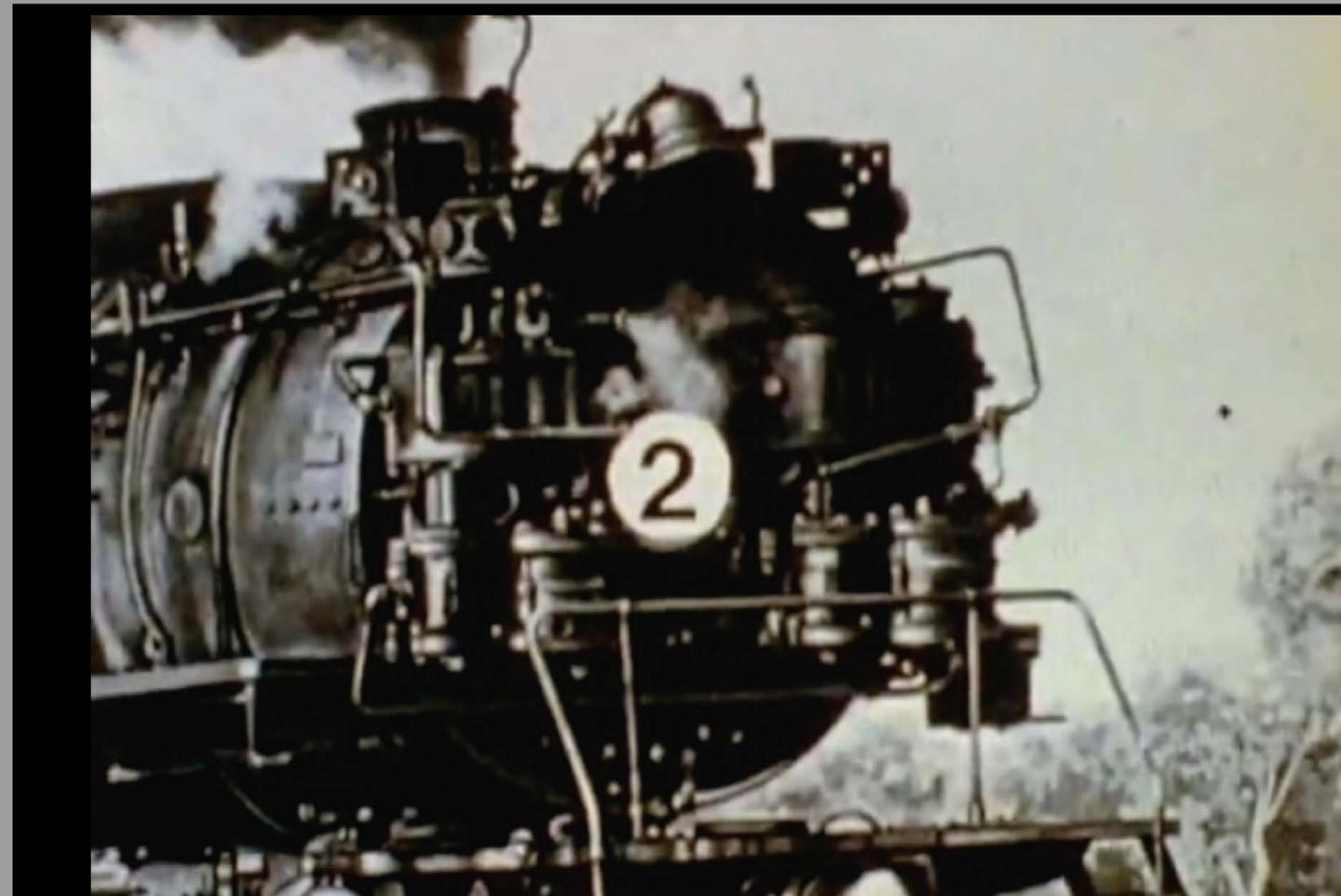
In der kürzeren der zwei Filmspulen liegt Christus als Plastikpuppe am Kreuz auf der Erde. Anscheinend versucht er sich aufzurichten, während pausenlos Ameisen über ihn hinwegkrabbeln. Blut tropft in eine Schale, als wollte es jemand auffangen, um es zu trinken.

In beiden Welten sind die Feuerspucker unterwegs, und auch die Ameisen gibt es sowohl in Schwarz-Weiß als auch in Farbe. Und einen Augapfel, so groß wie die Welt. Er ist aufgehängt wie ein Mobile, dreht sich um sich selbst, bis er schließlich Feuer fängt und zu einem brennenden Globus, einer Erdkugel in Flammen wird. Und wir. Wir sind zwischen den Welten gereist. Wir haben alles gesehen.

Der erste Feuerspucker sieht aus, als würde er einen Schluck aus einem Krug Wasser trinken; sein Gesicht ist währenddessen ausdruckslos, als sei es das Normalste auf der Welt, bis aus seinem Mund ein Feuerschwall strömt. Später taucht ein kleiner Junge auf. Er hält etwas hoch, das wie eine brennende Eintrittskarte aussieht, und tut es dem anderen gleich. Eine Eintrittskarte zum Feuer. Darum scheint es am Ende zu gehen. Die Köpfe der Feuerspucker in Flammen gehüllt, ihre Gesichter dadurch für einen kurzen Moment ausgelöscht. All diese Jungen spielen die Rolle des Feuerspuckers, und dann ist mir das Echo aufgefallen, der letzte Junge sozusagen: Wojnarowicz mit einem Heiligenschein aus Flammen - eines seiner ikonischen Selbstporträts. Als würde er kurz erscheinen, um mir über die Zeiten hinweg zuzuwinkern und zu verstehen geben, dass Feuerspucker ehrgeizige Ziele verfolgen. *Hier bin ich.*

David Wojnarowicz (geb. 1954, Red Bank, New Jersey; gest. 1992, New York) war ein polnisch-amerikanischer Schriftsteller, Maler, Fotograf, Filmemacher, Songschreiber und AIDS-Aktivist. Für Wojnarowicz waren die Vereinigten Staaten ein von Gewalt durchsetztes Patchwork voller Widersprüche und der sogenannte amerikanische Traum eine Fantasievorstellung, dazu erdacht, Gemeinschaften auszuschließen, die nicht dem weißen, heteronormativen Status quo entsprachen. Seine künstlerische Praxis, die mit dem Höhepunkt der AIDS-Epidemie zusammenfiel (1992 starb er selbst an AIDS), sublimiert die Nichtbeachtung der Schwulengemeinschaft durch das System und die Gewalt, der sich Homosexuelle ausgesetzt sahen, und zeigt auf, wie Menschen am Rande der Gesellschaft angesichts des Todes Hoffnung und Solidarität entwickeln.

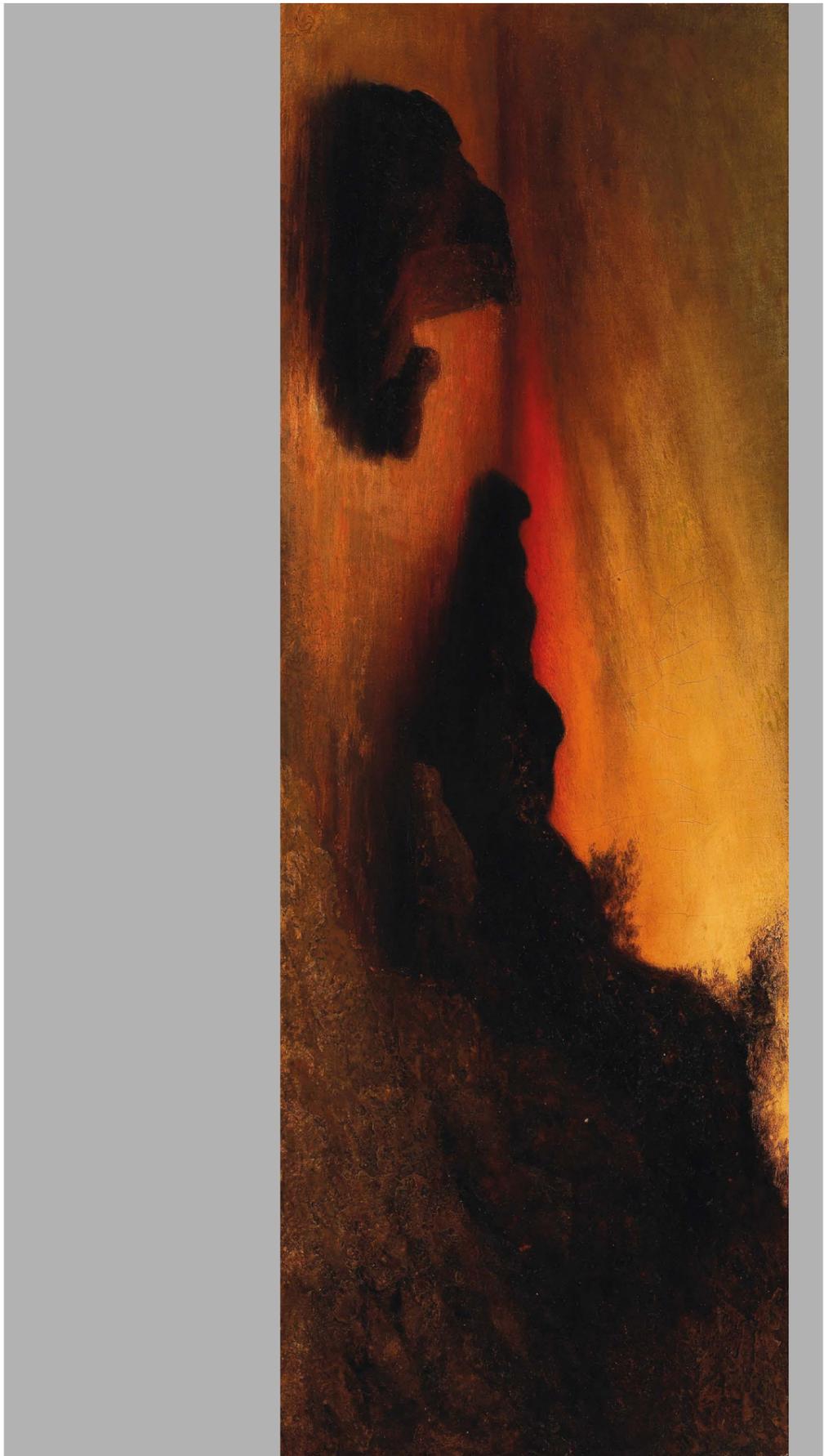
Alexander Chees neuestes Buch ist *How to Write an Autobiographical Novel.*



KARL WILHELM DIEFFENBACH

CAPRI, 1911
PAINTING; OIL ON CANVAS
FRAMED 37 × 104 CM

Capri, 1911
Malerei; Öl auf Leinwand
gerahmt 37 × 104 cm



Capri, 1911
Painting; oil on canvas, framed 37 × 104 cm.
Courtesy of the Estate of Karl Wilhelm Diefenbach.

Capri, 1911
Malerei; Öl auf Leinwand, gerahmt 37 × 104 cm.
Courtesy of the Estate of Karl Wilhelm Diefenbach.

Karl Wilhelm Diefenbach is remembered today for the doctrines he espoused as much as the extensive oeuvre he left behind. Even in his time as a student at the Munich Academy of Fine Art, Diefenbach's reputation as an opponent of conservative values surpassed his renown as an exceptionally talented artist. A zealous proponent of *Lebensreform*, Diefenbach fervently advocated vegetarianism, pacifism, sexual liberation, and naturism. Diefenbach looked negatively upon city living and sought to dwell in isolated rural enclaves where he could live harmoniously with nature and practice nudism without repercussions. After a first attempt to establish his own pre-industrial idyll outside Munich, he founded the Humanitas commune outside Vienna in 1897. Following the disintegration of this community, Diefenbach finally relocated to the Italian island of Capri in 1900.

Diefenbach found Capri particularly conducive to painting and remained there for the last thirteen years of his life. Although family conflicts and financial difficulties made this a turbulent period for the artist, it was also a particularly prolific one, during which he executed over two hundred artworks. The crepuscular scene depicted in this painting from 1911 demonstrates Diefenbach's skills at creating atmospheric images but also reveals his spiritual reverence for the natural world. For Diefenbach, sunlight was the archetypal manifestation of divinity, truth, and life. His conviction that light was the source of all creation is reflected in the names given to his three children: Helios, Stella, and Lucida.

While many of the paintings Diefenbach produced on Capri portray fantastical or mythological subjects, others—such as this Romantic seascape—are veristic and depict identifiable topographical locations. It is highly likely that the vista depicted here is a view of the Tyrrhenian Sea as seen from lower points of the Via Krupp on the south-eastern side of the island. The Via Krupp is a steep narrow pathway that was commissioned by the German multimillionaire steel magnate Friedrich Alfred Krupp (1854-1902). An avid marine biologist, Krupp began spending several months of each year in Capri in 1898 and had this path constructed to provide access to the water. Whereas Diefenbach sought an ascetic, almost monkish lifestyle on Capri, Krupp devoted himself to far more carnal pursuits.

The Via Krupp was ostensibly constructed to provide access to Krupp's yacht but it also led to the concealed cave known as the Grotta di Fra Felice. This picturesque grotto was used by Krupp as the venue for a private pleasure club where he hosted lavish late-night bacchanals where revelers would drink and dance until dawn. Lurid rumors abounded that the grotto was also the arena for orgies where Krupp would seduce local boys. In late 1902 stories emerged in the German press accusing Krupp of being a pederast and calling for him to be punished. Banished from Capri, Krupp died in his Essen villa on November 22 at the age of forty-eight, presumably by suicide.

Despite Diefenbach's hermetic existence he would undoubtedly have been aware of Krupp's infamy and eventual demise. When he was painting this canvas in 1911 he was nearing the end of a life that had also been tainted by scandal. He, too, was considered deviant during his lifetime, but his reputation has been recuperated with the passing of time and he has begun to receive the recognition he deserves. After long neglect, two major exhibitions of this his work have taken place in the twenty-first century.

Karl Wilhelm Diefenbach (b. 1851, Hadamar, Germany, d. 1913, Capri, Italy) was a German painter whose anti-establishment lifestyle earned him ridicule as the "Kohlrabi Apostle." Having left the church in 1881, Diefenbach's atheism was accompanied by a rejection of monogamy and a turn toward vegetarianism, all of which were at odds with the status quo. The subject matter of Diefenbach's paintings might be seen as mirroring his own precarity. From turbulent seas battering a dinghy to the Sphinx enveloped in a violent sandstorm, the allegories of his Symbolist works reflect a deep psychic tumult.

Pádraic E. Moore is a writer and curator based in Brussels.

Karl Wilhelm Diefenbach ist uns heute ebenso sehr wegen der von ihm vertretenen Grundprinzipien in Erinnerung wie durch das umfangreiche Werk, das er hinterließ. Schon während seiner Zeit als Student an der Akademie der Bildenden Künste München überstieg Diefenbachs Reputation als Gegner konservativer Werte sein Ansehen als außergewöhnlich talentierter Künstler. Als glühender Befürworter der Lebensreformbewegung setzte sich Diefenbach vehement für Vegetarismus, Pazifismus, sexuelle Befreiung und Freikörperkultur (FKK) ein. Das Stadtleben sah Diefenbach negativ. Er bevorzugte, in einer abgelegenen ländlichen Enklave zu leben, wo er im Einklang mit der Natur sein und die Freikörperkultur ohne Einschränkungen praktizieren konnte. Nach einem ersten Versuch, eine eigene vorindustrielle Idylle außerhalb von München zu etablieren, gründete er 1897 die Künstler*innenkommune Humanitas in der Nähe von Wien. Nach ihrer Auflösung verlegte Diefenbach 1900 seinen Wohnsitz schließlich auf die italienische Insel Capri.

Diefenbach fand, dass Capri der Malerei besonders zuträglich war, und verbrachte die letzten 13 Jahre seines Lebens dort. Obwohl diese Zeit sich aufgrund von familiären Konflikten und finanziellen Schwierigkeiten für den Künstler turbulent gestaltete, war es auch eine besonders produktive Phase, in der er über 200 Werke produzierte. Die in diesem Gemälde von 1911 dargestellte Szene im Dämmerlicht belegt Diefenbachs Meisterschaft im Erschaffen atmosphärischer Landschaften, lässt aber auch eine spirituelle Ehrfurcht vor der natürlichen Welt erkennen. Für Diefenbach war das Licht der Sonne eine archetypische Manifestation von Göttlichkeit, Wahrheit und Leben. Seine Überzeugung, dass Licht die Quelle aller Schöpfung sei, spiegelt sich in den Namen wider, die er seinen drei Kindern gab: Helios, Stella und Lucida.

Während viele der Malereien, die Diefenbach auf Capri schuf, fantastische oder mythologische Motive darstellen, sind andere – wie diese romantische Meereslandschaft – eher veristisch und repräsentieren geografische Orte, die wiedererkennbar sind. Aller Wahrscheinlichkeit nach zeigt die hier abgebildete Aussicht den Blick auf das Tyrrhenische Meer, wie er sich von den niedrig gelegenen Teilstrecken der Via Krupp auf der südöstlichen Seite der Insel bietet. Die Via Krupp ist ein schmaler, steil ansteigender Fußweg, der auf den deutschen Multimillionär und Stahlmagnaten Friedrich Alfred Krupp (1854-1902) zurückgeht. Der passionierte Meeresbiologe Krupp, der ab 1898 jedes Jahr mehrere Monate auf Capri verbrachte, ließ diesen Pfad in den Stein hauen, um Zugang zum Wasser zu erhalten. Während Diefenbach auf Capri ein asketisches, nahezu mönchisches Leben zu führen suchte, hatt Krupp durchaus fleischlichere Gelüste im Sinn.

Die Via Krupp war ein Weg, der vorgeblich dazu gedacht war, eine Verbindung zu Krupps Jachten herzustellen. Er führte jedoch auch zu der versteckten Höhle, die als Grotta di Fra Felice bekannt ist. Die pittoreske Grotte war für Krupp eine Art privater Vergnügungsclub. Er lud dort zu nächtlichen opulenten, ausschweifenden Trinkgelagen ein, in denen die Feiernden bis zum Morgengrauen tranken und tanzten. Es waren zudem schockierende Gerüchte im Umlauf, die Grotte sei der Schauplatz von Orgien, in denen Krupp einheimische Jungen verführe. Auch in der deutschen Presse tauchten Ende 1902 Geschichten auf, in denen Krupp als Päderast beschuldigt wurde und die forderten, ihn zur Rechenschaft zu ziehen. Von Capri verbannt, schied Krupp am 22. November im Alter von 48 Jahren in seiner Essener Villa aus dem Leben. Mutmaßlich beging er Selbstmord.

Trotz des hermetischen Lebens, das Diefenbach führte, wird er ohne Zweifel um den fragwürdigen Ruf, den Krupp genoss, und sein etwaiges Ableben gewusst haben. 1911, als er dieses Bild malte, ging er auf das Ende seines nicht weniger von Skandalen geprägten Lebens zu. Auch er war zu Lebzeiten verrufen als jemand, der von der Norm abwich. Doch seine Reputation hat sich im Laufe der Zeit erholt, und es wird ihm heute zumindest ansatzweise die Anerkennung zuteil, die er verdient. Nachdem sein Werk lange Zeit vernachlässigt wurde, ist es im 21. Jahrhundert bereits in zwei großen Ausstellungen gewürdigt worden.

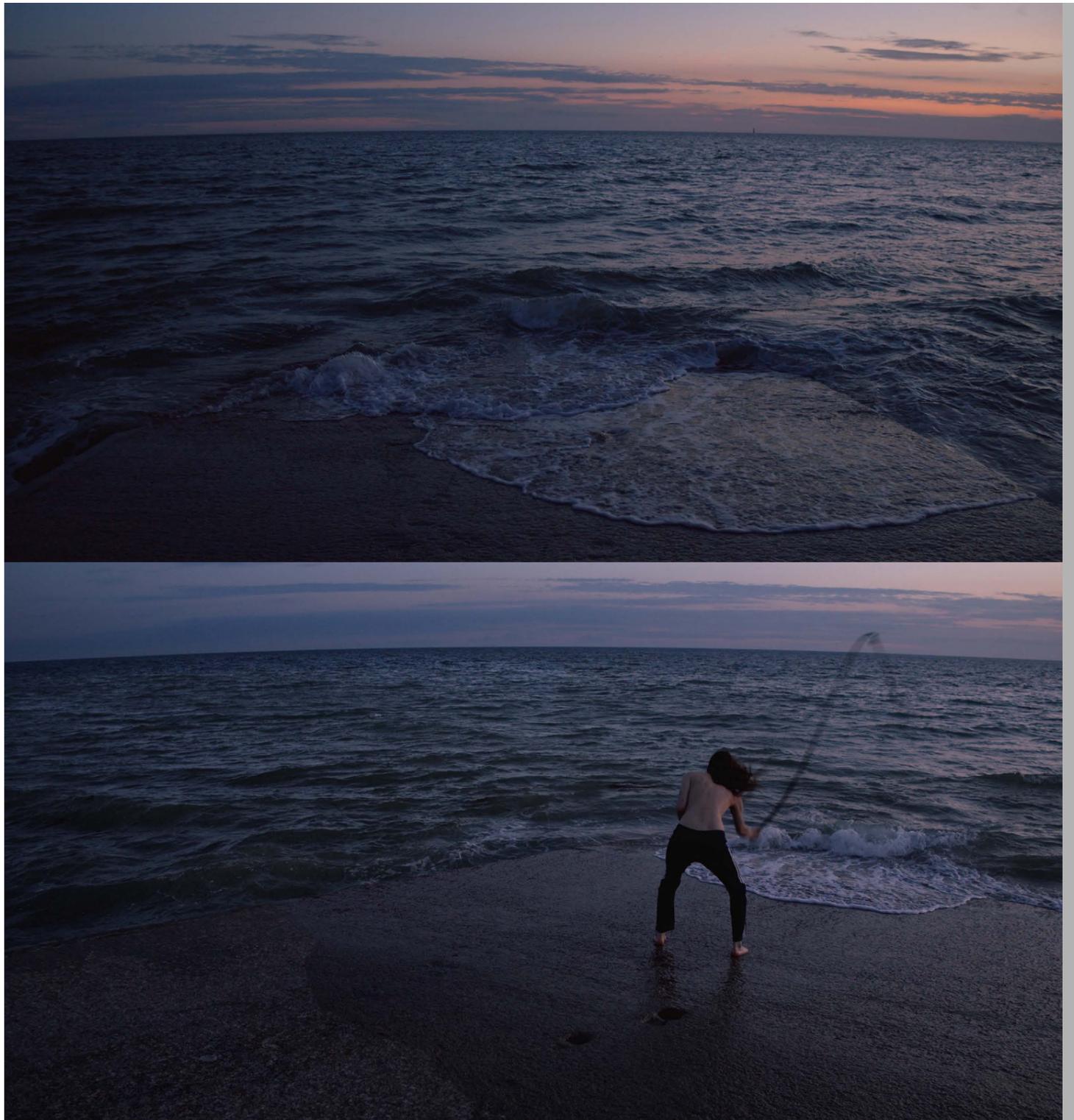
Karl Wilhelm Diefenbach (geb. 1851, Hadamar, Deutschland, gest. 1913, Capri, Italien) war ein deutscher Maler. Sein unkonventioneller Lebensstil trug ihm den spöttischen Beinamen „Kohlrabi-Apostel“ ein. 1881 trat Diefenbach aus der Kirche aus. Zu seiner atheistischen Überzeugung kam eine Ablehnung der Monogamie und die Hinwendung zum Vegetarismus, alles Anschauungen, die im Widerspruch zum Status quo standen. Die Themen in Diefenbachs Malereien könnten als Spiegel seiner eigenen prekären Lebenslage verstanden werden. Von turbulenten Meeren, die einem kleinen Boot zusetzen, bis hin zur Sphinx, um die ein heftiger Sandsturm tobt, weisen die Allegorien in seinen symbolistischen Werken auf einen tiefen psychischen Tumult hin.

Pádraic E. Moore ist Autor und Kurator. Er lebt in Brüssel.

ANNE IMHOF

UNTITLED (WAVE), 2021
VIDEO, 30'19", COLOR, SOUND

Untitled (Wave), 2021
Video, 30'19", Farbe, Ton



All images: *Untitled (Wave)*, 2021
Video, 30'19", color, sound. Video still.
Courtesy of the artist; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York
and Sprüth Magers Berlin/London/Los Angeles.

Alle Abbildungen: *Untitled (Wave)*, 2021
Video, 30'19", Farbe, Ton. Videostill.
Courtesy of the artist; Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York;
and Sprüth Magers, Berlin/London/Los Angeles.

To the right of the concrete slab, a group of children stared hard at the whipping. Myriads of tawny bugs broke camouflage as the tide rolled in. A cold, windy, declining sun offered romantic immensities that Anne declined. The horizon presented a slight curve.

This, and more, abolished into a picture, a portrait of the churn at the level of the moment.

Anne's films are so deliberate in their framing, they feel like erasure poems to me.

Against the dispassionate beauty of the churn, Eliza is locked in a fugue of repetition. Through the obsessive deployment of a whip, a gesture that stops midway, at the wrist, the body unfurls into space and projects its futile violence beyond the boundaries of flesh. It becomes an analogue to the sea endlessly swelling, cresting, grinding into the land.

Behind the camera, Anne shapes the orbit of the whip. Clues to this have been kept in the frame.

A few permutations happen. Eliza is now facing the lens, whipping at the air, at the interval, at us. Human violence is naturalized, folded into amoral, limitless, elemental aggression.

The camera stands at a remove and sometimes brings the body uncomfortably close. It does so by mimicking a long-distance gaze on the verge of longing. We are allowed to come close only when we are sent away.

This, and more, abolished into the sun. The camera zooms in, alone in finding eternity between the legs of a tracksuit.

With the notable exception of volcanoes, the sea is the hardest question a land can ask.

To me, a Martinican, the sea-as-vanitas is indistinguishable from the sea-as-slavery stretching hideously between the continents. "Experience of the abyss lies inside and outside the abyss," says Glissant. Once in a while, cyclones unearth slave remains buried along the coast.

I'm watching this anti-Andromeda in Paris, but I'm on my island like a body on a slab, lapsing in and out of power and powerlessness, in and out of action and apraxia.

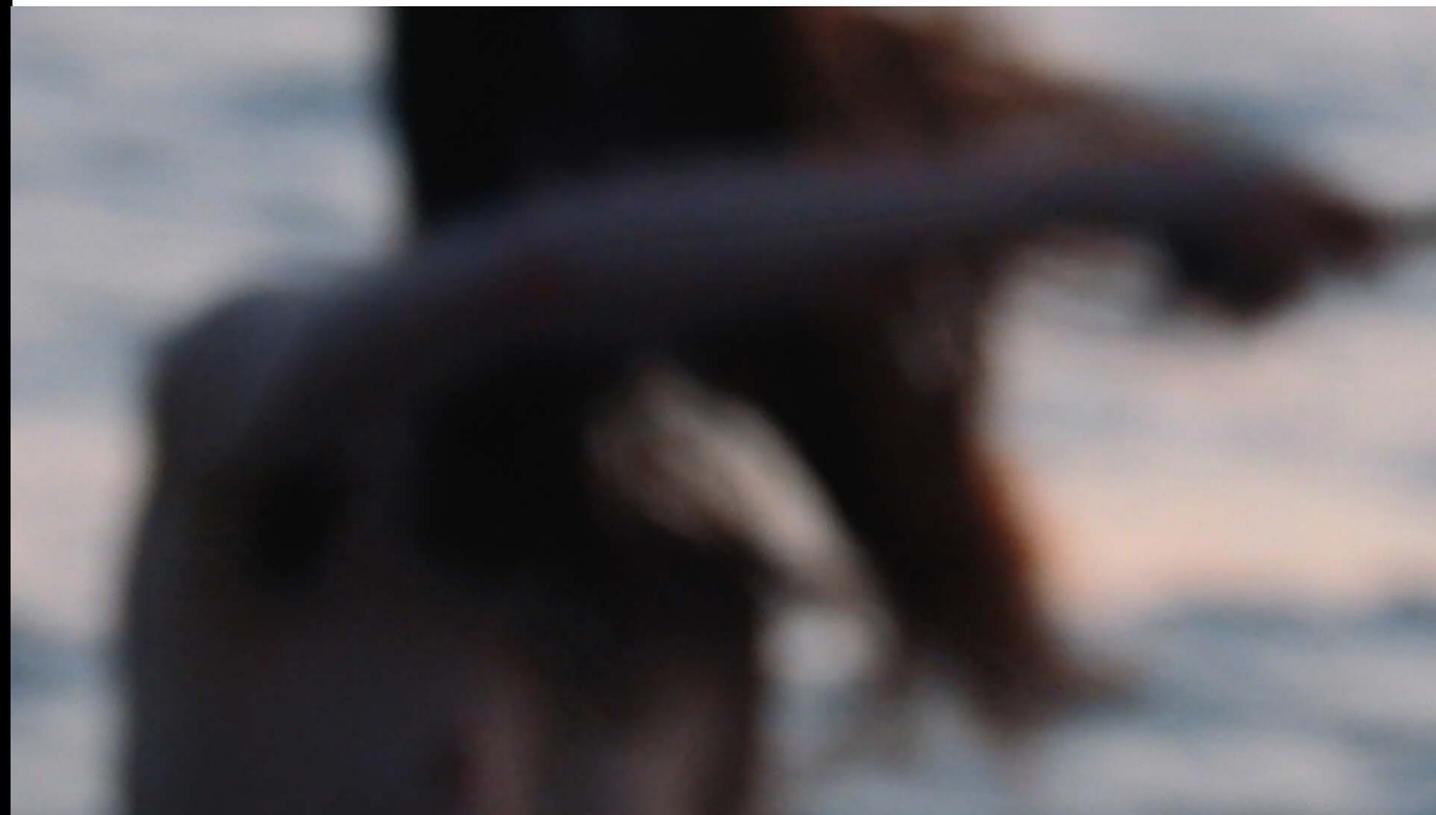
"Is there a nonsadistic type of movement?" ask Bersani and Dutoit. It's a question in flux throughout Anne's work. Answers abound and often curl into each other like new questions. This film is a no.

What else would you show a child asking why the sea isn't sweet?

Like any child asking anything, they would deserve a straight answer. Yet all the notions coming to you would fold in on themselves.

Anne Imhof (b. 1978, Giessen, Germany) creates glamorized scenarios of enclosure and freedom, inhabited by über-cool youth who sell us an image of disaffection and desire. Known for her theatrical presentations of endurance art—notably *FAUST* at the 2017 Venice Biennale—Imhof's oeuvre melds mythology, subculture, fashion and body culture in ways that reveal the disorientation of our present moment.

Jean-René Etienne is a writer and filmmaker.



Rechts der Betonplatte blickte eine Gruppe Kinder starr auf das Peitschen. Myriaden von gelbbraunen Insekten durchbrachen ihre Tarnung, als die Flut hereinrollte. Eine kalte, windige, untergehende Sonne bot romantische Unermesslichkeiten, die Anne ablehnte. Der Horizont präsentierte eine leichte Kurve.

Dies und mehr, aufgehoben in einem Bild, ein Porträt des Aufruhrs auf der Ebene des Augenblicks.

Annes Filme sind so bewusst in ihrer Kadrierung, dass sie sich für mich wie Auslöschungsgedichte anfühlen.

Gegen die leidenschaftslose Schönheit des Aufruhrs ist Eliza in einer Fuge aus Wiederholungen eingeschlossen. Durch den obsessiven Einsatz einer Peitsche, einer Geste, die auf halber Strecke, am Handgelenk, stoppt, entrollt sich der Körper in den Raum und projiziert seine vergebliche Gewalt über die Grenzen des Fleisches. Er wird zum Analogon des Meeres, das endlos anschwillt, sich kräuselt und in das Land schleift.

Hinter der Kamera formt Anne die Kreisbahn der Peitschbewegung. Anhaltspunkte dafür wurden im Bild belassen.

Ein paar Permutationen finden statt. Eliza ist nun der Linse zugewandt, sie peitscht die Luft, das Intervall, uns. Menschliche Gewalt ist naturalisiert, gefaltet in amoralische, grenzenlose, elementare Aggression.

Die Kamera steht auf Distanz und bringt den Körper manchmal unangenehm nahe. Sie tut dies, indem sie einen fast sehnsüchtigen Fernblick imitiert. Nur wenn wir weggeschickt werden, dürfen wir uns nähern.

Dies und mehr, aufgehoben in der Sonne. Die Kamera zoomt heran, allein auf der Suche nach Ewigkeit zwischen den Beinen eines Trainingsanzugs.

Mit der bemerkenswerten Ausnahme von Vulkanen, ist das Meer die schwierigste Frage, die das Land stellen kann.

Für mich, einen Martinikaner, ist das Meer-als-Vanitas ununterscheidbar vom Meer-als-Sklaverei, das sich abscheulich zwischen den Kontinenten erstreckt. „Die Erfahrung des Abgrunds liegt innerhalb und außerhalb des Abgrunds“, sagt Glissant. Hin und wieder fördern Zyklone an der Küste die vergrabenen Überreste Versklavter zutage.

Ich schaue mir diese Anti-Andromeda in Paris an, aber ich liege auf meiner Insel wie ein Körper auf einer Platte, hin und her schwankend zwischen Macht und Ohnmacht, zwischen Aktion und Apraxie.

„Gibt es eine nicht-sadistische Art der Bewegung?“, fragen Bersani und Dutoit. Es ist eine Frage, die sich durch Annes Arbeit zieht. Antworten gibt es zuhauf und sie kringeln sich oft ineinander wie neue Fragen. Dieser Film ist ein Nein.

Was würdest du sonst einem Kind zeigen, das fragt, warum das Meer nicht süß ist?

Wie jedes Kind, das etwas fragt, hätte es eine klare Antwort verdient. Doch alle Begriffe, die einem einfallen, würden in sich zusammenbrechen.

Anne Imhof (geb. 1978, Gießen) erschafft stilisierte Szenarien, in denen es um Eingeschlossenheit und Freiheit geht. Übercoole Jugendliche bevölkern ihre Räume und vermitteln ein Bild von Entfremdung und Sehnsucht. Bekannt für theatrale Präsentationen, die enormes Durchhaltevermögen einfordern – wie etwa *FAUST* auf der Biennale in Venedig 2017 – reflektieren Anne Imhofs Arbeiten in ihrer Verbindung von Mythologie, Subkultur, Mode und Körperkultur den Zustand der Gegenwart.

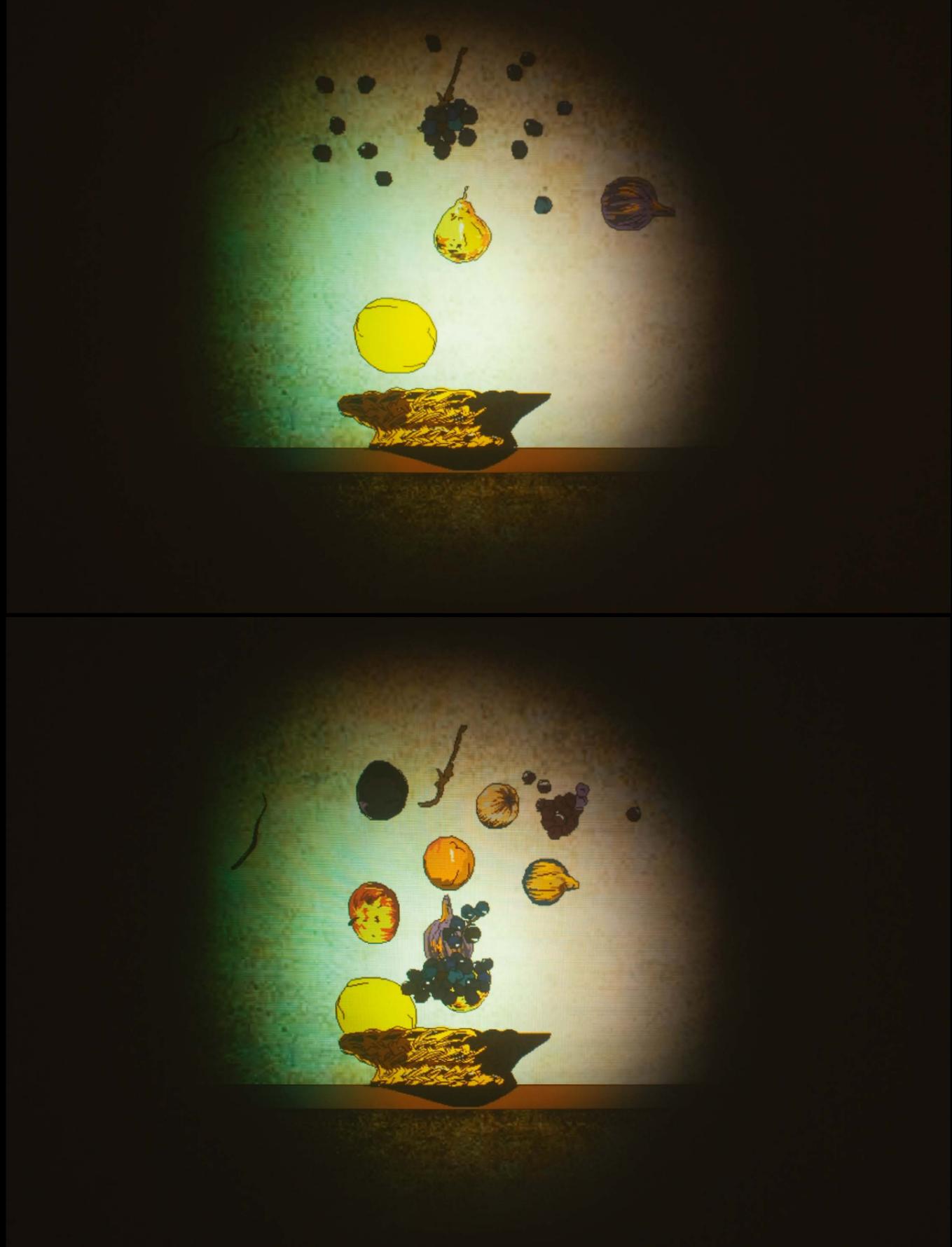
Jean-René Etienne ist Autor und Filmemacher.



PAUL CHAN

UNTITLED (AFTER ST. CARAVAGGIO), 2003–2006
SINGLE-CHANNEL VIDEO INSTALLATION; CARDBOARD CUT-OUT, ELECTRIC FAN,
VIDEO, 2'33", COLOR, NO SOUND

Untitled (After St. Caravaggio), 2003–2006
Einkanal-Videoinstallation; Karton, Ventilator,
Video, 2'33", Farbe, kein Ton



All images: *Untitled (After St. Caravaggio)*, 2003–2006
Single-channel video installation; cardboard cut-out, electric fan. video, 2'33", color, no sound.
Installation views, NUMBER ONE: DESTROY, SHE SAID, JSC Düsseldorf, 2007. Photo: Achim Kukulies.
Courtesy of the artist.

Alle Abbildungen: *Untitled (After St. Caravaggio)*, 2003–2006
Einkanal-Videoinstallation; Karton, Ventilator, Video, 2'33", Farbe, kein Ton. Installationsansichten,
NUMBER ONE: DESTROY, SHE SAID, JSC Düsseldorf, 2007. Foto: Achim Kukulies.
Courtesy of the artist.

In this projection, which is based on Caravaggio's *Basket with Fruit* (c. 1596), the painter's four-hundred-year-old still life—a tour de force of illusionism in which the basket itself teeters on a wooden ledge—is no longer still. The peach, grapes, apple, pear, and figs in a wicker basket have become players in a low-fi animation. The various fruits, along with leaves, stalks, and twigs, rise slowly, as if pulled upward, albeit jerkily, by something like gravity operating in reverse. The last of them to unmoor itself is a quince, followed by the wicker basket itself. But before these objects disappear out of the frame, heavenward, the scene abruptly reverts to its original state and the sequence begins again.

It is difficult not to read this projection as allegory, although it is hard to say of what. Of the Communist Manifesto's "all that is solid melts into air"? Of a liberation from the weight of history, the fixity of the canonized? Of moving images ousting painting in the hierarchy of cultural impact and esteem? Of legacy and loss, reclamation and appropriation? Of neo-avant-garde practices such as deskilling, dematerialization, Robert Rauschenberg's *Erased de Kooning Drawing* (1953)? Of transience and futility, in the vanitas spirit of the still life as genre? Or, in view especially of the herky-jerky grapes and the simplified colors, of impoverishment, of literal and metaphorical emptying-out, of aftermath? On another level, it is a DIY fantasia on the opportunities afforded by the projected image, of which Chan once said, "Things become light. They can move in a way in which they were not originally intended to move."

More than an allegory, the work is a mood, somewhere between resignation and iconoclasm, and that's what, to me, invites one to read it less in the context of when it was made—in the run-up to Chan's magisterial shadow-projection series *The 7 Lights* (2005-2007)—and more in that of the time in which it is now on view. In the elegiac, pent-up time of coronavirus—this too shall pass—Chan's way of looking at Caravaggio's painting and "using" it may have its counterpart in our way of looking at Chan's projection and finding a kind of use for it in turn. The longer I watch it, the more I am drawn to the unapologetic artificiality of the reset cut when the projection begins anew. Instead of an ending or a fade to black, we get something like the flicker of a gif, and that's the existential affront of cyclical time passing. If gravity can be reversed, at least in fantasy, so can time and entropy. Cut! We're back to a memento mori.

Paul Chan (b. 1973, Hong Kong) is a multidisciplinary artist and activist who gained prominence for videos and projections referencing outsider figures such as Henry Darger and the Marquis de Sade. Chan took a break from artmaking between 2009 and 2014, devoting his attention to the Brooklyn-based publishing house he founded in 2010, Badlands Unlimited. When he returned to artmaking, Chan developed what he calls his "breathers," kinetic sculptures that double up as moving images and reference the inflatable dancers familiar from roadside advertisements.

Alexander Scrimgeour is an editor, translator, and writer based in Berlin.



In dieser Projektion, die auf Caravaggios *Canestra di frutta* (um 1596) basiert, ist das 400 Jahre alte Stilleben des Malers – ein Paradebeispiel des Illusionismus, in dem der Obstkorb aus dem Titel auf einem Holzvorsprung balanciert – nicht mehr still. Der Pfirsich, die Trauben, der Apfel, die Birne und die Feigen im Weidenkorb sind zu Protagonisten einer einfachen Animation geworden. Die Früchte steigen, begleitet von Blättern, Stielen und Zweigen, gemächlich in die Höhe, als wären sie, wenn auch bisweilen ruckartig, von einer umgekehrten Schwerkraft nach oben gezogen. Als letztes löst sich eine Quitte, gefolgt vom Weidenkorb selbst. Noch bevor diese Objekte aus dem Bildausschnitt gen Himmel verschwunden sind, wird die Szene jedoch abrupt zurückgesetzt, und das Schauspiel beginnt von neuem.

Es fällt schwer, die Arbeit nicht als Allegorie zu lesen, die Frage ist allerdings, worauf. Auf das Kommunistische Manifest, wonach „[a]lles Ständische und Stehende verdampft“? Auf die Befreiung von der Last der Geschichte, der Festgefahrenheit des Kanons? Darauf, dass die bewegten Bilder im kulturellen Wettbewerb der Malerei den Rang abgelaufen haben? Auf Vermächtnis und Verlust, Anspruch und Aneignung? Auf neoavantgardistische Praktiken wie Deskillung, Entmaterialisierung, Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* (1953)? Auf Vergänglichkeit und Vergeblichkeit in der Vanitas-Tradition des Stillebens als Genre? Oder – nimmt man die zuckenden Trauben und abgestumpften Farben in den Blick – auf Verarmung, eine buchstäbliche und metaphorische Entleerung, auf ein Danach? Auf einer anderen Ebene geht es um Bastlerträume von den Möglichkeiten der Projektion, die Chan wie folgt beschreibt: „Dinge werden zu Licht. So können sie sich auf unbeabsichtigte Weise bewegen.“

Die Arbeit ist letztendlich weniger Allegorie als Stimmung, irgendwo zwischen Resignation und Ikonoklasmus, und deshalb kann man sie in meinen Augen besser im Kontext der Zeit lesen, in der sie jetzt ausgestellt ist, als in dem Zusammenhang, in dem sie entstand – nämlich in Verbindung mit Chans genialer Serie von Schattenprojektionen *The 7 Lights* (2005–2007). In dieser elegischen, gestauten Coronazeit – auch sie wird vorübergehen – könnten Chans Blick auf Caravaggios Gemälde und wie er es „benutzt“ uns als Modus dienen, sodass wir Chans Projektion betrachten und ebenso „benutzen“. Je länger ich sie mir anschau, desto mehr Bedeutung gewinnt die ungenierte Künstlichkeit im Moment des Zurücksetzens des Bildes, dem Schnitt zur Grundeinstellung, mit dem die Sequenz jedes Mal erneut beginnt. Statt eines Endes oder einer Ausblendung bekommen wir so etwas wie ein ruckeliges GIF: die existenzielle Dreistigkeit einer zyklisch verlaufenden Zeit. Wenn man die Schwerkraft umdrehen kann, zumindest in der Fantasie, dann geht das auch mit Zeit und Entropie. Schnitt! Wir stehen wieder vor einem Memento mori.

Paul Chan (geb. 1973, Hongkong) ist multidisziplinärer Künstler und Aktivist. Bekanntheit erlangte er durch Videos und Projektionen, die sich mit Außenseiterfiguren wie Henry Darger oder dem Marquis de Sade befassen. Von 2009 bis 2014 nahm Chan eine Auszeit von seiner künstlerischen Arbeit und widmete sich dem Verlag Badlands Unlimited, den er 2010 in Brooklyn gründete. Zurück bei der Kunst, entwickelte Chan das, was er als seine „breathers“ bezeichnet, kinetische Skulpturen, die den aufblasbaren, tanzenden Figuren abgeschaut sind, die man von Außenwerbungen an Straßen kennt.

Alexander Scrimgeour ist Lektor, Übersetzer und Autor. Er lebt in Berlin.





Everything #4, 2004
Sculpture; oval mirror, gold leaf engraved text, mahogany frame,
33 × 25.4 cm. Installation view. Photo: Timo Ohler.
© APRA Foundation Berlin. Courtesy of the artist and the Collection of
the Adrian Piper Research Archive (APRA) Foundation, Berlin.

Everything #4, 2004
Skulptur; ovaler Spiegel, blattvergoldete Textgravur, Mahagoniholzrahmen,
33 × 25,4 cm. Installationsansicht. Foto: Timo Ohler.
© APRA Foundation Berlin. Courtesy of the artist and the Collection of
the Adrian Piper Research Archive (APRA) Foundation, Berlin.

ADRIAN PIPER

EVERYTHING #4, 2004
SCULPTURE; OVAL MIRROR, GOLD LEAF ENGRAVED TEXT, MAHOGANY FRAME
33 × 25.4 CM

Everything #4, 2004
Skulptur; ovaler Spiegel, blattvergoldete Textgravur, Mahagoniholzrahmen
33 × 25,4 cm

[En]

This work is part of *Everything*, an open-ended series that Adrian Piper started in 2003, at a time when she felt profoundly broken by the treatment she had received at Wellesley College, Massachusetts, where she had been teaching philosophy since 1990.¹ Piper, who earned her PhD in philosophy from Harvard University in 1981, was the only African-American tenured professor in the faculty when she was hired. Years of systematic discrimination, ostracism, and harassment led Piper to a state of rock-bottom despair that not only affected her physical and mental health, but also nearly ruined her financially,² ultimately leading to her permanent departure from the USA in 2005.

The framed oval mirror is typical of a domestic set-up and hints at Piper’s mother, whom the artist remembers in the poem “Invisible” (2003) installing framed mirrors after her husband—Piper’s father—had died. Piper recalls this gesture as being a way for her mother to convince herself that she was still alive despite her sorrow.³ As an object reflecting one’s unique appearance, the mirror may be understood as a proof of existence. The functional use of Piper’s mirror is, however, thwarted by the sentence engraved into it, EVERYTHING WILL BE TAKEN AWAY, a reminder for the viewer and Piper herself that how we physically appear to ourselves and to the world is not only temporary, but above all the result of a gradual process, one that is nourished by layers of experiences which often bury the true, inner self. In Vedic philosophy, which is important to understand the origins of Western philosophy as well as Piper’s philosophical and artistic work, the individual is entrapped in a karma cycle that induces and orientates their life choices. This process forms identity but also further reinforces the defining and inescapable nature of karma, potentially concealing an individual’s true nature.

In the early 2000s, Piper seemed ready to die in order to exhaust this cycle,⁴ but instead she managed to transcend it, while finding earthly freedom by giving her pain an artistic form.⁵ As a result, in the series *Everything*, the same sentence is repeatedly reproduced on shifting supports in various contexts. With immediate impact, each work, including *Everything* #4, can be experienced by the viewer as a warning against the trap of materialistic life and simultaneously the promise of a future liberation. Like a mantra, repetition—a common strategy in Piper’s work and an important tool of healing and reflection in Hinduism—may slowly dissipate any potential interpretation, until revealing its fundamental meaning.

Piper is a first-generation Conceptual artist, and in Conceptual art, the viewer’s experience and judgment are often crucial aspects of the work’s successful completion. The complete meaning of *Everything* #4 can arguably only be unlocked by those who are ready to bear the consequences. These seem to be the terms of a tacit agreement—with oneself, the artist, and arguably the rest of the world.

Are you ready for this?

Elise Lammer

- 1 “I was literally burned out, fried liver, from having worked three full-time jobs for over a decade. I had been collapsing from physical exhaustion at least once each year since I had begun teaching at The College.” Adrian Piper, *Escape to Berlin: A Travel Memoir* (Berlin: APRA Foundation Berlin, 2018), 209.
- 2 “My energy is disappearing, my liver is burnt out and hardening, literally fried, my money and stamina spent from the fight.” Adrian Piper, “Invisible” (2003), in *Escape to Berlin*, 148.
- 3 “After my father died, my mother hung framed mirrors around the apartment. I saw it as a way of reassuring herself that she was still there even though he no longer was. Making things often plays the role for me that framed mirrors played for my mother.” Piper, “Invisible,” 147.
- 4 “By that time I was so disgusted with virtually everyone I knew that I had to get away from all of them at all costs, and never again feel defiled by their presence. Dying of liver failure seemed an attractive opportunity.” Piper, *Escape to Berlin*, 211.
- 5 In 2002, shortly before returning to teaching at Wellesley College after two years convalescing from surgeries, Piper made an endurance piece YOU/STOP/WATCH: A Shiva Japam, which consists of a “mantra that you repeat over and over until it restructures your neural pathways, in preparation for the ultimate liberation that death offers to those who are ready for it.” Piper, *Escape to Berlin*, 199.
- 6 Quoted from the text in Adrian Piper’s digital self-portrait *Thwarted Projects, Dashed Hopes, A Moment of Embarrassment* (2012), “News: September 2012,” http://www.adrianpiper.de/news_sep_2012.shtml.

[De]

Diese Arbeit ist Teil der fortlaufenden Serie *Everything*, die Adrian Piper im Jahr 2003 begann, als sie sich durch die Behandlung, die ihr am Wellesley College, Massachusetts, widerfahren war, wo sie seit 1990 Philosophie unterrichtet hatte, zutiefst gebrochen fühlte¹. Piper, die ihren PhD in Philosophie 1981 an der Harvard University abgelegt hatte, war bei ihrer Einstellung die einzige Afroamerikanerin, die eine feste Stelle als Professorin an der Fakultät innehatte. Jahre der systematischen Diskriminierung, Ausgrenzung und Belästigung versetzten Piper in einen Zustand tiefer Verzweiflung, der nicht nur ihre körperliche und psychische Gesundheit angriff, sondern sie auch an den Rand des finanziellen Ruins brachte² und letzten Endes zu ihrem dauerhaften Abschied von den USA im Jahr 2005 führte.

Der gerahmte Ovalspeigel ist typisch für ein häusliches Umfeld und verweist auf Pipers Mutter, von der sich die Künstlerin in dem Gedicht *Invisible* (2003) erinnert, dass sie gerahmte Spiegel aufhängte, nachdem ihr Ehemann – Pipers Vater – gestorben war. Piper versteht diese Geste als Weg ihrer Mutter, sich selbst davon zu überzeugen, dass sie trotz ihrer Trauer noch am Leben war.³ Als ein Gegenstand, der die einzigartige Erscheinung eines Menschen reflektiert, kann der Spiegel als Existenzbeweis verstanden werden. Piper jedoch ließ den Satz EVERYTHING WILL BE TAKEN AWAY [Alles wird genommen werden] in den Spiegel eingravieren und vereitelte damit seine Funktion, da sie dem Betrachter wie auch sich selbst ins Gedächtnis ruft, dass die Art, wie wir uns und der Welt erscheinen, nicht nur vergänglich ist, sondern vor allem das Ergebnis eines schleichenden Prozesses, der sich aus Schichten von Erfahrungen speist, die oftmals das wahre, innere Ich unter sich begraben. In der vedischen Philosophie, die einen bedeutsamen Beitrag zum Verständnis der Ursprünge der westlichen Philosophie und ebenso einen Schlüssel zu Pipers philosophischen und künstlerischen Arbeiten liefert, werden Individuen als in einem Karma-Zyklus gefangen gesehen, der ihre Entscheidungen bedingt und ausrichtet. Dieser Prozess ist identitätsstiftend, verstärkt allerdings auch die einschränkende und übermächtige Natur von Karma und verdeckt somit womöglich des Individuums wahre Natur.

In den frühen 2000-Jahren schien Piper bereit zu sterben, um diesen Zyklus zu brechen.⁴ Stattdessen gelang es ihr, ihn zu transzendieren, während sie irdische Freiheit in der künstlerischen Verarbeitung ihres Schmerzes fand.⁵ Entsprechend wird in der Serie *Everything* derselbe Satz immer wieder in unterschiedlichen Zusammenhängen und auf wechselnden Trägern reproduziert. Jede dieser Arbeiten, so auch *Everything* #4, kann vom Betrachter unmittelbar als Warnung vor den Fallstricken eines materialistischen Lebens verstanden werden und zugleich als Verheißung einer zukünftigen Befreiung. Wiederholung – eine übliche Vorgehensweise in Pipers Werk, die im Hinduismus ein wichtiges Mittel zu Heilung und Reflexion darstellt – kann wie ein Mantra allmählich jede Interpretationsmöglichkeit zersetzen, bis sich die zugrunde liegende Bedeutung offenbart.

Piper ist Konzeptkünstlerin der ersten Generation, und in der Konzeptkunst bilden Erfahrung und Urteilsvermögen des Betrachters oft entscheidende Teile zur Vollendung einer Arbeit. Die vollständige Bedeutung von *Everything* #4 kann wohl nur entschlüsseln, wer bereit ist, die Konsequenzen zu tragen. Das scheinen die Bedingungen einer stillschweigenden Vereinbarung zu sein – mit sich selbst, mit der Künstlerin und wohl auch mit dem Rest der Welt.

Seid Ihr dazu bereit?

Elise Lammer

- 1 „Ich war buchstäblich ausgebrannt und meine Leber gebraten, nachdem ich mich über ein Jahrzehnt lang für drei Vollzeitjobs abgerackert hatte.“ Adrian Piper, *Escape to Berlin: A Travel Memoir*, Berlin: APRA Foundation Berlin 2018, S. 208.
- 2 „Meine Kraft lässt nach, meine Leber ist ausgebrannt und verhärtet sich, buchstäblich frittiert, mein ganzes Geld und meine Widerstandskraft sind im Kampf draufgegangen.“ Adrian Piper, *Invisible* (2003), in: *Escape to Berlin*, wie Anm. 1, S. 148.
- 3 „Nachdem mein Vater gestorben war, hängte meine Mutter mehrere gerahmte Spiegel in der Wohnung auf. Ich betrachtete dies als eine Form der Selbstvergewisserung: dass sie immer noch da war, obwohl er es nicht mehr war. Das Schaffen von Dingen spielt bei mir häufig dieselbe Rolle, die jene gerahmten Spiegel für meine Mutter spielten.“ Piper, *Invisible*, wie Anm. 1, S. 146.
- 4 „Zu diesem Zeitpunkt war ich derart angeekelt von so gut wie allen, die ich kannte, dass ich um jeden Preis von ihnen wegkommen musste, um mich nie mehr durch ihre Gegenwart besudelt zu fühlen. An Leberversagen zu sterben, schien mir ein attraktiver Ausweg zu sein.“ Piper, *Escape to Berlin*, wie Anm. 1, S. 208.
- 5 Im Jahr 2002, kurz bevor sie nach zwei Jahren der Rekonvaleszenz im Anschluss an mehrere Operationen ans Wellesley College zurückkehrte, um dort wieder zu unterrichten, schuf Piper eine Ausdauerarbeit mit dem Titel *YOU/STOP/WATCH: A Shiva Japam*. Das Stück besteht aus einem „Mantra, das man so lange wiederholt, bis es die Neuronenbahnen verändert als Vorbereitung zur letzten Befreiung, die der Tod jenen gewährt, die dazu bereit sind.“ Piper, *Escape to Berlin*, wie Anm. 1, S. 198.
- 6 Zitiert aus Adrian Pipers digitalem Selbstportät *Thwarted Projects, Dashed Hopes, A Moment of Embarrassment* (2012), „News: September 2012“, http://www.adrianpiper.de/news_sep_2012.shtml.

Adrian Piper (b. 1948, New York) is a Conceptual artist, philosopher, and founder of the Adrian Piper Research Archive (APRA) Foundation Berlin. We see her works as exploring the language of representation and the interstices of race in the formation of rule-based subjectivities. Since 2006, Piper has chosen to live in Berlin, given that her name remains on the US Suspicious Travelers Watchlist. In 2012, on her sixty-fourth birthday, Piper retired from being Black now being “neither black nor white but rather 6.25% gray, honoring my 1/16th African heritage” —and from her nationality—no longer “African American but rather Anglo-German American, reflecting my preponderantly English and German ancestry.”⁶

Elise Lammer is a curator based in Basel.



All images: *They Parlaient Idéale*, 2019
 Single-channel video installation; carpet and cushions with digital print,
 HD video, 28'30", color, sound. Video still.
 Courtesy of the artist and carlier | gebauer, Berlin/Madrid.

Alle Abbildungen: *They Parlaient Idéale*, 2019
 Einkanal-Videoinstallation; Teppich und Kissen mit Digitaldruck,
 HD-Video, 28'30", Farbe, Ton. Filmstill.
 Courtesy of the artist and carlier | gebauer, Berlin/Madrid.

LAURE PROUVOST

THEY PARLAIENT IDÉALE, 2019
 SINGLE-CHANNEL VIDEO INSTALLATION; CARPET AND CUSHIONS WITH DIGITAL
 PRINT, HD VIDEO, 28'30", COLOR, SOUND

They Parlaient Idéale, 2019
 Einkanal-Videoinstallation; Teppich und Kissen mit
 Digitaldruck, HD-Video, 28'30", Farbe, Ton

They Parlaient Idéale is a real mess of a film, and I mean that in the best way. Like so much of Laure Prouvost's work, it walks a dizzy line between the familiar and unfamiliar. Tender and vicious, suffused equally with threat and titters, it goofs off and goads and giggles, incants and laments. This is a language, in word and image alike, that is private yet viral, capable of profound connection but always teetering on becoming sheer babble, a paean to slime stuck in its own mire. "Let's break ourselves," one of the characters says. *I think we already did, I find myself muttering back at it.*

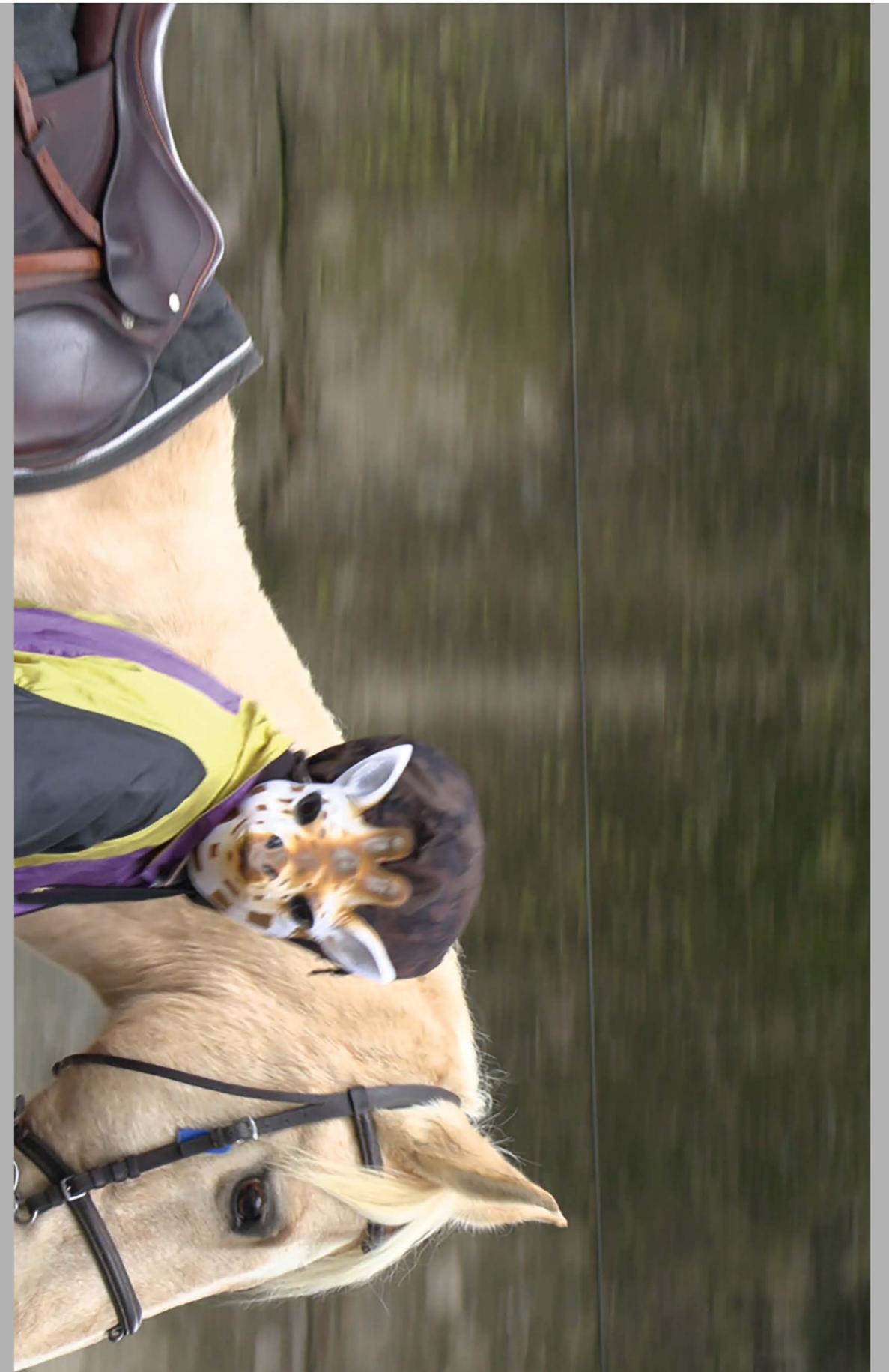
As for its familiarities, it is, on one level, something wholly recognizable: a road movie, about a group of people making the voyage from one place to another, complete with the pleasures and trials that mark the trip. It's about feeling the wind in your hair and severed eyes in your hand. (Things don't remain familiar for long.) The specific path is plenty ambulatory: coastline to bar through parking lots and fields, presidential palace to *Palais Idéal* (Postman Cheval's dizzying architectural fantasy), and onward through the sea from Marseille to Venice, to the French pavilion at the 2019 Biennale where this film itself made its debut. And then back outward, rehashing Yves Klein's *Leap into the Void* (1960) as a way to take the plunge from human into bird, into fish and squid, back to the sea and through our skin and holes to the oceans contained within every body. For while it does trace an arc toward Venice, it cares far more about the spaces in between, the litany of crevice and orifice, protuberance and pore, everything to be probed, smushed, dissected, and sprayed.

In this regard, then, the film is familiar only to the singular mode that Prouvost has relentlessly expanded and elaborated for years. Hers is a slippery world of pratfalls on squid ink, of the feeling of egg yolk squidding up through the toes. It's about the dual lure and horror of having too many words, with none of them being ever quite right. We might call it abjection, but that would miss what remains so specific about her profound investigation of the abrupt collisions between sense and nonsense that take shape between language, sound, and image. It strains for legibility but knows that if it doesn't come, you can fake it 'til you make it and drag others along with you, into vertigo, desire, and flickers of mourning. All the usual suspects of her oeuvre are fully in play here. There is the whispering voice and its continual address of you, straddling a position between guide, therapist, lover, and torturer. There is a montage marked not just by its rapidity and tiny fragments as by its deep bonds to the spoken, in a relentless play of substitution and analogy, with materializations of misheard words and the vibrant, goopy appearance of what was just said. There is the sense both of a penetrative gaze that can be everywhere and of the repeatedly shown fact that eyes themselves can be penetrated and ruptured, that all transcendence will leak in time. And there is violence, and sometimes with laughter and sometimes not, and there is utter fascination with what it opens up to those ruined eyes.

But there is also something here that feels different and necessary. It's a current I see taking shape more and more in Prouvost's work, and it is amplified by the centrality of that group of travelers here. It is a different plurality, one not just of signs to be gathered into a skittering whole, but also of voices and bodies themselves, an uneven chorus propping one another up, taking and offering pleasure, and finding joy in the prospect of spitting back at the world and what such joy allows. This is a different violence, far from the gutting of the octopus for its ink to turn into words. It's the prospect instead of a contagious syntax, that might start in images but won't remain there. "We should commit a crime," one of the roving band says. Yes. We should.

Laure Prouvost (b. 1978, Lille, France) creates videos and installations that function as poetic collages of life. Dissolving the nexus between fiction and fact, Prouvost champions the idea that contemporary life is more akin to an everchanging liquid stream rather than a predetermined sequence of events. Her works present moments of extreme sensuality, pleasure, and intimacy to encourage us to dream, to laugh, and to value the collective rather than just the self.

Evan Calder Williams is a writer, filmmaker, and senior faculty at the Center for Curatorial Studies at Bard College in upstate New York; his most recent book is *Shard Cinema*.



[De]

They Parlaient Idéale ist ein Chaos von einem Film, und das meine ich im besten Sinne. So wie viele von Laure Prouvosts Arbeiten wandert auch diese über die schwindelerregende Grenze zwischen Vertrautem und Fremdem. Zärtlich und böse, zugleich bedrohlich und zum Lachen kommt sie albern daher, stachelt uns auf und kichert, verhext und lamentiert. Das ist eine Sprache, in Wort und in Bild, die privat ist und doch auch viral, zu tiefen Verbindungen imstande und dabei stets auf der Kippe, in leeres Geschwätz abzurutschen. Ein Lobgesang auf den Schleim, der in seinem eigenen Matsch feststeckt. „Brechen wir uns selbst“, sagt einer der Charaktere. *Ich denke, das haben wir bereits*, höre ich mich zurückmurmeln.

Was den Bereich des Vertrauten angeht, so ist der Film einerseits etwas, das für uns leicht zu identifizieren ist, nämlich ein Roadmovie. Es geht um eine Gruppe von Personen, die eine Reise von einem Ort zum nächsten unternimmt, und um die lustigen Zwischenfälle und Herausforderungen, mit denen sie es dabei zu tun bekommt. Es geht darum, den Wind in den Haaren und herausgetrennte Augäpfel in der Hand zu spüren. (Wir verlassen schnell den vertrauten Bereich.) Die Strecke wird größtenteils zu Fuß zurückgelegt: von der Küste zu einer Bar, über Parkplätze und quer durch Felder, vom Präsidentenpalast zum Palais Idéal (der schwindelerregenden architektonischen Fantasie des Postboten Ferdinand Cheval). Dann weiter über das Meer, von Marseille nach Venedig, zum französischen Pavillon auf der Biennale 2019, wo dieser Film später Premiere hatte. Und dann zurück nach draußen, eine Anspielung an Yves Kleins *Sprung ins Leere* (1960), ein Anstoß, den Sprung zu wagen – vom Menschen zum Vogel, zu Fisch und Oktopus, zurück zum Meer und durch unsere Haut und Löcher hindurch, zu den Ozeanen, die jeder Körper in sich trägt. Und obwohl er einen Bogen nach Venedig spannt, interessiert sich der Film weit mehr für die Räume dazwischen, die Litanei der Spalten und Körperöffnungen, Ausstülpungen und Poren, die es allesamt gründlich zu untersuchen, zu zerquetschen, zu sezieren oder zu besprühen gilt.

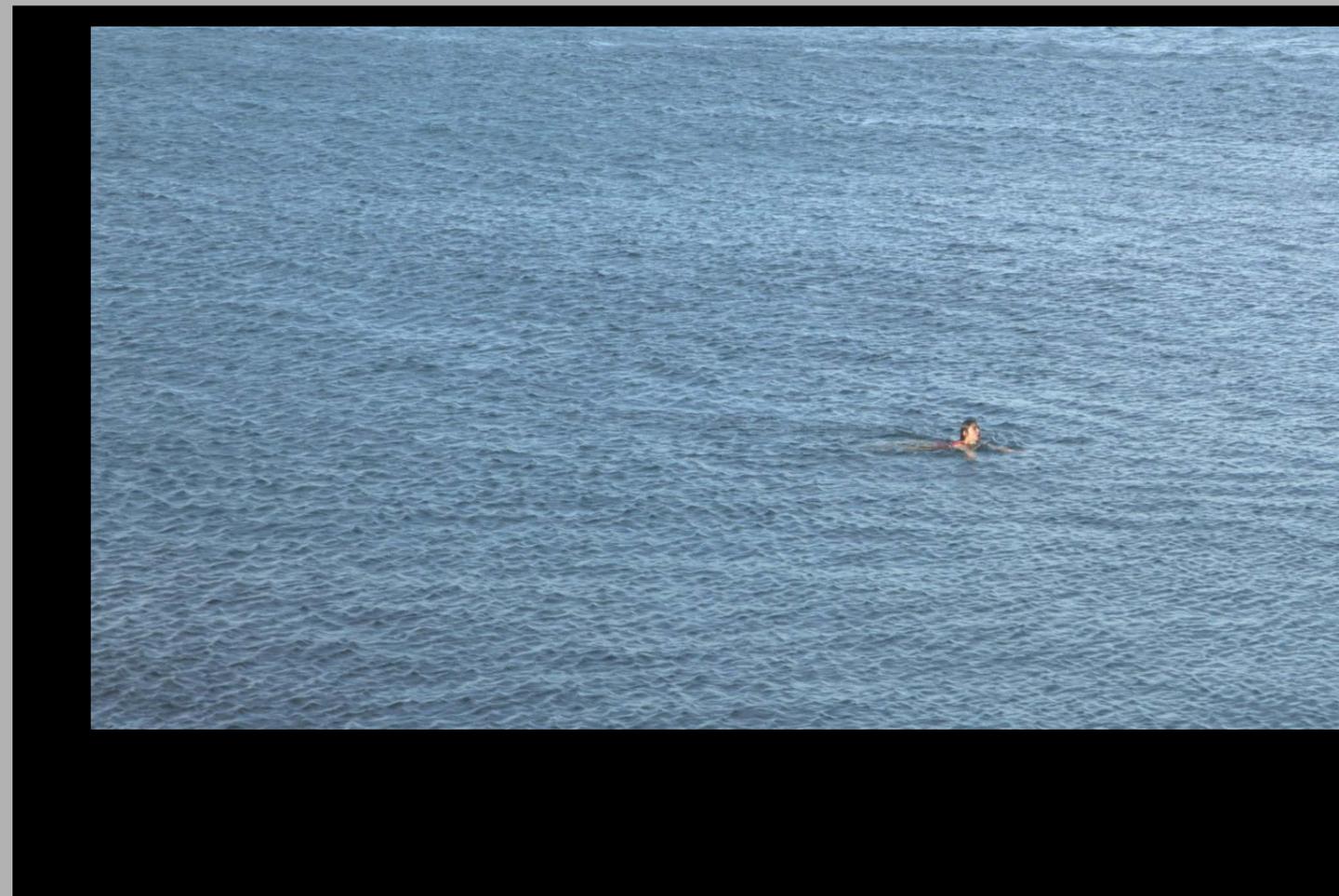
So gesehen ist der Film allerdings nur mit Blick auf diesen unverwechselbaren Modus vertraut, den Prouvost seit Jahren unermüdlich erweitert und verfeinert. Ihre Welt ist voller Fallstricke und man läuft ständig Gefahr, auf Tintenfischschwanz auszurutschen, die sich wie zwischen den Zehen hervorquellendes Eigelb anfühlt. Es geht um den Reiz und das Entsetzen, zu viele Wörter zu haben, von denen keines je ganz richtig ist. Wir könnten sie abstoßend nennen, würden dann allerdings außer Acht lassen, was an dieser tiefgreifenden Erforschung von Sinn und Unsinn so besonders ist, von Fragmenten, die unvermittelt aufeinanderprallen und zwischen Sprache, Sound und Bild Gestalt annehmen. Der Film ringt um Verständlichkeit, wissend, dass sich diese im Fall eines Scheiterns erst mal vortäuschen lässt und man die anderen auch mitreißen kann in den Schwindelzustand, das Begehren, die Anflüge der Trauer. All die üblichen Verdächtigen, die wir aus ihrem Werk bereits kennen, spielen hier wichtige Rollen. Da ist die flüsternde Stimme, die unablässig an ein Du appelliert und eine Position besetzt, die irgendwo zwischen

Führer*in, Therapeut*in, Liebhaber*in und Peiniger*in verortet ist. Da ist die Montage, die nicht nur durch ihre schnellen Schnitte und extreme Kürze der Fragmente gekennzeichnet ist, sondern auch durch ihre tiefe Verbindung mit dem Gesprochenen, die ein unermüdliches Spiel mit Substitutionen und Analogien betreibt, mit Materialisationen falsch verstandener Worte, dem dynamischen, sentimental auftauchenden dessen, was soeben gesagt wurde. Da ist sowohl das Gefühl eines durchdringenden Blickes, der alles penetrieren kann, und dann die wiederholt zum Ausdruck gebrachte Tatsache, dass Augen ihrerseits auch penetriert und verletzt werden können, dass jede Transzendenz mit der Zeit schadhafte Stellen ausbildet. Und da ist Gewalt, manchmal von Lachen begleitet und manchmal auch nicht, und da ist eine absolute Faszination für das, was den ruinierten Augen hier geboten wird.

Doch da ist auch etwas in diesem Film, das sich anders anfühlt und Notwendigkeit vermittelt. Für mich handelt es sich um eine Tendenz, die in Prouvosts Arbeit immer deutlicher Gestalt annimmt und die sich durch den zentralen Fokus auf die Gruppe der Reisenden hier verstärkt. Es ist eine andere Pluralität, nicht nur eine an Zeichen, die sich zu einem vorbeihuschenden Ganzen fügen, sondern auch eine, die aus den Stimmen und Körpern als solchen entsteht. Es ist ein höchst uneinheitlicher Chor, in dem man sich aber gegenseitig stützt, Freude sowohl empfängt als auch bereitet und Gefallen an der Aussicht findet, die Welt zurückanzurotzen, und das Vergnügen daran auskostet. Das ist eine grundverschiedene Art der Gewalt, ganz anders als das Ausweiden eines Oktopus, um die Tinte in Worte zu verwandeln. Es ist vielmehr die Möglichkeit einer infektiösen Syntax, die vielleicht in Bildern beginnt, ohne aber dabei stehen zu bleiben. „Wir sollten ein Verbrechen begehen“, sagt jemand aus der umherziehenden Bande. Ja. Sollten wir.

Laure Prouvost (geb. 1978, Lille, Frankreich) produziert Videos und Installationen, die als poetische Collagen verstanden werden können. Indem sie die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verwischt, zeigen ihre Arbeiten, dass das zeitgenössische Leben keine determinierte Abfolge von Ereignissen, sondern etwas Fließendes ist, das sich kontinuierlich verändert. Prouvosts Arbeiten beinhalten Momente extremer Sinnlichkeit, Freude und Intimität, die uns zum Träumen und Lachen bringen und dabei die Gemeinschaft statt das Individuum in den Mittelpunkt stellen.

Evan Calder Williams ist Autor, Filmemacher und Senior Faculty am Center for Curatorial Studies am Bard College in Upstate New York; sein jüngstes Buch ist *Shard Cinema*.



MARIA ANNA DEWES

WOLF, 2008
DRAWING; WATERCOLOR ON HANDMADE PAPER
FRAMED 30 × 21 CM

Wolf, 2008
Zeichnung; Aquarell auf handgeschöpftem Papier
Gerahmt 30 × 21 cm



Wolf, 2008
Drawing; watercolor on handmade paper, framed 30 × 21 cm.
Photo: Hans-Georg Gaul.
Courtesy of the artist.

Wolf, 2008
Zeichnung; Aquarell auf handgeschöpftem Papier, gerahmt 30 × 21 cm.
Foto: Hans-Georg Gaul.
Courtesy of the artist.

A quick question: did Red suspect that the wolf would eat her when she first met it on the way to her grandmother's house? Probably not. Did the wolf? Perhaps. The wolf may have many tricks up its sleeve, but not as many as men, who are often complicit in learning self-betrayal early on, lured into committing what bell hooks calls "acts of soul murder." This may even be somewhat inevitable, for we can begin by agreeing to understand that masculinity can be a wound as much as it can be a crime. So, unfortunately, it is less a question than it is a matter of fact that Red will be eaten; Red and her grandmother will be swallowed whole.

The wolf with mouth agape in Maria Anna Dewes's *Wolf*, a watercolor on handmade paper, reminds me of instances of violence that I have encountered from men. However, Dewes's wolf, unlike that in the fairytale, doesn't appear in a state of seeking prey; rather, it seems like it's about to retreat, looking back to warn off or to scare away. In other drawings depicting wolves, the artist similarly shows the creatures alone, out of context, devoid of clear direction, rarely committing offence, which some would say is only their nature.

While the wolf needs to live out its dangerousness in order to survive, man's equal capacity for harm need not be acted upon to assert his existence, yet for long, he has done just so. Centuries of patriarchy have made it difficult to shake off the habit of violence, as if it were indeed necessary to life, rather than just a way to claim by force the power that men have repeatedly been told they were birthed to deserve.

For even in those works where Dewes catches the wolf mouthing a piece of flesh, a bodyless limb, she asks us to look at the wolf just for what it is, nothing less, nothing more. Perhaps that's why the artist has repeatedly returned to the figure of the wolf in the first place, because it allows her to capture, to freeze, the sight of the predator, in a way that is pragmatic: ultimately, these works facilitate a face-to-face encounter with and witnessing of what would, in humans, be rage itself.

Maria Anna Dewes (b. 1955, Bonn, Germany) deploys sculpture, installation, and watercolor painting to propel understandings of representational signs and the political, sociological, and cultural meanings they are inscribed with. Her oeuvre has a strong figurative dimension, with Dewes manipulating obvious and recognizable signs—among them not only the female figure but also seemingly autonomous feet and arms holding a broom or a gun—to pivot audiences into considering the different kinds of violence which subsist behind and beneath things which appear, at first glance, innocuous.

Eliel Jones is a writer and associate curator at Cell Project Space, London. He has written about contemporary art and performance for *Artforum*, *Elephant*, *Flash Art*, *Frieze*, *The Guardian*, *MAP*, and elsewhere.

Kurze Frage: Ahnte Rotkäppchen bereits, dass der Wolf sie fressen würde, als sie ihm auf dem Weg zum Haus ihrer Großmutter begegnete? Wahrscheinlich nicht. Und der Wolf? Der vielleicht schon. Der Wolf hat vermutlich eine Menge Tricks auf Lager, allerdings nicht so viele wie die Männer wiederum, die ja bisweilen schon in jungen Jahren Selbstbetrug erlernen und zu dem verführt werden, was bell hooks „Seelenmord“ nennt. Das könnte sogar ein Stück weit unvermeidlich sein, denn wir können uns sicher ohne Probleme darauf einigen, dass Männlichkeit sowohl Wunde als auch Verbrechen sein kann. Es ist also weniger eine Frage als eine Tatsache, dass Rotkäppchen gefressen werden wird. Sie und ihre Großmutter werden in einem Stück verschlungen.

Der Wolf mit dem aufgerissenen Maul in Maria Anna Dewes' *Wolf* - einer Aquarellzeichnung auf handgeschöpftem Papier - erinnert mich an meine Erfahrungen von männlicher Gewalt. Dennoch scheint Dewes' *Wolf*, im Gegensatz zu jenem aus dem Märchen, nicht auf der Jagd nach Beute. Er wirkt, als wäre er dabei, sich zu entfernen, während sein Blick zurück abschreckend oder drohend sein soll. In anderen Zeichnungen von Wölfen zeigt die Künstlerin die Tiere in ähnlicher Weise auf sich allein gestellt, aus dem Zusammenhang gerissen, ohne eindeutige Richtung, selten aggressiv, was ja nur natürlich wäre, würde man sagen.

Während der Wolf seine Gefährlichkeit ausleben muss, um zu überleben, hat der Mann keinen Grund dazu. Und dennoch hat er lange Zeit genau das getan. Jahrhunderte des Patriarchats erschweren es, die Angewohnheit der Gewalt abzulegen, so als wäre sie doch eine Notwendigkeit des Lebens und nicht schlicht eine Methode, Macht an sich zu reißen, von der Männern immer wieder gesagt worden ist, dass sie qua Geburt ein Anrecht auf sie hätten.

Denn selbst in jenen Arbeiten, in denen Dewes den Wolf mit einem Stück Fleisch, körperlosen Gliedmaßen, im Maul erwischt, fordert sie uns auf, den Wolf als das zu betrachten, was er ist, nicht mehr und nicht weniger. Vielleicht ist das der Grund, aus dem die Künstlerin überhaupt immer wieder auf den Wolf zurückkommt: weil er ihr erlaubt, auf pragmatische Weise den Anblick des Raubtiers festzuhalten, zu fixieren. Letztlich ermöglichen diese Arbeiten eine Begegnung von Angesicht zu Angesicht, Auge in Auge, mit dem, was im Menschen Wut und Zorn ist.

Maria Anna Dewes (geb. 1955, Bonn) setzt Skulptur, Installation und Aquarellmalerei ein, um der Symbolkraft von Zeichen und den ihnen eingeschriebenen politischen, soziologischen und kulturellen Bedeutungen auf den Grund zu gehen. Ihr Werk hat eine ausgeprägte figurative Dimension; Dewes manipuliert eindeutig erkennbare Zeichen, wie die weibliche Figur oder auch scheinbar autonome Füße oder Arme, die sie mit einem Besen oder einer Waffe ausstattet. So soll das Publikum dazu bewegt werden über Formen der Gewalt nachzudenken, die hinter oder unter der Oberfläche von zunächst ganz harmlos aussehenden Dingen lauern könnten.

Eliel Jones ist Autor und Associate Curator am Cell Project Space, London. Seine Artikel über zeitgenössische Kunst und Performance sind u.a. in *Artforum*, *Elephant*, *Flash Art*, *Frieze*, *The Guardian* und *MAP* erschienen.

ADAM MCEWEN

UNTITLED (A-LINE), 2002
PHOTOGRAPH; C-PRINT, DIASEC
309 × 180.5 CM

Untitled (A-Line), 2002
Fotografie; C-Print, Diasec
309 × 180,5 cm



Untitled (A-Line), 2002
Photograph; C-print, Diasec, 309 × 180.5 cm. Installation view: A FIRE IN MY BELLY,
JSC Berlin, 2021. Photo: Hans-Georg Gaul. © VG Bild Kunst, Bonn 2021.
Courtesy of the artist and Friedrich Petzel Gallery, New York.

Untitled (A-Line), 2002
Fotografie; C-Print, Diasec, 309 × 180,5 cm. Installationsansicht: A FIRE IN MY BELLY,
JSC Berlin, 2021. Foto: Hans-Georg Gaul. © VG Bild Kunst, Bonn 2021.
Courtesy of the artist and Friedrich Petzel Gallery, New York.

As the recent anthology *Photographing Mussolini: The Making of a Political Icon* (2020) argues, the ascendance of Mussolini had a lot to do with the production of images. Photographic depictions of the dictator, whether by official or freelance photographers, followed a framing that communicated strength and certainty—a focus on the absurdly square jaw, the endeavor to capture the steely glint of his eye—and thus facilitated his projection of power.

Adam McEwen's *Untitled (A-Line)* is based on a piece of counterevidence, though not one that necessarily broke with its time. Its source is a press photograph that depicts the corpses of Mussolini and his lover Clara Petacci after their execution by partisans near the Swiss border in 1945, as the Axis crumbled on multiple fronts (Hitler would die by suicide a few days later). Their bodies were dumped on the ground in Milan's Piazzale Loreto, where Mussolini's corpse was kicked, beaten, spit on, shot at, and defiled by the citizenry, until the two were ultimately strung up on meat hooks at the local gas station alongside the corpses of several other Fascists. (After being buried, Mussolini's corpse was disinterred and then moved around the country, passing through the hands of different far-right entities before the authorities found it and kept it in a hiding place until 1957, when it was re-interred in his family crypt. Fascist totemism is key to its legacy.)

In McEwen's grainy, blown-up image, Mussolini and Petacci have been rotated 180 degrees. Instead of hanging lifelessly, their bodies are shown looming as large floating specters over the camera's point of view. This act of reanimation is a dark inversion of McEwen's iconic series of newspaper obituaries for famous people who were in fact still alive, and can be seen in the context of his longstanding fascination with iconic imagery of the twentieth century. But with *Untitled (A-Line)* it is hard to resist a broader political reading that here seems pronounced. The re-empowerment through reorientation perhaps hints at an eternal return of Fascism, or at least the social configurations that lead to it, at a time when signals were appearing that this could be a real possibility.

The work dates from 2002, the year that the first prisoners arrived at the Guantanamo Bay detention camp in Cuba. Looking back from 2021, this marks a critical phase in the contemporary history of Western political control. Sparked by the upswing of aggressive militarism after the events of 9/11, and through the marketing strategies of the War on Terror, it signaled that liberal Western societies were beginning more openly to slip back into an everyday acceptance of torture and impunity. This moment marked the return of open scapegoating, leading by fear, and smashing dissent, but with more sophisticated communicative strategies that made it all appear less brutal. The Fascism-friendly photographers who accompanied Mussolini's rise seem like a relic of an earlier age in comparison to the media-military complex of today.

Some of the work's lessons, if we try to draw some, may then be left in the past of the messianic twentieth century. That is, we needn't be worried about history repeating as such, just as we don't need to be worried about the return of Fascism as such, but instead we do need to pay attention to the ascendance of insidious mechanisms of control that go beyond what we know and what we can imagine. And we need to figure out why, despite daily atrocities, it feels suspiciously like there may not be so many people ready to spit on corpses anymore.

Adam McEwen (b. 1965, London) is a Conceptual artist who once wrote obituaries for the *Daily Telegraph*. This experience inspired his well-known fake obituaries of prominent living figures such as Bill Clinton, Jeff Koons, and Kate Moss. The distinction between history and fiction, art and life, are troubled in McEwen's practice, as also in his presentation of text messages from friends as haiku riddles, and in paintings made of masticated chewing gum that map the patterns of the aerial bombing inflicted on German cities during World War II.

Rachael Rakes is Curator of Public Practice for BAK basis voor actuele kunst, and a writer, educator, and researcher living in Amsterdam and Guatemala.

Eine jüngst erschienene Monografie mit dem Titel *Photographing Mussolini: The Making of a Political Icon* (2020) folgt dem Gedanken, dass Benito Mussolinis Aufstieg viel mit der Produktion von Bildern zu tun hatte. Fotografische Abbildungen des Diktators, egal ob von offizieller Seite oder unabhängigen Fotograf*innen aufgenommen, folgten einer Formel, die Stärke und Gewissheit vermitteln sollte – mit Betonung auf dem absurd kantigen Kiefer und im Versuch, das eisige Funkeln seiner Augen einzufangen – und ihm die Projektion seiner Macht ermöglichten.

Adam McEwens Arbeit *Untitled (A-Line)* basiert auf einem Beleg für das Gegenteil, der allerdings nicht unbedingt aus der Zeit fallen muss. Die Quelle ist ein Pressefoto, das die Leichen von Mussolini und seiner Geliebten Clara Petacci nach ihrer Hinrichtung durch Partisan*innen in der Nähe der Schweizer Grenze im Jahr 1945 zeigt, als die Achsenmächte an mehreren Fronten zurückgedrängt wurden (Hitler nahm sich nur wenige Tage später das Leben). Ihre Leichen wurden auf dem Piazzale Loreto in Mailand abgeladen, wo Mussolinis Leiche getreten, geschlagen, bespuckt, beschossen und von Bürger*innen geschändet wurde, bis die beiden schlussendlich an Fleischerhaken kopfüber neben weiteren Leichen von Faschisten*innen an der örtlichen Tankstelle aufgehängt wurden. (Nach dem Begräbnis wurde Mussolinis Leichnam exhumiert und im ganzen Land herumgereicht. Er ging durch die Hände mehrerer rechtsextremer Organisationen, ehe die Behörden ihn sicherstellten und versteckten, bis er 1957 in der Familiengruft erneut beigesetzt wurde. Der Totemismus liefert den Schlüssel zum Erbe des Faschismus.)

Auf McEwens körnigem, stark vergrößertem Bild erscheinen Mussolini und Petacci um 180 Grad gedreht. Ihre Körper hängen nicht leblos herab, sondern schweben als drohende, riesige Spukgestalten oberhalb des Kamerastandpunkts. Dieser Akt der Reanimation ist eine düstere Verkehrung von McEwens berühmter Serie von Zeitungsnachrufen auf Prominente, die in Wirklichkeit noch am Leben waren, und lassen sich im Kontext seiner langjährigen Faszination für die Bildikonon des 20. Jahrhunderts lesen. Bei *Untitled (A-Line)* fällt es allerdings schwer, sich einer weiter gefassten politischen Lesart zu entziehen, die hier betont scheint. Die durch die Drehung suggerierte Wiederermächtigung könnte auf die ewige Wiederkehr des Faschismus hindeuten – oder doch wenigstens auf die gesellschaftlichen Veränderungen, die sie begünstigen – in einer Zeit, in der dies immer wahrscheinlicher zu werden schien.

Die Arbeit ist aus dem Jahr 2002, als die ersten Gefangenen im Lager Guantanamo Bay auf Kuba eintrafen. Im Rückblick aus dem Jahr 2021 markiert dies einen entscheidenden Punkt in der Geschichte der politischen Kontrolle im globalen Westen. Ausgelöst durch den Aufschwung eines aggressiven Militarismus als Reaktion auf die Ereignisse des 11. September 2001 sowie durch die Marketingstrategien des „Kriegs gegen den Terror“, läutete Guantanamo Bay einen Zeitabschnitt ein, in dem die Akzeptanz von straffreier Folter in den liberalen westlichen Gesellschaften wuchs. Dazu gehörte auch die Rückkehr zum Sündenbockprinzip, geleitet durch Angst und die Unterdrückung jeglichen Dissenses, nur mit ausgefilterten Kommunikationsstrategien, die einen weniger brutalen Anstrich verliehen. Die mit dem Faschismus sympathisierenden Fotograf*innen, die Mussolinis Aufstieg begleiteten, erscheinen im Vergleich zum militärisch-medialen Komplex von heute wie ein Relikt aus längst vergangener Zeit.

Einige der Lehren, die aus der Arbeit zu ziehen wären, könnten demnach in der Vergangenheit des messianischen 20. Jahrhunderts bleiben: Wir müssen uns nicht sorgen, dass sich *diese* Geschichte als solche wiederholt, ebenso wie wir uns nicht um die Wiederkehr *dieses* Faschismus zu sorgen brauchen. Vielmehr sollten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Vorherrschaft schleichender Kontrollmechanismen richten, die weit über unsere Kenntnis und unsere Vorstellungskraft hinausgehen. Und wir müssen dringend herausfinden, warum trotz tagtäglich Gräueltaten scheinbar nicht mehr sehr viele Menschen bereit sind, auf Leichen zu spucken.

Adam McEwen (geb. 1965, London) ist ein Konzeptkünstler, der einst Nachrufe für den *Daily Telegraph* in London schrieb. Diese Erfahrung inspirierte ihn zu seinen *Obituaries* [Nachrufe] auf noch lebende Prominente wie Bill Clinton, Jeff Koons oder Kate Moss. Differenzierungen zwischen Geschichte und Fiktion, Kunst und Leben verschimmen in McEwens Praxis genau wie in seinen Textnachrichten von Freunden, die er als Haiku-Rätsel präsentiert, oder seinen Bildern aus gekauten Kaugummis, in denen die Ziele der Luftangriffe auf deutsche Städte während des Zweiten Weltkrieges markiert sind.

Rachael Rakes ist Kuratorin für Öffentliche Praxis bei BAK basis voor actuele kunst, Utrecht sowie Autorin, Dozentin und Wissenschaftlerin. Sie lebt in Amsterdam und Guatemala.



Emergency Doors (Smithsonian American History Museum), 2006
Photograph; archival pigment print. 113 × 143.5 cm. Installation view.
Courtesy of the artist.

Emergency Doors (Smithsonian American History Museum), 2006
Fotografie; Archiv-Pigmentprint. 113 × 143,5 cm. Installationsansicht.
Courtesy of the artist.

71

COLIN MONTGOMERY

EMERGENCY DOORS (SMITHSONIAN AMERICAN HISTORY MUSEUM), 2006
PHOTOGRAPH; ARCHIVAL PIGMENT PRINT
113 × 143.5 CM

Emergency Doors (Smithsonian American History Museum), 2006
Fotografie; Archiv-Pigmentprint
113 × 143,5 cm

[En]

The title of this photograph, *Emergency Doors (Smithsonian American History Museum)*, describes the image's content. The two sets of closed handleless metal doors are photographed from the outside, flanked on either side by decorative plants with elliptic leaves. Along the bottom edge of the image, we can see the top two steps of a set of shallow stairs. The left steel bannister is perfectly perpendicular to the camera, such that its railing appears as a bizarre, aperspectival rod that is briefly disorienting. The doors' chrome surface registers a reflection of a doomsday orange sky, contrasting with the building's matte marble exterior. Where the wall meets the top of the doorframe, the stone has oxidized slightly, giving the impression that the two materials are in polite disagreement.

Montgomery's photograph captures the outside of an institution many Americans will encounter on a school trip, likely during formative middle or high school years. Washington, DC, is the number one destination for school travel in the country. Educational trips make up a large portion of the city's approximately \$7 billion per annum tourism industry, and anyone who's been to Capitol Hill will immediately notice the omnipresence of such groups. Local companies specialize in curated experiences that might include monument tours, museum visits, and shopping.

With so many teenagers converging on a highly concentrated suite of potential terrorist targets, safety is a major concern. Students are often seen wearing matching highlighter yellow or green T-shirts. Before leaving a location, they are required to count off to make sure nobody is left behind. These rehearsals of security are at least as educational as the anodyne myth of a shining city upon a hill that is presented on these tours. After all, national myths are only effective as long as people buy into them. On the other hand, mass shootings and electrical fires are incontrovertible facts of life.

Montgomery has not chosen to image the tangled rendition of American exceptionalism on display inside the museum, which is as partial as you'd expect: the section on warfare is aggressively titled "The Price of Freedom." Instead, Montgomery centers the doors that let you out—peripheral attributes of the building that are used either by nobody or everybody, together, suddenly, all at once. The lightly blemished doors conjure the specter of catastrophe, a vision of them flying open as a stampede of frantic tweens and tourists streams out. But for all the tumult it might imply, Montgomery's photograph is reticent. It does not reveal whether, looking at these doors from the ostensibly "safer" side, we are situated in a space of refuge or waiting in anticipation of a disaster to come. Through its ambivalence, this image of an obvious escape hatch bathed in golden light maintains a simmering paranoid affect from which there is no such clear way out.

Colin Montgomery (b. 1979, Washington, DC) uses photography to investigate architecture as a political signifier. His images of government buildings and other iconic sites of US national identity relate to his own Reagan-era childhood, unravelling the falsehoods promised by the American Dream and the subjugation this fantasy relies on.

Vijay Masharani is an artist and writer based in New York.

[De]

Der Titel dieser Fotografie, *Emergency Doors (Smithsonian American History Museum)*, benennt zugleich ihr Motiv. Die beiden geschlossenen klinkenlosen Metaldoppeltüren sind von außen fotografiert, auf jeder Seite von Zierpflanzen mit elliptischen Blättern flankiert. Am unteren Bildrand sehen wir die obersten zwei Stufen einer flach ansteigenden Treppe. Das linke Stahlgeländer verläuft vertikal zur Kameraperspektive, und zwar so perfekt senkrecht, dass man den Handlauf zunächst als eine seltsame, aperspektivische Stange wahrnimmt, was einen kurzen Moment der Desorientierung erzeugt. In den Chromoberflächen der Türen spiegelt sich ein Himmel wider, der orangefarben ist wie am Tag des Jüngsten Gerichts und mit dem matten Marmor der Gebäudeaußenwand kontrastiert. Im Bereich, wo die Wand auf den oberen Rand des Türrahmens trifft, ist der Stein leicht oxidiert, wodurch der Eindruck entsteht, als würden die zwei Materialien eine höfliche Meinungsverschiedenheit austragen.

Colin Montgomerys Fotografie zeigt eine Institution von außen, die vielen Amerikaner*innen von einem Schulausflug, der höchstwahrscheinlich während ihrer prägenden Jahre auf der Middle or High School unternommen wurde, bekannt ist. Washington, D.C., ist das beliebteste Reiseziel für Klassenfahrten im ganzen Land. Bildungsreisen machen mit sieben Milliarden Dollar einen großen Teil des jährlichen Umsatzes der Tourismusbranche in der Stadt aus, und jeder, der schon einmal in Capitol Hill war, wird sich an die Allgegenwart solcher Reisegruppen erinnern. Örtliche Unternehmen sind auf maßgeschneiderte Events spezialisiert, die etwa Denkmalführungen, Museumsbesuche und Shopping verbinden.

Wo so viele Teenager an einer derart hochkonzentrierten Ansammlung potenzieller terroristischer Angriffsziele zusammenkommen, ist Sicherheit ein wichtiges Thema. Oft sieht man Schüler*innen, die einheitlich leuchtend gelbe oder grüne T-Shirts tragen. Bevor sie einen Ort verlassen, muss jedes Mal durchgezählt werden, um zu gewährleisten, dass niemand zurückgelassen wird. Diese Art Sicherheitsübungen sind mindestens ebenso lehrreich wie der Mythos der schillernden „Stadt auf einem Hügel“, der auf diesen Führungen präsentiert wird. Denn letztlich sind nationale Mythen nur so lange wirksam, wie Menschen an sie glauben. Wohingegen bewaffnete Amokläufe und Kabelbrände unbestreitbare Tatsachen des Lebens sind.

Colin Montgomery (geb. 1979, Washington, D.C.) nutzt Fotografie, um Architektur als Träger von Bedeutung zu untersuchen. Seine Fotos von Regierungsgebäuden und anderen mit der nationalen Identität der USA verbundenen ikonischen Stätten führen auf Montgomerys eigene Kindheit in der Reagan-Ära zurück und werfen ein Licht auf die falschen Versprechungen des amerikanischen Traums sowie die Formen der Unterdrückung, die dieses Phantasma befeuert.

Vijay Masharani ist Künstler und Schriftsteller. Er lebt in New York.

Montgomery hat sich dagegen entschieden, die wirre Interpretation eines amerikanischen Exzptionalismus zu fotografieren, die im Inneren des Museums präsentiert wird und die genauso einfältig ist, wie man es erwarten würde: Die Abteilung über Kriegsführung beispielsweise trägt den provokanten Titel „Der Preis der Freiheit“. Stattdessen richtet Montgomery den Blick auf die Türen, durch die man notfalls ins Freie gelangt – ein peripheres architektonisches Detail des Gebäudes, das entweder von gar niemandem oder aber von jedem genutzt wird, dann aber gleichzeitig, unvermittelt, von allen zugleich. Die leicht beschädigten Türen beschwören das Gespenst einer Katastrophe herauf: eine Vision, wie sie urplötzlich auffliegen und eine Horde panischer Schulkinder und Tourist*innen herausstürmt. Trotz des Tumults, auf den sie indirekt verweist, gibt sich Montgomerys Fotografie jedoch ausnehmend reserviert. Insbesondere enthält sie keinerlei Hinweis darauf, ob wir, wenn wir diese Türen von der offenbar „ungefährlicheren“ Seite aus betrachten, uns an einem sicheren Ort wähen können oder ob es vielmehr darum geht, hier in Erwartung einer bevorstehenden Katastrophe auszuharren. Aufgrund dieser Ambivalenz geht diese visuelle Darstellung, die so klar und deutlich einen in goldenes Licht getauchten Notausgang zeigt, mit einem unterschwelligem Gefühl der Paranoia einher, woraus es keinen so klar umrissenen Ausweg gibt.



cruz: or, as Spillers puts it, "the captive body becomes the source of an irresistible, destructive sensuality", 2020
 Sculpture; mixed media, 117 x 72 x 18 cm. Installation view.
 Courtesy of the artist and Night Gallery, Los Angeles.

cruz: or, as Spillers puts it, "the captive body becomes the source of an irresistible, destructive sensuality", 2020
 Skulptur; verschiedene Materialien, 117 x 72 x 18 cm. Installationsansicht.
 Courtesy of the artist and Night Gallery, Los Angeles.

KANDIS WILLIAMS

EURYDICE, 2018
TWO-CHANNEL VIDEO INSTALLATION, 20'1", COLOR, SOUND

**CRUZ: OR, AS SPILLERS PUTS IT,
 "THE CAPTIVE BODY BECOMES THE SOURCE OF AN IRRESISTIBLE,
 DESTRUCTIVE SENSUALITY", 2020**
SCULPTURE; MIXED MEDIA 117 x 72 x 18 CM

Eurydice, 2018
 Zweikanal-Videoinstallation, 20'1", Farbe, Ton

cruz: or, as Spillers puts it, "the captive body becomes the source of an irresistible, destructive sensuality", 2020
 Skulptur; verschiedene Materialien
 117 x 72 x 18 cm

Remember the delicious sensation of having disappeared while playing hide-and-seek as a child? Holding one's breath while bathing in the all-consuming darkness; that shock of panic that one may have actually vanished, assuaged by the knowledge that there will always be someone looking, that this is a digression that could be broken off at any moment. What if it could not? What if visibility were not a given nor salvation, and invisibility not a choice?

So when Eurydice is condemned to an eternity in Hades (the realm of the "unseen") because her lover Orpheus is unable to resist the urge to confirm with his own eyes that she is following him on his long ascent from the underworld, his wavering is not just proof of his mistrust of the gods but also invites reflection about how we bear witness and what we believe. Kandis Williams says, "I want to talk about the role of vision. The inscrutability of the image as a factor in constructing and apprehending subjects, genders, ourselves." In her multidisciplinary body of work *Eurydice*, she focuses on how Black bodies are caught in a feedback loop of fetishization and erasure, using collage, sculpture, performance, and film to ask questions about who is visible, how one is perceived, and what rights or control one has over one's own image.

The two-channel video installation *Eurydice* presents an assemblage of performance documentation and other footage. We see the dancer Josh Johnson meander along busy streets, traversing rooftops and landmarks, dancing, flailing, falling, just to pick himself up again, stride forward, and lead the audience along. Footage from performances is interspersed and overlaid with burnt Californian landscapes, deserts, and flowers. Johnson is both Eurydice and Orpheus and the audience is implicated, partaking as the fluctuating missing character, both trailing and leading, observing and witnessing.

In advance of one of her performances, Williams held a workshop in which participants were assigned the roles of "perpetrator," "victim," and "witness" while working through the fatal shooting of Philando Castile by police in 2016, the immediate aftermath of which was livestreamed by his girlfriend, Diamond Reynolds, and seen by millions. The psychological mapping of such dynamics strongly informs the collective social choreographies of *Eurydice* and other works. Williams's reflections draw heavily on the writings of painter and theorist Bracha Ettinger and her concept of "aesthetic wit(h)nessing," which implicates the witness in questions of systemic oppression and violence. Calling for an active form of witnessing that demands accountability, Ettinger—in art historian Griselda Pollock's paraphrase—extends its meaning from "bearing witness to the crime against the other, to being with, but not assimilated to, and to being beside the other in a gesture that is much more than mere ethical solidarity. There is risk; but there is also a sharing."

Collage lies at the core of Williams's work. Contrasts of conflicting aesthetic, material, and thematic fragments are used as a strategy to deal with problematic material and to recalibrate assumptions about its "truth," as Williams says. Experiences that validate or undermine the way we see ourselves shape our identity, and in Williams's artificial flower arrangements, such as *cruz: or, as Spillers puts it, "the captive body becomes the source of an irresistible, destructive sensuality"*, images of black female degradation, imprinted on synthetic leaves, speak to these experiences that nourish or starve subjectivities like water, or in this case black ink, feeds a plant. Williams is addressing the consequences of systemic violence—the "weathering"—inflicted upon minds and bodies through marginalization and stigmatization while the image of the oppressed is coopted as spectacle.

Kandis Williams (b. 1985, Baltimore, Maryland) is an artist, writer, editor, and publisher working on a fuller understanding of Blackness, its representation, and existence within mainstream society. In her ongoing project *Eurydice*, racialization and systemic violence are transformed and inverted through the archetypes of Greek myth. The story of Orpheus becomes a symbol of Williams's perceptions on hope and loss. Her publishing project Cassandra Press distributes zines and PDFs with texts on subjects like misogynoir, the white savior, reparations, and libidinal economy.

Anna Gritz is a curator at KW Institute for Contemporary Art in Berlin.



Eurydice, 2018
Two-channel video installation, 20'1", color, sound. Video still.
Courtesy of the artist and Night Gallery, Los Angeles.

Eurydice, 2018
Zweikanal-Videoinstallation, 20'1", Farbe, Ton. Videostill.
Courtesy of the artist and Night Gallery, Los Angeles.

[De]

Erinnerst du dich an das wunderbare Gefühl, als Kind im Dunkeln Verstecken zu spielen und dabei zu „verschwinden“? Den Atem anzuhalten, während man von völliger Dunkelheit umgeben ist; jener Anflug von Panik, man könnte vielleicht tatsächlich weg sein, beschwichtigt von der Gewissheit, dass immer jemand nach uns sucht – dass es sich also um einen Ausnahmezustand handelt, der in jedem Moment vorbei sein kann. Was aber, wenn dem nicht so wäre? Was, wenn Sichtbarkeit nicht selbstverständlich wäre, oder Aussicht auf Befreiung, und wenn Unsichtbarkeit keine eigene Entscheidung wäre?

Wenn also Eurydike auf ewig in den Hades (das Reich der „Unsichtbaren“) verbannt wird, weil ihr Geliebter Orpheus dem Drang nicht widerstehen kann, sich mit eigenen Augen zu vergewissern, dass sie ihm auf seinem langen Aufstieg aus der Unterwelt folgt, dann lässt sein mangelndes Vertrauen nicht nur ein Misstrauen gegenüber den Göttern erkennen, sondern lädt darüber hinaus zum Nachdenken über Zeug*innenschaft und Glauben ein. Kandis Williams sagt: „Ich möchte über die Politik des Sehens sprechen. Über die letztliche Undurchschaubarkeit des Bildes als Faktor der Konstruktion und Wahrnehmung von Subjekten, Gender, uns selbst.“ In ihrer multidisziplinären Werkreihe *Eurydice* beschäftigt sich die Künstlerin damit, wie Schwarze Körper in einem Kreislauf aus Fetischisierung und Unsichtbarkeit gefangen sind, und hinterfragt mithilfe von Collage, Skulptur, Performance und Film, wer eigentlich sichtbar und wie wahrgenommen wird sowie welches Recht am eigenen Bild und welche Kontrolle darüber uns gegeben sind.

Die Zweikanal-Videoinstallation *Eurydice* zeigt einen Zusammenschnitt von Performancedokumentationen und anderen Filmsequenzen. Wir sehen den Tänzer Josh Johnson sich einen Weg durch belebte Straßen bahnen, Dächer überqueren, an einem Denkmal performen; er bewegt sich tanzend, sucht das Gleichgewicht mit den Armen zu halten, fällt zu Boden, um sich sogleich wieder zu erheben und seinen Streifzug fortzusetzen, immer begleitet vom Publikum. Die Clips der Performances sind von Sequenzen unterbrochen und überlagert, in denen wir abgebrannte kalifornische Landschaften, Wüsten und Blumen sehen. Johnson ist hier sowohl Eurydike als auch Orpheus, als Publikum sind wir einbezogen, in dem wir die jeweils andere Rolle einnehmen: Mal folgen wir, dann wieder führen wir, sind Beobachter*innen und Zeug*innen.

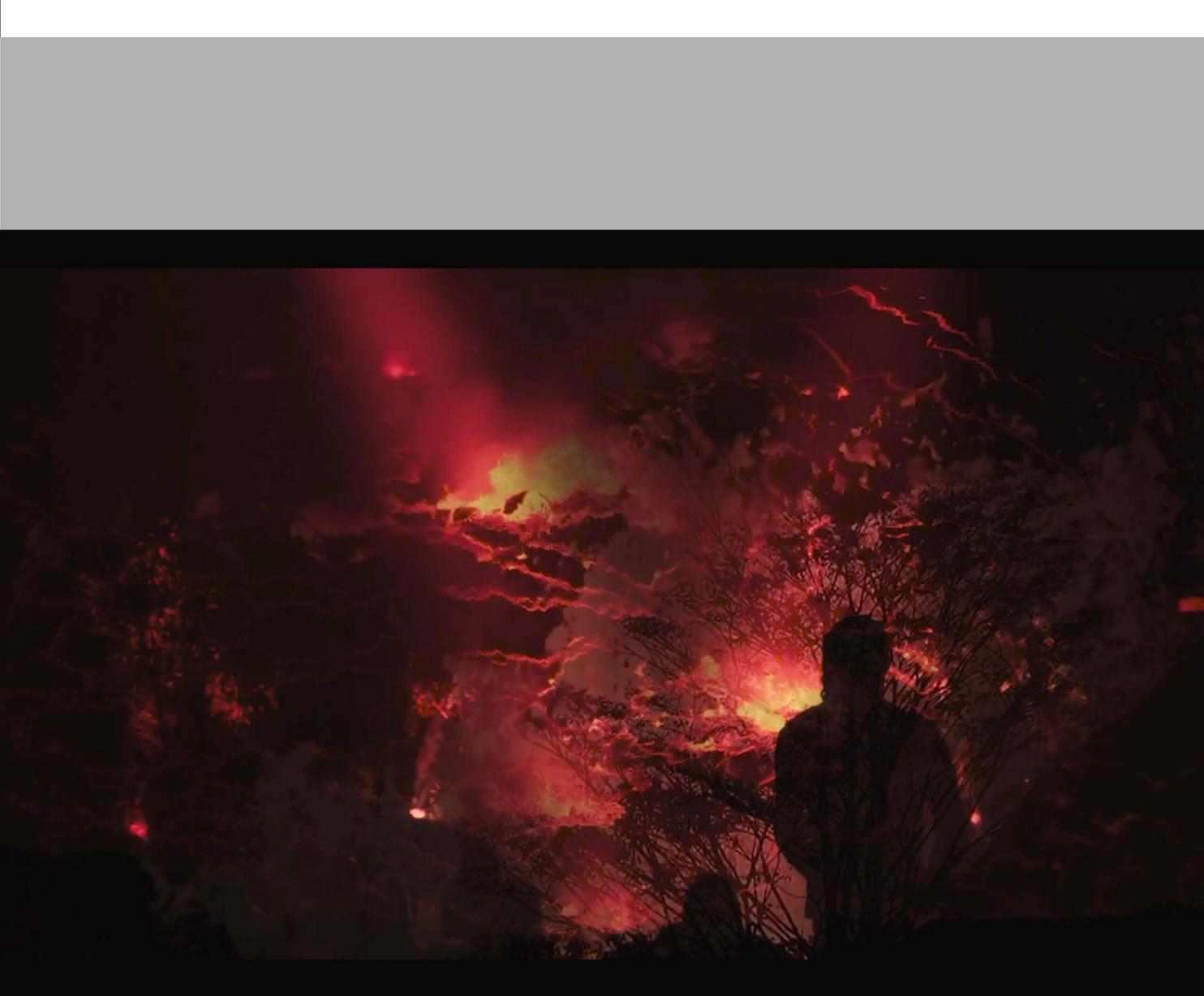
Im Vorfeld einer ihrer Performances veranstaltete Williams einen Workshop, in dem die Teilnehmer*innen die Rollen von „Täter*in“, „Opfer“ oder „Zeug*in“ einnahmen, während die tödlichen Schüsse auf Philando Castile durch die Polizei im Jahr 2016 nachgestellt wurden; das unmittelbar darauf folgende Geschehen war damals von seiner Freundin Diamond Reynolds als Livestream online gestellt worden: ein Clip, der millionenfach gesehen wurde. Die psychologische Dimension solcher Dynamiken fließt in die kollektiven, gesellschaftsbezogenen Choreografien von *Eurydice* und anderen Werken ein. Williams verweist in ihren Überlegungen

Kandis Williams (geb. 1985, Baltimore, Maryland) ist Künstlerin, Schriftstellerin, Herausgeberin und Verlegerin, die an einem besseren Verständnis von Blackness, ihren Repräsentationsformen und ihrer Gegenwart in der Mainstreamkultur arbeitet: In ihrem fortlaufenden Projekt *Eurydice* werden Ethnisierung und systemische Gewalt mithilfe der Archetypen der griechischen Mythen transformiert und invertiert: Die Geschichte von Orpheus und Eurydike wird in Williams' Wahrnehmung zu einem Symbol für Hoffnung und Verlust. In ihrem Verlagsprojekt Cassandra Press erscheinen Magazine und PDFs mit Texten zu Themen wie „misogynoir“, „White Savior“, „reparations“ oder „libidinal economy“.

auf die Schriften der Malerin und Theoretikerin Bracha Ettinger, insbesondere ihr Konzept des „aesthetic wit(h)nessing“. Ettinger identifiziert Unterdrückung und systemische Gewalt als etwas, das ihre Zeug*innen unmittelbar betrifft. Zeug*innenschaft fordere deshalb eine aktive Haltung ein, die ihrer Verantwortung gerecht wird. Laut der Kunsthistorikerin Griselda Pollock treibt Ettinger die Bedeutung des Begriffs bis zu dem Punkt, dass „das Bezeugen eines Verbrechens am anderen impliziert, ‚beim anderen‘ zu sein, ohne sich anzugleichen. Man ist ‚an der Seite‘ dieses anderen und durch weit mehr als moralische Solidarität verbunden. Es ist ein Risiko, und ein Teilen.“

Collage ist ein wesentliches Element in Williams' Werk. Die Kontraste, die zwischen den ästhetischen, materiellen, thematischen Fragmenten hervortreten, sind Teil einer Strategie, mit problematischen Inhalten umzugehen und sie auf ihren „Wahrheitsgehalt“ zu überprüfen, wie Williams erklärt. Erfahrungen, die unsere Vorstellung von uns selbst bestätigen oder unterlaufen, prägen unser Selbstbild. So thematisieren Williams' Kunstblumenarrangements, wie etwa *cruz: or, as Spillers puts it, „the captive body becomes the source of an irresistible, destructive sensuality“* in Gestalt ihrer auf die Blätter künstlicher Pflanzen gedruckten herabwürdigenden Darstellungen Schwarzer Frauen subjektivierende Erfahrungen, die uns – um im Bild zu bleiben – wachsen oder vertrocknen lassen: wie Wasser (oder in diesem Fall schwarze Tinte), das die Pflanzen nährt. Williams befasst sich mit den Folgen systemischer Gewalt – der „Verwitterung“, der sich Geist und Körper durch Marginalisierung und Stigmatisierung ausgesetzt sehen, während das Bild der Unterdrückten als Spektakel dient.

Anna Gritz ist Kuratorin am KW Institute for Contemporary Art in Berlin.



Eurydice, 2018
Two-channel video installation, 20'1", color, sound. Video still.
Courtesy of the artist and Night Gallery, Los Angeles.

Eurydice, 2018
Zweikanal-Videoinstallation, 20'1", Farbe, Ton. Videostill.
Courtesy of the artist and Night Gallery, Los Angeles.

MARCEL DZAMA

LEILA KHALED DOES NOT NEED ME, 2008
PAINTING; ACRYLIC ON COMPOSITE PANEL
50.8 × 40.6 CM

Leila Khaled does not need me, 2008
Gemälde; Acryl auf Verbundplatte
50,8 × 40,6 cm



Leila Khaled does not need me, 2008
Painting; acrylic on composite panel, 50.8 × 40.6 cm. Photo: Achim Kukulies.
Courtesy of the artist and Sies + Höke, Düsseldorf.

Leila Khaled does not need me, 2008
Gemälde; Acryl auf Verbundplatte, 50,8 × 40,6 cm. Foto: Achim Kukulies.
Courtesy of the artist and Sies + Höke, Düsseldorf.

Leila is my mother, my sister, my cousin, my friend, my neighbor. In 1948 she was about four years old when her family was expelled from Haifa (Palestine) to Saida (Lebanon) during the Nakba. Throughout her life, this was the event that she tried to remain faithful to and to be worthy of, searching for paths and ways adequate to its intensity, magnitude, and imperceptible, far-reaching effects.

When I wrote: Do you know Leila Khaled? You wrote back:

مين ما بيعرف ليلى خالد!

For a second, my heart fell, I read it in the sense of: Who—I don't know who Leila Khaled is! But of course you meant it in the other sense of: Who doesn't know Leila Khaled! Which takes us to many more questions: Who needs Leila Khaled? Who's afraid of Leila Khaled? Who wants to fix the meaning of Leila Khaled? Who wants (us) to forget about Leila Khaled?

One day I asked Leila: Ready to die? She replied: Surely, a warrior is always ready to die. I said: That is not what is required . . . are you ready to be imprisoned, detained? She replied: Yes. I said: Ready to partake in airplane hijacking? She replied: I am ready to do every action.

Her nom de guerre could have been Shadia, Fatima, Hayat, Jamila, Thiba, or many more. Her desire to refuse, to resist, to love, to nurture, to cry, to affirm is beyond any limits set by the holy trinity of coloniality, modernity, and patriarchy. Her femininity is in her singularity, in defending, within her open-ended community, the birds, the shrubs, the trees, the stones, the herbs, the aquifers, the fish, the Mediterranean Sea, and the detainees of the Palestinian struggle of her time, a time which does not end, does not expire, but awaits.

And in this waiting, waking, sleeping, rising, up-rising, I need Leila's help to dismantle, to subvert, to exile my "I" as a defined self and as an "established" artist, as a person, separated by my interests, my profession, my work, my family, my narcissism, my egocentrism, my Oedipal complexes, my neuroses, my problems, and to bring a *me*, an *I* back to a *whatever-I*, from where art springs and belongs, to a form, a mode, of a *becoming-revolutionary*, and in this same moment, with the magic of art, for Leila, with Leila, with the stroke of a brush, a *becoming-painting*.

The question of who needs whom in this becoming remains central. Who is it that creates, who is it that resists, who is it that needs, wants, senses, feels, desires, becomes?

And if there is a question of need, there is also, in some sense, a demand that also emerges. If Leila does not need you or me, maybe she demands something of and from us and it is this that she keeps a lookout for, seated, bedside, awaiting a response.

Marcel Dzama (b. 1974, Winnipeg, Canada) rose to prominence in the late 1990s, working with ink and watercolor drawings that have been described as "psychosexual." The narratives evoked via Dzama's distinctive style suggest they could be illustrations for dark, whimsical folk or fairy tales; the artist's work—which also encompasses video and sculpture—also reflects the influence of Surrealism, Soviet agitprop, and the twentieth-century avant-gardes.

Ayreen Anastas is an artist living on the northern tip of Manaháhtaan.

Leila ist meine Mutter, meine Schwester, meine Cousine, meine Freundin, meine Nachbarin. Als ihre Familie 1948 während der Nakba aus Haifa (Palästina) vertrieben wurde und gezwungen war, nach Saida (Libanon) zu flüchten, war sie etwa vier Jahre alt. Während ihres ganzen Lebens blieb dies das eine Ereignis, das sie in ihrer Erinnerung bewahrte und dessen sie sich als würdig erweisen wollte. Sie war stets auf der Suche nach Möglichkeiten und Wegen, die der Intensität und Dimension des Erlebten und seinen unfassbaren, weitreichenden Folgen angemessen waren.

Als ich schrieb: Kennst du Leila Khaled?, schriebst du zurück:

مين ما بيعرف ليلى خالد!

Eine Sekunde lang fühlte ich mich entmutigt, ich las es im Sinne von: Wer? Ich weiß nicht, wer Leila Khaled ist! Aber natürlich hattest du es in einem anderen Sinn gemeint, nämlich: Wer kennt Leila Khaled nicht! Was uns zu einer Reihe weiterer Fragen bringt: Wer braucht Leila Khaled? Wer hat Angst vor Leila Khaled? Wer will die Bedeutung Leila Khaleds festlegen? Wer will (,dass wir) Leila Khaled vergessen?

Eines Tages fragte ich Leila: Bist du bereit zu sterben? Sie antwortete: Eine Kriegerin ist immer bereit zu sterben. Ich sagte: Das ist nicht das, was gefordert ist ... bist du bereit, ins Gefängnis zu gehen, festgenommen zu werden? Sie antwortete: Ja. Ich sagte: Bereit, bei einer Flugzeugentführung mitzumachen? Sie antwortete: Ich bin zu jeder erdenklichen Aktion bereit.

Ihr Kampfname hätte Shadia, Fatima, Hayat, Jamila, Thiba oder viele andere mehr lauten können. Ihr Verlangen, sich zu (ver-)weigern, Widerstand zu leisten, zu lieben, zu nähren, zu weinen, zu bejahen, übersteigt sämtliche Grenzen, die von der Heiligen Dreifaltigkeit aus Kolonialität, Moderne und Patriarchat je gezogen wurden. Ihr Feminismus ist in ihrer Beispiellosigkeit begründet, im Schützen der Vögel, der Sträucher, der Bäume, der Steine, der Kräuter, der Grundwasserleiter, der Fische, des Mittelmeers innerhalb ihrer offenen Gemeinschaft und im Einstehen für all diejenigen, die der Kampf der Palästinenser zu ihrer Zeit ins Gefängnis brachte - einer Zeit, die nicht endet, nicht abläuft, sondern in Erwartung verharret.

Marcel Dzama (geb. 1974, Winnipeg, Kanada) wurde Ende der neunziger Jahre mit Tuschezeichnungen und Aquarellen bekannt, die als „psychosexuell“ beschrieben wurden. Die darin evozierten Narrative und der unverwechselbare Stil Dzamas erscheinen wie Illustrationen düsterer, skurriler Märchen oder Fabeln. Im Werk des Künstlers, das auch Video und Skulptur umfasst, sind darüber hinaus die Einflüsse des Surrealismus, der sowjetischen Agitpropkunst sowie der Avantgarden des 20. Jahrhunderts erkennbar.

Ayreen Anastas ist Künstlerin und lebt an der nördlichen Spitze von Manaháhtaan.

Und in diesem Warten, Erwachen, Schlafen, Aufstehen, Sich-zum-Aufstand-Erheben brauche ich Leilas Hilfe, um mein Ich - als klar umrissenes Selbst und als „etablierte“ Künstlerin, als Person, die anhand meiner speziellen Interessen, meines Berufs, meiner Arbeit, meiner Familie, meines Narzissmus, meiner Egozentrik, meiner ödipalen Komplexe, meiner Neurosen, meiner Probleme von anderen zu unterscheiden ist - zu zerlegen, zu unterminieren, ins Exil zu verbannen und dieses Ich wieder zu überführen in ein unbestimmtes Ich, dem die Kunst entspringt und zu dem sie gehört, und in eine Form, einen Modus des Revolutionär-Werdens und im gleichen Moment - durch die Magie der Kunst, für Leila, mit Leilas Hilfe, mit einem Pinselstrich - in ein Malerei-Werden.

Wer wen braucht in diesem Werden, ist die Frage, die im Zentrum steht. Wer ist schöpferisch tätig, wer leistet Widerstand, und wer braucht etwas, will etwas, fühlt etwas, verlangt etwas, ist im Werden begriffen?

Und wenn es um die Frage des Brauchens geht, dann geht damit in gewissem Sinne auch eine Forderung einher, die ebenfalls im Raum steht. Wenn Leila weder dich noch mich braucht, so fordert sie vielleicht nichtsdestotrotz etwas von uns ein, und womöglich ist es gerade das, wonach sie Ausschau hält, während sie dort sitzt, auf der Bettkante, in Erwartung einer Antwort.



All images: *Love is the Message, The Message is Death*, 2016
 Video, 7'25", color, sound. Videostill.
 Courtesy of the artist and Gavin Brown's Enterprise, New York/Rome.

Alle Abbildungen: *Love is the Message, The Message is Death*, 2016
 Video, 7'25", Farbe, Ton. Videostill.
 Courtesy of the artist and Gavin Brown's Enterprise, New York/Rome.

ARTHUR JAJFA

LOVE IS THE MESSAGE, THE MESSAGE IS DEATH, 2016
 VIDEO, 7'25", COLOR, SOUND

Love is the Message, The Message is Death, 2016
 Video, 7'25", Farbe, Ton

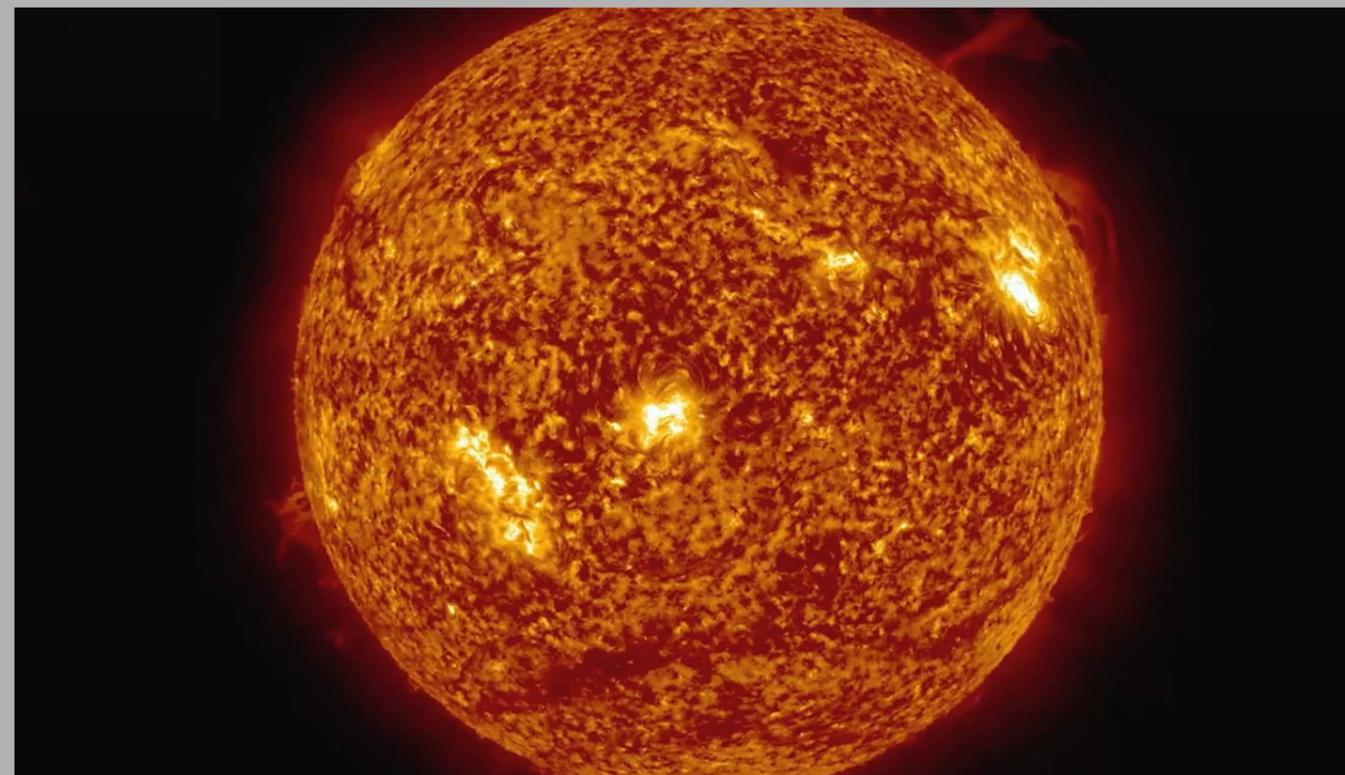
At the behest of everyone I knew, I first saw *Love is the Message, The Message is Death* in 2016, uptown in Harlem. Already uncomfortable, I cried the first go around, the space all large and black, filled with pillars, no chairs, my back against the wall, the pillars coming together like teeth, a gaping mouth. Neither the ceiling nor the wall the video was projected on had any real depth as they continued forever in a murky, watercolor wash of projection-polluted blackness in my mind. The second go around, I did not cry and by the third, as the sub rattled my shoulder bones harder still, I grew angry. By the time I saw it a fourth time, at the Hessel Museum in upstate New York the following year—in a far less ideal atmosphere, surrounded by other work, young trees, grass I could not set foot on given the Lyme-disease-carrying ticks—I had hardened, solidified. I didn't finish it. Now, four years later, on my sofa in Berlin with all the comforts and spoils of being a Black American man in another country (see anonymity, see elsewhere, see fetish), I am remembering.

What was that? Kanye West's "Ultralight Beam" as the soundtrack could necessitate its own dissertation. *We're on an ultralight beam, this is a god dream*. This is everything. The fact that this video's contents are found, amalgamated, organized, edited, sifted through, viralized, familiar: *Everything*. The rest of the questions mount: Love is the message? And the message is death? Death to whom exactly? Who is this message for? What about that big gas-burning sun? Is that multivalent mass itself a message of Black celebration? Of the manifold sensations of being a Black American? Those high-high-highs and fear-low-lows; always both at once? Should the Black American body in pain be seen by those who have not experienced said pain? Does violence beget violence? Who bothers to send a message like this these days? Why do flashes of white light always result in long lingering black spots in the eyes?

Implicit in the work is a sleight of hand: More often than not white eyes (insert your whites here) on Black bodies mean that what they think they are seeing is not what they are actually seeing and in this circumstance, they are not applauding for the same reasons that I am applauding—wait, am I applauding? Is this text applause? (I always nod to other Black men on the street.) Are depictions of the Black body really necessary to critique the treatment of Black bodies? Or another way: should the shadow (the Black self, the Black body) be sold? And should the shadow be sold by the shadow himself? Does that then take away his outline? Who exactly is the piece for? If it is for me? Do I want it? I suppose the most disturbing part of the work is that it continues to be desired to be seen, and people continue to desire to see it. Here we are again, between two messages.

Arthur Jafa (b. 1960, Tupelo, Mississippi) is an artist and cinematographer whose works articulate various incarnations of Blackness within popular culture. Marked by intense melancholy and scrutiny, his works interrogate how Blackness is selectively consumed by the white imaginary in the United States as if the celebration of African-American culture can be cleaved from an ongoing history of Black suffering.

Rindon Johnson is an artist based in Berlin.



Auf Drängen von Freunden habe ich *Love is the Message, the Message is Death* zum ersten Mal 2016 gesehen, Uptown in Harlem. Ich hatte von Anfang an ein mulmiges Gefühl im Bauch, und beim ersten Durchgang musste ich weinen. Der Raum war groß und schwarz, überall Säulen, keine Stühle, mit dem Rücken an der Wand, die Säulen wie Zähne gereiht, ein klaffender Mund. Weder die Decke noch die Wand, auf die das Video projiziert wurde, vermittelten räumliche Tiefe, und in der trüben, aquarellartigen Farbigkeit der von der Projektion vergifteten Schwärze setzten sie sich für mich einfach endlos fort. Beim zweiten Durchgang habe ich schon nicht mehr geweint, und beim dritten, als der Bass immer heftiger an meinen Schulterblättern rüttelte, wurde ich wütend. Als ich es schließlich zum vierten Mal sah, im Hessel Museum in Upstate New York im darauffolgenden Jahr - in einer weit weniger idealen Atmosphäre, umgeben von anderen Arbeiten, jungen Bäumen, Gras, das ich wegen der Lyme-Borreliose übertragenden Zecken nicht betrat, war ich abgehärtet und gefestigt. Ich habe es nicht zu Ende angeschaut. Jetzt, vier Jahre später, auf meinem Sofa in Berlin, ausgestattet mit all den Annehmlichkeiten und Freuden, ein Schwarzer Amerikaner in einem anderen Land zu sein (siehe Anonymität, siehe anderswo, siehe Fetisch), kehren die Erinnerungen zurück.

Was war das? Allein die Verwendung von Kanye Wests *Ultralight Beam* als Soundtrack würde eine eigene wissenschaftliche Abhandlung legitimieren. *We're on an ultralight beam, this is a god dream. This is everything.* Die Tatsache, dass alle Bilder Found Footage sind, kombiniert, organisiert, geschnitten, durchkämmt, viral gegangen und vertraut: *Everything.* Und alle anderen Fragen: *Love is the message* [Liebe ist die Botschaft]? *And the message is death* [Und die Botschaft ist der Tod]? Wessen Tod genau? An wen ist diese Botschaft gerichtet? Und was hat es mit dieser großen, Gas verbrennenden Sonne auf sich? Ist diese ambivalente Masse ihrerseits eine Botschaft, die als Würdigung Schwarzer gedacht ist? Drückt sie jene Komplexität an Empfindungen aus, die damit einhergeht, ein Schwarzer Amerikaner zu sein? Die höchsten aller Hochgefühle und diese angstbesetzten bodenlosen Tiefs, und immer beides zugleich? Sollte der gepeinigte Schwarze amerikanische Körper von denen gesehen werden, die solchen Schmerz nicht kennen? Führt Gewalt zu mehr Gewalt? Wer schickt so eine Botschaft heute noch? Warum hinterlassen weiße Lichtblitze immer diese schwarzen Flecken im Sichtfeld?

Es wird mit einer Verschiebung gearbeitet: Für die meisten Fälle, in denen die Augen Weißer (womöglich deine) auf die Körper Schwarzer gerichtet sind, lässt sich sagen, dass das, was sie zu sehen glauben, nicht dem entspricht, was tatsächlich zu sehen ist, und dass sie also nicht aus den gleichen Gründen applaudieren, aus denen ich applaudiere - aber warte, applaudiere ich denn? Ist dieser Text ein Applaus? (Ich nicke grundsätzlich anderen Schwarzen Männern auf der Straße zu.) Sind Darstellungen von Körpern Schwarzer wirklich notwendig, wenn man kritisieren will, wie mit Schwarzen umgegangen wird? Anders gefragt: Sollte der Schatten (das Schwarze Selbst, der Schwarze Körper) derart verkauft werden? Und sollte der Schatten von ebendiesem Schatten selbst verkauft werden? Verliert er dadurch womöglich an Kontur? An wen genau ist das Werk gerichtet? An mich? Will ich das? Ich glaube, das verstörendste an dieser Arbeit ist, dass sie immer wieder gesehen werden will und dass man selbst sie wieder und wieder sehen will. Und so stehen wir schon wieder zwischen zwei Botschaften.

Arthur Jafa (geb. 1960, Tupelo, Mississippi) ist Künstler und Kameramann. In seinen Arbeiten begegnen wir den verschiedenen Erscheinungsformen von Blackness in der Popkultur. In seinem Werk treffen eindringliche Melancholie und analytische Schärfe aufeinander. Es macht uns bewusst, wie Schwarze Identitäten in den Vereinigten Staaten von den Vorstellungswelten der von Weißen geprägten Kultur selektiv vereinnahmt werden, als käme die afroamerikanische Kultur ohne die Geschichte ihres Leidens aus, das sich bis in die Gegenwart fortsetzt.

Rindon Johnson ist Künstler und lebt in Berlin.





Zaun / Fence, 2004
Photograph; C-Print, Diasec, 180 × 230 cm.
Courtesy of the artist.

Zaun / Fence, 2004
Fotografie; C-Print, Diasec, 180 × 230 cm.
Courtesy of the artist.

THOMAS DEMAND

ZAUN / FENCE, 2004
PHOTOGRAPH; C-PRINT, DIASEC
180 × 230 CM

Zaun / Fence, 2004
Fotografie; C-Print, Diasec
180 × 230 cm

[En]

In his photographs of meticulous copies of existing spaces constructed using paper models, Thomas Demand evokes a poetics of space that, as in the tradition of painting, makes visible the mechanics of reality, and also the symbolic and allegorical meanings embedded in the built environment. The techniques used by Demand exist in the ambiguous space between the narrative fiction of special effects used in movies, where scaled models are purposefully built to create an atmosphere and an illusion, and the radically different form of fiction of architectural models, which are typically colored by the good intentions of the designer, their implicit commitment to improving a given situation. For me dwelling in this ambiguity is what makes Demand's images interesting. The act of making and remaking spaces becomes nothing less than a simple but effective tool of vision: once it is recreated in paper, with its almost imperceptible mistakes, we can, in the artist's photographs, finally see with added clarity the substance of what's around us.

I am writing from the South of Italy, the southern border of Europe. Seen from here, a seemingly mundane chain-link fence lit by a cone of cold light brings to mind spaces of confinement, imprisonment, borders: this simple mass-produced device used in the definition of boundaries in demarcations of property as well as many disciplinary institutions is revealed in *Zaun / Fence* as a brutal apparatus of exclusion. If architecture as a discipline understands borders and limits as its elemental molecules, defining an enclosure, a space of protection and care, fencing exposes limits and borders as exclusionary and xenophobic: an apparatus of property relations and fear.

If we think of the borders and walls designed by Renaissance architects such as Giuliano da Sangallo and Michelangelo, their fortifications declared the vulnerability of the city-states in their visible built form. The complex geometry conjured to fight off increasingly sophisticated war tactics was as advanced as the enemies' latest weapons, and thus reflected the constant threat of being defeated or superseded. Today's chain-link fence is a twenty-first-century border wall: a division achieved by a minimum amount of material compensated for by surveillance cameras, thermal imaging devices, drones, and so on. The chain-link fence hides a legal, geopolitical, and technical apparatus that makes up for its apparent fragility and banality, as well as for that of a global order still grappling with climate change, rampant inequality, and other ongoing legacies of colonialism that take place on a planetary scale. Understood architecturally, Demand's photograph shows that we shouldn't always trust what's in front of our eyes.

Thomas Demand (b. 1964, Munich) trained in sculpture but primarily works in photography, depicting built environments and spaces stripped of their broader context, typically photographing three-dimensional models that are subsequently destroyed. His works solicit viewers to consider what the depicted structures signify to those for whom they are designed, and draw attention to the ontology of places often seen as banal.

Alessandro Bava is an architect based in Naples.

[De]

Thomas Demand bildet in seinen Fotografien Kopien realer Räume ab, die er detailgetreu aus Papier modelliert, um eine Poetik des Raumes erfahrbar zu machen. Ähnlich wie in der malerischen Tradition offenbaren seine Bilder die Funktionsweisen der Realität und decken die symbolischen und allegorischen Bedeutungen der (nach-)gebauten Umwelt auf. Demands Techniken bewegen sich in einem uneindeutigen Raum zwischen der narrativen Fiktion von Spezialeffekten im Film - hier werden skalierte Modelle mit dem Zweck, eine bestimmte Atmosphäre oder Illusion zu schaffen, kreiert - und jener ganz anderen fiktionalen Form von Architekturmodellen, die normalerweise von den guten Absichten und der Selbstverpflichtung des*der Architekt*in geprägt sind, eine bestehende Situation zu verbessern. Diese uneindeutige Position macht Demands Bilder für mich so interessant. Der Akt des Bauens und Neubauens von Räumen wird zu nichts weniger als einem simplen und dabei höchst wirksamen Instrument, das unser Sehen unterstützt: Sobald sie aus Papier mitsamt ihrer fast unmerklichen Fehler neu gemacht sind, erkennen wir in den Fotografien des Künstlers die Beschaffenheit unserer realen Umgebung.

Ich schreibe aus dem Süden Italiens, der südlichen Grenze Europas. Von hier aus betrachtet, ruft ein scheinbar profaner, von einem kalten Lichtkegel angestrahlter Maschendrahtzaun Räume in Erinnerung, die mit Zwangsunterbringung, Inhaftierung oder Außengrenzen zu tun haben. Diese schlichte Vorrichtung, ein Massenprodukt, das zur Definition von Grenzen zur Demarkierung von Eigentum sowie in vielen disziplinarischen Institutionen Verwendung findet, wird in *Zaun / Fence* als brutaler Apparat der Ausgrenzung entlarvt. Wenn die Disziplin der Architektur Grenzen und Limits als ihre elementaren Bausteine versteht, um Einschließung zu definieren, Räume, die Schutz und Fürsorge bieten können, dann exponieren Zäune im Gegensatz dazu Grenzen und Limits als ausschließend und xenophob, als Apparat der Besitzverhältnisse und der Angst.

Denkt man an die Grenzen und Mauern, die von Renaissance-Architekten wie Giuliano da Sangallo oder Michelangelo entworfen wurden, so waren diese Befestigungen Zeichen der Angreifbarkeit der Stadtstaaten, die sie schützen sollten, in ihrer sichtbaren, gebauten Form. Die komplexe Geometrie, derer man sich bediente, um immer raffiniertere Kriegstaktiken abzuwehren, war nicht weniger ausgeklügelt als es die neuesten Waffen der Feinde waren, und spiegelte somit die andauernde Gefahr wider, besiegt oder übertroffen zu werden. Der Maschendrahtzaun ist die Grenzmauer des 21. Jahrhunderts: eine Teilung, die minimalen Materialeinsatz erfordert, was durch Einsatz von Überwachungskameras, Wärmebildgeräten, Drohnen usw. kompensiert wird. Der Maschendrahtzaun ist die Requisite eines juristischen, geopolitischen und technischen Apparates, der hinter der augenscheinlichen Fragilität und Banalität seiner Konstruktion Verhältnisse stabil hält - genauso übrigens wie die fragile globale Ordnung, die noch immer mit dem Klimawandel, wachsender Ungleichheit und anderen Hinterlassenschaften des Kolonialismus ringt, die im großen Maßstab wirken. Architektonisch verstanden zeigt uns Demands Fotografie, dass wir selbst dem, was direkt vor uns liegt, nicht immer trauen können.

Thomas Demand (geb. 1964, München) absolvierte ein Studium der Bildhauerei, arbeitet jedoch hauptsächlich im Bereich Fotografie. Seine fotografischen Arbeiten zeigen konstruierte Szenarien und Räume, die ihrem Kontext entnommen sind. Die fotografischen Motive sind typischerweise dreidimensionale Modelle, die im Anschluss an die Aufnahme zerstört werden. Seine Arbeiten fordern die Betrachter*innen zu Überlegungen darüber auf, welche Bedeutung die abgebildeten Konstruktionen für ihre eigentlichen Adressaten haben. Dabei richten sie unsere Aufmerksamkeit auf Orte, die wir nicht selten als banal empfinden.

Alessandro Bava ist Architekt und lebt in Neapel.



Esprit de Corps: Guitar Jam, 2006
Sculpture; denim, concrete. 38.1 × 73.7 × 58.4 cm, Installation view.
Courtesy of the artist and Gavin Brown's Enterprise, New York/Rome.

Esprit de Corps: Guitar Jam, 2006
Skulptur; Jeans, Beton. 38,1 × 73,7 × 58,4 cm, Installationsansicht.
Courtesy of the artist and Gavin Brown's Enterprise, New York/Rome.

95

ROB PRUITT

ESPRIT DE CORPS: GUITAR JAM, 2006
SCULPTURE: DENIM, CONCRETE
38.1 × 73.7 × 58.4 CM

Esprit de Corps: Guitar Jam, 2006
Skulptur; Jeans, Beton
38,1 × 73,7 × 58,4 cm

Some artists are committed to minimalism, others to maximalism. Only a few, among them Sturtevant, Dieter Roth, Martin Kippenberger, and Rob Pruitt, are committed to both approaches at the same time: reduction and expansion. In Pruitt's case, this has resulted in an art that leaves us feeling that we are forever and always welcome. Whether that is to the yards-long line of free coke in *Cocaine Buffet* (1998), or to *Flea Market* (1999) at Gavin Brown's Enterprise in New York, Tate Modern in London, or Kunsthalle Zürich as part of *The Church* (2018). Or even the online version, *Rob Pruitt's eBay Flea Market* (2013-14), where Pruitt sold something that belonged to him every day. Art or non-art for everyone, with the money from the auction going to a non-profit organization at the end of each year. Pruitt has developed and perfected an oeuvre of hospitality and generosity that has been underestimated by many, or seen as harmless, on account of its friendliness and the elegance of its wit, since being welcoming and generous leads to multifarious and complicated relationships, to ones like beautiful and fulfilling embraces as well others that it might be preferable to avoid entirely. Pruitt's art is one of relationships, literally as well as metaphorically, and this is particularly true of the *Esprit de Corps* group of works.

The title *Esprit de Corps* plays with various levels of meaning. Translated word for word it means "spirit of the body" and that is precisely what the bulging pants of *Esprit de Corps: Guitar Jam* express, in every fold, in every seam, but also in the posture of the body. Here, moreover, this spirit is captured in the concrete that is now art and itself gives form to the pants in turn and provides them with support. That is the foundation, the default mode of *Esprit de Corps*: material forms and is itself formed just as the body is shaped by the spirit and itself in turn shapes the spirit. Such reciprocity is an undisputed reality, but the playfulness with which *Esprit de Corps: Guitar Jam* performs them is misleading, because it is about more than any default mode, playfulness, or affectionate mockery: *Esprit de Corps* is about the representation of the human body.

What can figurative sculpture look like if it is not pompous, idealized, overproduced, or illustrative? On this front, artists such as Louise Bourgeois and Sarah Lucas have broken new ground and raised the bar. A lot hangs on the choice of material, in this case concrete and denim. The former takes on the role of marble, plaster, or clay, the latter is responsible for form, texture, and color. Both materials would seem generic, but denim is more than just a fabric, it is an essentially American legend, closely linked to ideas of class and race. Concrete is the standard bearer of progress and destruction and tells of sweaty bodies, buildings, and freeways. All the sculptures in the *Esprit de Corps* group of works are fragments, legs without an upper body, without arms or a head. This entices or compels the mind to fill in what is missing, as with phantom pain, while the eyes in our own bodies wander over the legs, pelvis, and crotch.

The term *esprit de corps* also refers to camaraderie, loyalty, fighting spirit, and (toxic) masculinity. *Esprit de Corps: Guitar Jam* is in turn a parody of such notions in popular culture: the guitarist is in the midst of an impassioned solo, his pose somewhere between exhibitionism and masturbation. We're given a lot here, and bid welcome to it. A web of relations takes shape as if of its own accord, and so the question comes up of whether this work could not simply also be read as a formal object. Maybe, maybe not. What we can say for sure, however, is that the ambivalence at work in *Esprit de Corps: Guitar Jam* is also ambivalent about itself. This honesty is what makes Pruitt's art so appealing.

Rob Pruitt (b. 1964, Washington, DC) is a post-Conceptual artist who investigates America's cultural craving for bad behavior and its repercussions, with a perspective coming from his working-class upbringing. From his vibrant works on canvas depicting glittering pandas and polar bears—speaking to a population's lust for consumer goods and its abuse of the planet—to almost three thousand portraits of Barack Obama, Pruitt's works distill the essence of Americana.

Daniel Baumann is director of Kunsthalle Zürich.

Manche Künstler*innen sind dem Minimalismus verpflichtet, andere dem Maximalismus. Nur wenige, unter ihnen Sturtevant, Dieter Roth, Martin Kippenberger oder Rob Pruitt gehen beide Wege: Reduktion und Expansion. Im Falle von Pruitt ist daraus eine Kunst entstanden, die uns das Gefühl vermittelt, wir wären für immer und ewig willkommen. Ob an der meterlangen Linie Gratiskoks in *Cocaine Buffet* (1998), bei *Flea Market* (1999) bei Gavin Brown's Enterprise in New York, in der Londoner Tate oder der Kunsthalle Zürich als Teil seiner Kirche (*The Church*, 2018). Oder aber in der Onlineversion *Rob Pruitt's eBay Flea Market* (ab 2013-14), wo Pruitt täglich etwas von sich verkaufte. Kunst oder Nicht-Kunst für alle und das ersteigerte Geld ging Ende des Jahres an eine gemeinnützige Organisation. Pruitt hat ein Werk der Gastfreundschaft und Großzügigkeit entwickelt und perfektioniert, das wegen seiner Freundlichkeit und humorvollen Eleganz von vielen als harmlos unterschätzt wird. Denn Gastfreundschaft und Großzügigkeit führen zu vielseitigen und komplizierten Beziehungen, zu schönen, erfüllenden, umarmenden und zu manchen, auf die man ganz verzichten möchte. So ist Pruitts Kunst eine Kunst der Beziehungen, tatsächlich wie im übertragenen Sinn, und dies trifft besonders auch auf die Werkgruppe *Esprit de Corps* zu.

Der Titel *Esprit de Corps* spielt auf verschiedene Bedeutungen an. Wörtlich übersetzt meint er „Geist des Körpers“ und genau das setzt die pralle Hose *Esprit de Corps: Guitar Jam* auch um: Jede Falte, jede Naht, aber auch jede körperliche Haltung hinterlässt Eindrücke im Körper, als sichtbare Spuren oder Erinnerung. In *Esprit de Corps: Guitar Jam* ist der Geist natürlich im Beton der Kunst, der seinerseits die Hose formt und ihr Halt gibt. Das ist die Grundeinstellung, das *default setting*, von *Esprit de Corps*: Material formt und wird selbst geformt so wie der Körper vom Geist geprägt wird und seinerseits den Geist prägt. Diese Wechselwirkung ist unbestrittene Realität, aber die Leichtigkeit, mit welcher *Esprit de Corps: Guitar Jam* sie vorführt, ist irreführend. Denn es geht um mehr als um Grundeinstellung, Leichtigkeit und freundlichen Spott: Es geht *Esprit de Corps* um die Repräsentation des menschlichen Körpers.

Rob Pruitt (geb. 1964, Washington, D.C.) ist Postkonzeptkünstler. Er selbst kommt aus der Arbeiterklasse und beleuchtet aus dieser Perspektive Amerikas kulturelle Freude an schlechtem Benehmen mitsamt den Konsequenzen. Angefangen bei seinen lebendigen Arbeiten auf Leinwand, die glitzernde Pandas und Eisbären zeigen - als Anspielung auf das Verlangen der Bevölkerung nach Konsumgütern und zugleich den Missbrauch unseres Planeten - bis hin zu fast 3000 Portraits des ehemaligen US-Präsidenten Barack Obama, erfassen Pruitts Werke das Wesen der sogenannten „Americana“.

Daniel Baumann ist Direktor der Kunsthalle Zürich.

Wie kann figurative Skulptur aussehen, die nicht pompös, idealisiert, überproduziert oder illustrativ daherkommt? Künstlerinnen wie Louise Bourgeois oder Sarah Lucas haben in dieser Hinsicht neue Wege beschritten und Maßstäbe gesetzt. Entscheidend dafür scheint die Wahl des Materials, in diesem Fall Beton und Denim. Ersterer übernimmt die Rolle des Marmors, Gipses oder Lehms, letzterer die Rolle von Form, Textur und Farbe. Beide Materialien scheinen generisch, Denim aber ist mehr als nur ein Stoff, er ist eine uramerikanische Legende und eng mit Klassen- und Rassenvorstellungen verknüpft. Beton ist der Träger von Fortschritt und Zerstörung und erzählt von schwitzenden Körpern, Bauten und Autobahnen. Alle Skulpturen der Werkgruppe *Esprit de Corps* sind Fragmente, Beine ohne Oberkörper, ohne Arme und Kopf. Das verleitet oder zwingt den Geist, das Fehlende wie einen Phantomschmerz zu ergänzen, während die Augen in unserem Körper die Beine, das Becken und das Geschlecht abtasten.

Mehr noch: *Esprit de Corps* ist der Ausdruck für Korpsgeist, Loyalität, Kampfmoral und (toxische) Männlichkeit. Diese wiederum parodiert *Esprit de Corps: Guitar Jam* im Kontext der Populärkultur, wenn die Arbeit die Pose eines Gitarristen beim schmachttenden Solo zwischen Exhibition und Masturbation zeigt. Es wird uns, wie gesagt, viel geboten, die Beziehungen weben sich wie von selbst, und so drängt sich die Frage auf, ob sich dieses Werk nicht einfach auch als formales Objekt lesen ließe. Vielleicht, vielleicht auch nicht. Sicher aber ist, dass bei *Esprit de Corps: Guitar Jam* eine Ambivalenz am Werk ist, die sich selbst gegenüber ambivalent ist. Es ist diese Ehrlichkeit, die Pruitts Kunst so anziehend macht.

MONICA BONVICINI

HAMMERING OUT (AN OLD ARGUMENT), 1998–2003
VIDEO, 31'40", COLOR, SOUND

CORNER BOY, 2015
SCULPTURE; WOOD, PAINT, BLACK LEATHER MEN'S BELTS, MIRROR
220 × 72 × 72 CM

Hammering Out (an old argument), 1998–2003
Video, 31'40", Farbe, Ton

Corner Boy, 2015
Skulptur; Holz, Farbe, schwarze
Herrenledergürtel, Spiegel
220 × 72 × 72 cm



Corner Boy, 2015
Sculpture; wood, paint, black leather men's belts, mirror. 220 × 72 × 72 cm.
Installation view. Photo: Thomas Strub. © VG Bild Kunst, Bonn 2021.
Courtesy of the artist and König Galerie, Berlin/London.

Corner Boy, 2015
Skulptur; Holz, Farbe, schwarze Herrenledergürtel, Spiegel. 220 × 72 × 72 cm.
Installationsansicht. Foto: Thomas Strub. © VG Bild Kunst, Bonn 2021.
Courtesy of the artist and König Galerie, Berlin/London.

A mallet in a hand strikes the wall again and again. The wall is hard and white and finished with a craggy sweep of paint. It is a hard wall. It doesn't just give way with one resounding *smack*. Bash. It resists. Bash. Why is she smashing it open? Bash. Is there something important on the other side? Bash bash. Something important on this side? Bash, bash, bash! Who is holding the mallet and why? And why now, why there, why *just like this*?

The wall and the hammer in hand. It's the existential quandary and perhaps it's activism and violence and how all things move at will or turn to dust too. It's desolation, frustration, loneliness, and abandonment. Feminist institutional critique. All of these and none of them and what's the difference anyway, what's the heart of the matter; what's the truth? That is, indeed, an old argument.

There is something about this video work that is a lot like thought. You spend a lifetime thinking and in the end nothing of reality's essence is broken. No window or way out is created by the bang bang bang of a hammering mind. So who knows what lies beyond its frame, beyond the wall of consciousness.

Drummers have different brains. Their ability to keep time gives them an intuitive understanding of the rhythmic patterns they perceive all around them and psychologists have found evidence that playing the drums can raise an individual's pain threshold and lead people to work together more cooperatively.

The wall starts to crumble in bursts. The cement or plaster or god knows what is beige or sand or "cosmic latte," the resulting color of a survey of the light from over 200,000 galaxies averaged to beige. It sprays out into dust the way seawater does as it break, break, breaks on thy cold gray stones, O Sea.

Both hands now. A silver ring on a left thumb. The wall still refusing. The bricks chip but hold. Maybe the wall is just crazy. Or spiteful. Maybe it shouldn't be all painted up like that if it doesn't want to be smashed to bits.

There are no breakthroughs here. The artist invites you to think about thinking. And what *do* you think about that?

Similar tension is buckled up tight in Bonvicini's *Corner Boy*. The materials list specifies "mirror." But what mirror? If it is there it is hidden from the viewer by tightly bound restraints whose buckles skip up and down in waves like the steel teeth of a music box or notes sitting on ledger lines. It's possible that this is the way thoughts work. In sliding scales. At tempo. In waltzes and breakbeat and panicked, ferocious EDM.

Here are works that harbor secrets and emotions between striking notes of tension and release. Like music.

Monica Bonvicini (b. 1965, Venice) investigates the structures of power that govern gender, sexuality, environment and institutions. Bonvicini's ethos also allows us to consider her as an architect working to reform various spaces of oppression—a specialist tasked with tearing down everyday tyrannies to imagine and build an alternative founded on individual agency.

Ella Plevin is a writer and creative based in London.



Hammering Out (an old argument), 1998-2003
Video, 31'40", color, sound. Videostills. © VG Bild-Kunst, Bonn, 2021. Courtesy of the artist.

Hammering Out (an old argument), 1998-2003
Video, 31'40", Farbe, Ton. Videostills. © VG Bild-Kunst, Bonn, 2021. Courtesy of the artist.

[De]

Ein Hammer in einer Hand trifft immer wieder auf die Wand. Die Wand ist hart und weiß und rau verputzt mit einer dünnen Farbschicht. Es ist eine harte Wand. Sie gibt nicht einfach mit lautstarkem Krachen nach. *Wumm*. Sie hält stand. *Wumm*. Warum schlägt sie ein Loch hinein? *Wumm*. Ist da was Wichtiges auf der anderen Seite? *Wumm Wumm*. Was Wichtiges auf dieser Seite? *Wumm, Wumm, Wumm!* Wer hält den Hammer in der Hand und warum? Und warum jetzt, warum dort, *warum gerade so* ?

Die Wand und der Hammer in der Hand. Hier gibt es das existenzielle Dilemma, vielleicht geht es um Aktivismus und Gewalt und darum, wie die Dinge ihren eigenen Sinn haben oder wie auch sie am Ende alle zu Staub werden. Das ist Verwüstung, Frustration, Einsamkeit und Ablehnung. Feministische Institutionskritik. Alles davon und nichts davon, und worin liegt überhaupt der Unterschied, der Kern des Problems, die Wahrheit? Das ist in der Tat eine alte Debatte.

Es liegt etwas in diesem Video, das dem Denken sehr ähnlich ist. Man verbringt ein ganzes Leben mit Denken, und am Ende bleibt die Essenz der Wirklichkeit ungebrochen. Kein Fenster oder Ausweg tut sich auf durch das Bumm-Bumm-Bumm eines hämmernden Geistes. Aber wer weiß schon, was jenseits dieses Rahmens, jenseits der Wand des Bewusstseins vor sich geht.

Die Gehirne von Schlagzeugern funktionieren anders. Ihre Fähigkeit, den Takt zu halten, stattet sie mit einem intuitiven Verständnis für die rhythmischen Strukturen aus, die sie überall um sich herum wahrnehmen, und Psychologen haben außerdem nachgewiesen, dass Schlagzeugspielen die individuelle Schmerzgrenze erhöhen und Menschen dazu bringen kann, kooperativer zusammenzuarbeiten.

Die Wand beginnt heftig zu bröckeln. Der Zement oder Gips oder was auch immer es ist, ist beige oder sandfarben oder „cosmic latte“ - so der Name für den farblichen Mittelwert des Lichts von über 200.000 Galaxien, der in einer Untersuchung ermittelt wurde, ein helles Beige. Es spritzt zur Seite wie Meerwasser, wenn die Welle schlägt - schlag, Meer, schlag, an die grauen Felsen mit Macht.

Jetzt mit beiden Händen. Am linken Daumen ein silberner Ring. Die Wand weigert sich noch immer. Die Steine sind angeschlagen, aber sie halten. Vielleicht ist die Wand einfach verrückt? Oder bockig. Vielleicht sollte sie nicht so gestrichen sein, wenn sie sich nicht in tausend Stücke hauen lassen will.

Hier sind keinerlei Durchbrüche zu verzeichnen. Die Künstlerin lädt dich ein, über das Denken nachzudenken. Was sind also deine Gedanken dazu?

Eine vergleichbare Spannung liegt über Bonvicinis *Corner Boy*. In den Werkangaben ist „Spiegel“ gelistet. Doch was für ein Spiegel? Wenn es ihn gibt, verbirgt er sich vor den Blicken der Betrachter*in unter festgezurrten Gurten, deren Schnallen in Wellen auf und ab hüpfen wie die Stahlzähne einer Spieluhr oder Noten auf ihren Hilfslinien. Möglicherweise funktioniert so das Denken. Glissando. Mit Tempo. Als Walzer und Breakbeat und panische, extreme EDM.

Geheimnisse und Emotionen verstecken sich in diesen Arbeiten zwischen Tönen der Anspannung und Erlösung. Wie Musik.

Monica Bonvicini (geb. 1965, Venedig) untersucht in ihren Arbeiten Machtstrukturen in Bezug auf Gender, Sexualität, Umwelt und Institutionen. Bonvicinis Vorgehen ähnelt dem einer Architektin, die sich der Reformierung von Räumen der Unterdrückung verschrieben hat. Sie ist Spezialistin im Niederreißen von Architekturen der Tyrannei des Alltags, um auf dieser Basis alternative Gestaltungsformen imaginieren und konstruieren zu können, die auf individueller Handlungsmacht gründen.

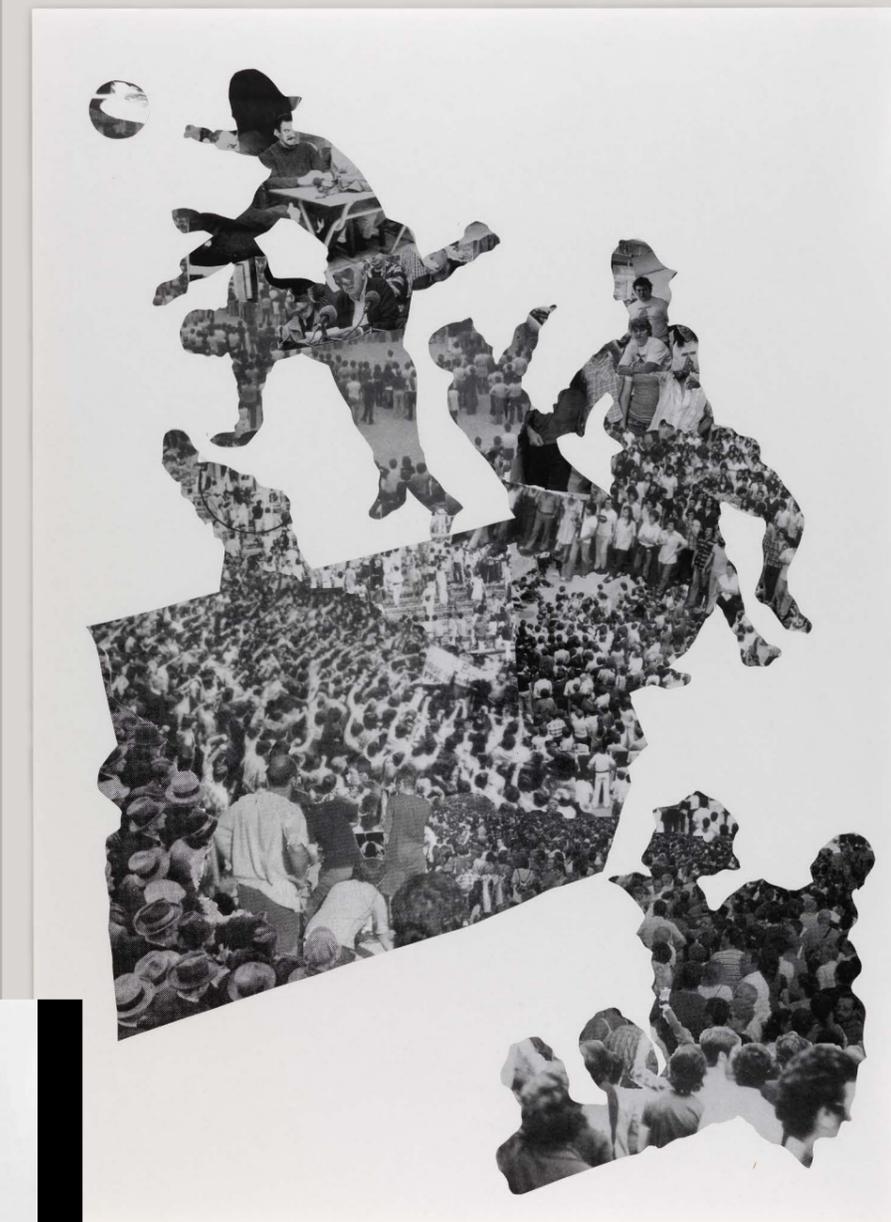
Ella Plevin ist Autorin und Kreativschaffende. Sie lebt in London.

102

Ella Plevin



103

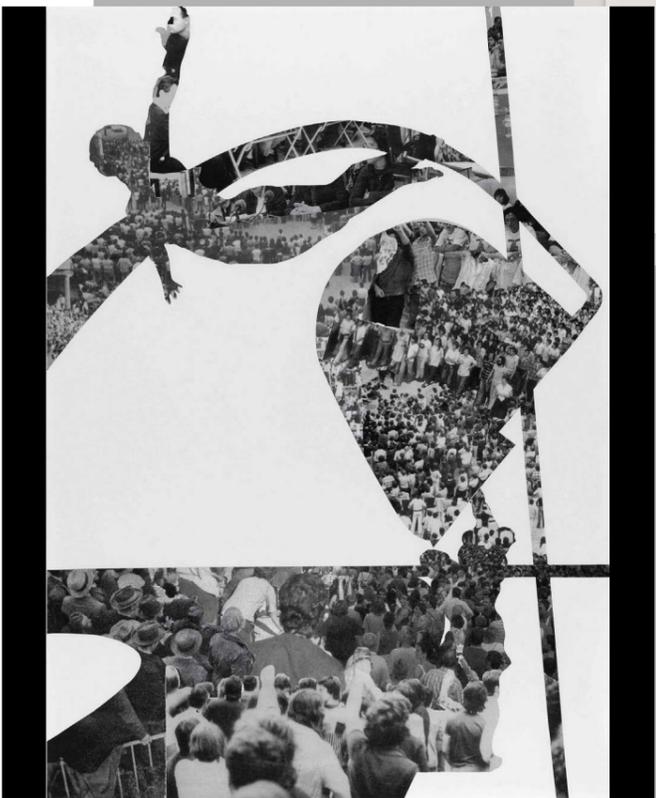


Figures and Prefigurations (Divers, A. Rodchenko, 1930, Political Football), 2009
Collage; unique cutout from offset print, 96.5 × 72 cm.
Courtesy of the artist
and Anthony Reynolds Gallery, London.

Figures and Prefigurations (Divers, A. Rodchenko, 1930, Political Football), 2009
Collage; Scherenschnitt aus Offsetprint, 96,5 × 72 cm.
Courtesy of the artist
and Anthony Reynolds Gallery, London.

Figures and Prefigurations (Divers, V. Palladini, 1926), 2009
Collage; unique cutout from offset print, 96.5 × 72 cm.
Courtesy of the artist and Anthony Reynolds Gallery, London.

Figures and Prefigurations (Divers, V. Palladini, 1926), 2009
Collage; Scherenschnitt aus Offsetprint, 96,5 × 72 cm. Courtesy of the artist and
Anthony Reynolds Gallery, London.



ASIER MENDIZABAL

N,S,O,T,C, 2008
SCULPTURE; STEEL, FIVE PARTS, 180 × 45 × 40 CM

FIGURES AND PREFIGURATIONS (DIVERS, A. RODCHENKO, 1930, POLITICAL FOOTBALL), 2009
COLLAGE; UNIQUE CUTOUT FROM OFFSET PRINT, 96.5 × 72 CM

FIGURES AND PREFIGURATIONS (DIVERS, V. PALLADINI, 1926), 2009
COLLAGE; UNIQUE CUTOUT FROM OFFSET PRINT, 96.5 × 72 CM

THE STAFF THAT MATTERS (30,000), 2009
COLLAGE; UNIQUE CUTOUT FROM OFFSET PRINT, 96.5 × 72 CM

THE STAFF THAT MATTERS (SI), 2009
COLLAGE; UNIQUE CUTOUT FROM OFFSET PRINT, 96.5 × 72 CM

Figures and Prefigurations (Divers, A. Rodchenko, 1930 Political Football), 2009
Collage; Scherenschnitt aus Offsetprint
96,5 × 72 cm

Figures and Prefigurations (Divers, V. Palladini, 1926), 2009
Collage; Scherenschnitt aus Offsetprint
96,5 × 72 cm

The Staff that Matters (30,000), 2009
Collage; Scherenschnitt aus Offsetprint, 96,5 × 72 cm

The Staff that Matters (SI), 2009
Collage; Scherenschnitt aus Offsetprint, 96,5 × 72 cm

The Staff that Matters (SI), 2009
Collage; Scherenschnitt aus Offsetprint
96,5 × 72 cm

“The aim of a demonstration [is] symbolic,” writes John Berger. “It demonstrates a force that is scarcely used.” For Berger, a group of protestors are carrying out a rehearsal in revolutionary awareness. That is, the interruption of regular life (blocking traffic, occupying space, scaling public buildings) dramatizes the “collective strength” of congregating in public. To the observer, the crowd becomes a symbol for the collective mass’s disgust, anger, fear, hope, desire, and need. To the individuals taking part, the crowd reveals there are others who are willing to join them.

For the four cutouts included here, Asier Mendizabal has cropped, spliced, and assembled images of crowds, sourced from the photomontages of the early twentieth century avant-garde. The result is a series of works that depict both the collective and the singular: view them at a distance and you see abstract shapes, a little closer, and you find individual figures leaping, bending, fighting, diving, or cheering, and, closer still, you discover that these figures are not made up of individuals, but groups of people, gathered together en masse.

The aesthetics of each of these works—with their curved outlines and leaping bodies, their blocky shapes and unusual angles and perspectives—gesture back to the abstract art of the 1920s and ’30s (especially that of the Russian Constructivist Alexander Rodchenko). But they also push forward, highlighting the ways in which symbolic referents have circulated and mutated through time and space into the twenty-first century.

Traces of this legacy are also to be found in the shapes and aesthetics of language. With the sculpture *N,S,O,T,C*, Mendizabal is playing with the typography used by revolutionary movements and government armies. Part code, part typewriter key, part branding rod, the oversized stencil letters and unwieldy metal bars appear both inviting and ominous. Such ambiguity troubles the relationship between language, structure, and support—the sculpture occupies a midway point between speculative tool and weapon of subjugation. Each of Mendizabal’s works, then, demand a kind of slow looking. Opposites are placed on top of one another and multiple meanings accumulate; time periods, perspectives, and histories swap and interchange. They are all caught up together in their own mass.

But there is a kind of violence to the act of making, too—in the cutting up of photographic images in order for them to be repurposed; in the melting and hammering of metal in order to make a particular shape. And the longer you look at Mendizabal’s works, the more they appear to be held together like tightly coiled springs. The sense of future movement that underlies each of these pieces is heightened, not only by the visual references to athletics, but also by their apparent potential to disperse and break apart. In this way, Mendizabal’s works mimic the tension that can be found at the centre of any mass demonstration—how quickly a peaceful protest can turn violent, how quickly a state can try to crush it, and how quickly a crowd needs to split, scatter, and disband, if only to regroup and reassemble elsewhere.

Asier Mendizabal (b. 1973, Ordizia, Spain) is influenced by, and observant of, the ways in which the Basque cultural minority adopted a popular usage of modernist abstraction, rebutting conventional assumptions of abstraction’s political inefficacy. His work scrutinizes conventional readings of archives, historical narratives, ethnographic objects, and representations of subcultures confronting the technical and material conditions in which they were produced. The notion of the collective and how identities are formed recur in Mendizabal’s practice which functions as part of his critique of ideology and the tendency of certain doctrines to present totalizing worldviews.

Naomi Riddle is a writer and the founding editor of the online arts platform *Running Dog*.



N,S,O,T,C, 2008
Sculpture; steel, five parts, 180 × 45 × 40 cm, Installation view.
Courtesy of the artist and Anthony Reynolds Gallery, London.

N,S,O,T,C, 2008
Skulptur; Stahl, fünfteilig, 180 × 45 × 40 cm, Installationsansicht.
Courtesy of the artist and Anthony Reynolds Gallery, London.

„Das Ziel einer Demonstration [ist] symbolisch“, schreibt John Berger. „Sie *demonstriert* eine Kraft, die kaum eingesetzt wird.“ Für Berger führt eine Gruppe Protestierender eine Übung in revolutionärem Bewusstsein durch. Das heißt, die Störung des normalen Lebens (die Behinderung des Verkehrs, die Besetzung von Räumen, das Erklettern öffentlicher Gebäude) dramatisiert die „kollektive Macht“ öffentlichen Zusammenkommens. Für Beobachter*innen wird die Menge zu einem Symbol der Empörung, Wut und Ängste, der Hoffnungen, Wünsche und Bedürfnisse der kollektiven Masse. Für die individuellen Teilnehmer ist die Menge der Beweis, dass andere gewillt sind, sich ihnen anzuschließen.

Ausgehend von Fotomontagen der Avantgarde im frühen 20. Jahrhundert hat Asier Mendizabal in den vier hier gezeigten Cutouts Bilder von Menschenansammlungen ausgeschnitten, miteinander verbunden und in Beziehung gesetzt. Das Ergebnis ist eine Serie von Arbeiten, in denen sowohl das Kollektive als auch das Einzelne visuell dargestellt ist: Aus der Ferne gesehen, erscheinen sie zunächst wie abstrakte Formen, nähert man sich an, nimmt man individuelle Figuren wahr, die in die Höhe springen, sich neigen, kämpfen, nach unten abtauchen oder jubeln, und aus nächster Nähe erkennt man, dass die Figuren keine homogenen Formen sind, sondern aus Personengruppen bestehen, die *en masse* zusammengekommen sind.

Die Ästhetik jeder dieser Arbeiten – mit ihren abgerundeten Umrisslinien und emporspringenden Körpern, den klobigen Formen und ungewöhnlichen Winkeln und Perspektiven – verweist auf die abstrakte Kunst der 1920er- und 1930er-Jahre (insbesondere den russischen Konstruktivisten Alexander Rodtschenko). Doch sie deuten auch in die Zukunft, denn sie thematisieren, wie symbolische Bezugsobjekte sich über Zeit und Raum hinweg bis ins 21. Jahrhundert verbreiten und verwandeln.

Spuren dieses Vermächnisses sind auch in den Formen und der Ästhetik der Sprache zu finden. In der Skulptur *N,S,O,T,C* spielt Mendizabal mit einer Art Typografie, wie sie von revolutionären Bewegungen und Regierungsarmeen verwendet wurde. Die überdimensionierten Buchstabensablonen und sperrigen Metallstangen – teils Code, teils Schreibmaschinentaste, teils Brandeisen – erscheinen verführerisch und ominös zugleich. Eine solche Zweispältigkeit erschwert eine Beziehung zwischen Sprache, Struktur und Träger – die Skulptur ist ein Mittelding zwischen einem Fantasiewerkzeug und einer Waffe, die der Unterdrückung dient. So möchte jede von Mendizabals Arbeiten in Ruhe betrachtet werden. Hier sind Gegensätze aufeinandergestapelt, und unterschiedliche Bedeutungen stehen nebeneinander; verschiedene Zeitspannen, Blickwinkel und historische Aspekte tauschen die Perspektiven und lösen einander ab. Dabei sind sie alle von derselben Masse gefangen.

Auch dem Akt des Herstellens wohnt Gewalt inne: das Auseinanderschneiden fotografischer Bilder mit dem Zweck der Aneignung; das Schmelzen und Hämmern von Metall, das in eine bestimmte Form gebracht werden soll. Und je länger man Mendizabals Arbeiten betrachtet, desto mehr erscheinen sie wie engspiralige Federn, auf die Druck ausgeübt wird. Das in jedem dieser Werke spürbare Gefühl, dass die Dinge bald in Bewegung geraten werden, wird nicht nur durch die visuellen Verweise auf sportliche Betätigungen weiter intensiviert, sondern auch durch das offenkundige Risiko, sie könnten auseinandergezerrt werden oder in ihre Bestandteile zerfallen. Auf diese Weise geben Mendizabals Arbeiten das Gefühl einer Anspannung wieder, wie sie im Zentrum einer jeden Massendemonstration zu spüren ist – denn wie schnell kann ein friedlicher Protest in Gewalt umschlagen, wie schnell kann ein Staat versuchen, ihn niederzuschlagen, und wie schnell muss eine Gruppe in der Lage sein, sich zu teilen, zu zerstreuen und sich aufzulösen, und sei es nur, um sich an anderer Stelle wieder zusammenzufinden und neu zu formieren.

Asier Mendizabal (geb. 1973, Ordizia, Spanien) ist von Strategien der baskischen Minderheit Spaniens inspiriert, die eine populäre Version der Abstraktion der Moderne entwickelte und damit die vermeintliche politische Wirkungslosigkeit der Abstraktion widerlegte. Sein Werk hinterfragt konventionelle Lesarten von Archiven, historischen Narrativen, ethnografischen Objekten und Darstellungen von Subkulturen, indem es sich mit den technischen und materiellen Bedingungen auseinandersetzt, unter denen sie zustande kamen. Die Idee des Kollektivs und die Frage, wie Identitäten gebildet werden, tauchen in Mendizabals Praxis immer wieder auf. All dies fungiert als Kritik an ideologisch geprägten Denkmustern sowie der Tendenz bestimmter Doktrinen, totalisierende Weltbilder zu propagieren.

Naomi Riddle ist Autorin sowie Gründerin und Herausgeberin der Online-Kunstplattform *Running Dog*.



The Staff that Matters (30,000), 2009
Collage; unique cutout from offset print,
96.5 × 72 cm. Courtesy of the artist and Anthony
Reynolds Gallery, London.

The Staff That Matters (30,000), 2009
Collage; Scherenschnitt aus Offsetprint,
96,5 × 72 cm. Courtesy of the artist and Anthony
Reynolds Gallery, London.



The Staff that Matters (SI), 2009
Collage; unique cutout from offset print,
96.5 × 72 cm. Courtesy of the artist and Anthony
Reynolds Gallery, London.

The Staff that Matters (SI), 2009
Collage; Scherenschnitt aus Offsetprint,
96,5 × 72 cm. Courtesy of the artist
and Anthony Reynolds Gallery, London.



All images: *She Puppet*, 2001
Video, 15'15", color, sound. Videostill.
Courtesy of the artist and Microscope Gallery, New York.

Alle Abbildungen: *She Puppet*, 2001
Video, 15'15", Farbe, Ton. Videostill.
Courtesy of the artist and Microscope Gallery.

PEGGY AHWESH

SHE PUPPET, 2001
VIDEO, 15'15", COLOR, SOUND

She Puppet, 2001
Video, 15'15", Farbe, Ton

At times the avatar's hair appears to have a life of its own. The tip of a braided ponytail drops to waist level but also lifts to horizontal, snakes up and down. Snow falls, a dog leaps overhead, the braid flicks in front of a shoulder. In Peggy Ahwesh's unconventional gameplay of *Tomb Raider*, we're often questioning our position. Who is behind whom here? If the artist is role-playing the "she puppet" of the work's title, figured on screen as Lara Croft, we're compelled to search for Croft's referent, and find it in *Tank Girl* as drafted in 1988 for the magazine *Deadline* by Jamie Hewlett and Alan Martin. An origin search for a puppet, gendered female, turns into a search for the puppet's creator/s, who turn out to be men. Am I, as a viewer and writer, behind or in front of the work of art? Is this a pleasurable line of questioning, is it a game, and if so am I playing, or am I being played? The in-game wanderings through digitally imaged worlds turn into wanderings in the mind, accompanied by voices: Ahwesh collages quotations from Fernando Pessoa, Joanna Russ, and Sun Ra. The work and my attempt within a colonial landscape to "figure" something out produces speculation on subjectivity and female ontology as defined by negation: "I exist between what I was not and what I will not be" (from Pessoa's *Book of Disquiet*). A mother watches, as society has taught her: to surveil is to protect. But the protagonist of *She Puppet* is nobody's daughter, nobody's mother, so no one needs to look out for this figure, who can die and die again. She comes under an attack of birds, enormous vultures that circle overhead, kicking her with their claws, biting at her head. What if they take out her eyes? What if I look away?

Tomb Raider I launched, in 1996, in the era of the pneumatic breast. Just a little later, lipstick lesbianism and the ladette overlapped in media time. Celebrity snapshots in tabloid magazines featured t.A.T.u. and Denise van Outen at the same time. Pamela Anderson was on TV at home in *Baywatch* when I was smaller, and then I found her reflected in the Blockbuster adult rentals section, where the women posing under cellophane covers had bouffant hair and breasts like basketballs, nipples covered with extra narrow swimming costume straps stretched taut. I never played *Tomb Raider* but when my neighbor Laura and her brother Tom got a PlayStation, that was a moment. As girls we were always allowed to take over the console; their mother argued our case. We played *Tony Hawk's Pro Skater*.

Lara Croft is never really killed by her assailants in *She Puppet*, although she often lies dying, making an identical whimper every time. Isn't she exhausted? If she can't give up, where does she get her strength from to continue, and to reproduce herself after death? Starting from a hanging position on a ledge, she levers up and walks her feet over her head. The player, meanwhile, as long as she's on leisure time, not work, can stay in whatever position. Or she may prefer to walk away, or break the screen before it breaks her eyes.

Peggy Ahwesh (b. 1954, Canonsburg, Pennsylvania) is a filmmaker and video artist who expanded the artistic potential of experimental and underground film history which she was drawn to because, as she once said, "there's nothing to prove and no money to make." Humor is a through line of her practice, with Ahwesh skewering the patriarchal conventions of film history, mass media, and film's growing reliance on technologies such as the internet with acerbic feminist wit.

Lizzie Homersham is a writer and editor based in London.



Manchmal scheint das Haar des Avatars ein Eigenleben zu führen. Die Spitze des geflochtenen Pferdeschwanzes reicht bis zur Taille, streckt sich aber auch horizontal oder schlängelt sich auf- und abwärts. Es fällt Schnee, ein Hund springt über die Figur hinweg, der Zopf fliegt vor eine Schulter. In Peggy Ahweshs unkonventioneller Version des Videospiele *Tomb Raider* hinterfragen wir oft unsere eigene Position. Wer steckt hier hinter wem? Wenn die Künstlerin selbst in die Rolle der weiblichen Puppe schlüpft, die der Titel *She Puppet* evoziert, und die Figur Lara Croft spielt, sind wir unsererseits aufgefordert, nach der Referenz für Croft zu suchen, und finden ihren Ursprung in dem Comic *Tank Girl*, 1988 von Jamie Hewlett und Alan Martin für das Magazin *Deadline* gezeichnet. Die Suche nach dem Ursprung einer Puppe mit weiblichem Geschlecht wird zu der Suche nach ihren Schöpfer*innen, die sich als Männer herausstellen. Bin ich, als Betrachterin und Autorin, vor oder hinter dem Kunstwerk zu verorten? Macht es Spaß, alle diese Fragen zu stellen, ist es ein Spiel, und falls ja, bin ich eine Spielerin oder vielmehr eine Figur im Spiel? Der Streifzug durch die digitalen Bildwelten des Videospiele wird zu einem gedanklichen Umherstreifen, in das Stimmen von außen dringen; Ahwesh bindet Zitate von Fernando Pessoa, Joanna Russ und Sun Ra ein. Die Betrachtung des Werkes und mein Versuch, innerhalb einer kolonialen Landschaft eine „Figur zu ergründen“, führen zu Spekulationen über Subjektivität und die weibliche Ontologie, die sich hier in Form einer Negation definiert: „Ich existiere zwischen dem, was ich nicht war, und dem, was ich nicht sein werde.“ (Aus Pessoa's *Das Buch der Unruhe*) Eine Mutter hat aufzupassen, so wie es die Gesellschaft von ihr verlangt: Überwachen heißt schützen. Die Protagonistin von *She Puppet* ist jedoch niemandes Tochter, niemandes Mutter. Niemand ist da, um auf diese Figur aufzupassen, die wieder und wieder sterben kann. Sie wird von Vögeln angegriffen, gigantischen Geiern, die über ihr kreisen und sie mit den Klauen attackieren, ihr mit den Schnäbeln in den Kopf hacken. Was, wenn sie ihr die Augen ausstechen? Was, wenn ich wegschauen würde?

Tomb Raider I erschien 1996, es war die Zeit künstlicher Riesenbrüste. Nur wenig später trafen in den Medien sogenannte Lippenstift-Lesben und weibliche „Lads“ aufeinander. Promischnappschüsse in Klatschblättern zeigten zeitgleich t.A.T.u. und Denise van Outen. Als ich klein war, konnte man Pamela Anderson in *Baywatch* im Fernsehen sehen. Später entdeckte ich ihre Spiegelbilder auf den Covers der Erwachsenenfilme in den Videotheken, auf denen die unter Zellophan posierenden Frauen aufgebauschtes Haar und Brüste wie Basketbälle hatten, die Brustwarzen notdürftig von extraengen Schwimmkostümen mit straff gespannten Trägern verhüllt. *Tomb Raider* habe ich nie gespielt, aber als meine Nachbarin Laura und ihr Bruder Tom eine PlayStation bekamen, war das so ein Moment. Als Mädchen durften wir zu jeder Zeit die Konsole übernehmen, ihre Mutter setzte sich für uns ein. Wir spielten *Tony Hawk's Pro Skater*.

Lara Croft wird von ihren Angreifern in *She Puppet* nie endgültig getötet, obwohl sie oft sterbend am Boden liegt und jedes Mal dasselbe klägliche Wimmern von sich gibt. Erschöpft sie das gar nicht? Wenn Aufgeben keine Option ist, woher nimmt sie dann die Kraft, weiterzumachen und sich selbst nach dem Tod immer wieder zu reproduzieren? Von einer Kante herabhängend, stemmt sie sich hoch und beginnt kopfüber zu laufen. Die Spielerin hingegen, sofern sie in ihrer Freizeit, nicht auf der Arbeit ist, kann in beliebiger Position bleiben. Es sei denn, sie zieht es vor, einfach wegzugehen oder auf den Bildschirm einzuschlagen, bevor sie daran kaputtgeht.

Peggy Ahwesh (geb. 1954, Canonsburg, Pennsylvania) ist eine Filmemacherin und Videokünstlerin, die die künstlerischen Möglichkeiten des Experimental- und Underground-Films weiterentwickelte. Das Genre interessierte sie, weil man, wie sie sagt, „nichts beweisen musste und kein Geld damit zu verdienen war“. Ihre Arbeiten sind durchzogen von bissigem Humor, der aus feministischer Perspektive die patriarchalischen Konventionen der Filmgeschichte, die Massenmedien und die wachsende Abhängigkeit der Filmbranche von Technologien wie dem Internet auf Korn nimmt.

Lizzie Homersham ist Autorin und Lektorin. Sie lebt in London.





All images: *Why I Never Became a Dancer*, 1995
Betacam SP transferred to video, 6'40", color, sound. Video still. © VG Bild Kunst, Bonn 2021.
Courtesy of Tracey Emin Studio and Hamburger Kunsthalle.

Alle Abbildungen: *Why I Never Became a Dancer*, 1995
Betacam SP transferiert, auf Video, 6'40", Farbe, Ton. Videostill. © VG Bild Kunst, Bonn 2021.
Courtesy of Tracey Emin Studio and Hamburger Kunsthalle.

TRACEY EMIN

WHY I NEVER BECAME A DANCER, 1995
BETACAM SP TRANSFERRED TO VIDEO, 6'40", COLOR, SOUND

Why I Never Became a Dancer, 1995
Betacam SP, transferiert auf Video,
6'40", Farbe, Ton

[En]

What is *Why I Never Became a Dancer* about? Sexism, teenagers, misogyny, Tracey Emin, class. Maybe about England. It's also about self-empowerment. And it's about true freedom.

In the six minutes and forty seconds of the video we learn the following: the narrator grew up in the English coastal town of Margate, where she quit school at thirteen because she would rather do anything else. Sex with older guys was particularly good, at first seemingly without morals or rules, it was even better than the beach, cafts, lunchtime disco, cider, fish 'n' chips. It then became clear that nothing is meaningless, especially not when it comes to sex. We learn of the power of grabbing a man's balls as well as the humiliation of being used.

At 15, her interest shifted from sex to dancing. She hoped the British Disco Dance championship would catapult her to London until, at the local finals, some of the guys she'd been with start chanting, "slag, slag, slag." Crash and burn, followed by a vow to leave Margate: "I'm better than all of them. I'm free." A decisive cut, and the second part begins. The words "Shane, Eddie, Tony, Doug, Richard, this one's for you" introduce Emin dancing in an empty London apartment to Sylvester's "You Make Me Feel (Mighty Real)" (1978). She is happy.

"That's life," as they also probably say in Margate, with reference to the structures that shape us and limit us and always remain alien to us as individuals. Playing with meanings or turning them upside down can be a kind of resistance. The feeling of being used can then feel very good. Or you turn the "slag" that you are into something—see *Why I Never Became a Dancer*. Who is telling whose story? Emin liberates herself by making the life she's given her own, taking it as her subject. As an artist, she's a hit with Shane, Eddie, Tony, Doug, and Richard.

And then there is another life, one that can only be tasted in small doses. Its essence is hard to grasp but has to do with transcending the structures that are our lives and, so, the death of us. That's freedom: "I'm free!" ... cut! But how to describe the feeling of whooshing out of Margate into space on a beam of light? It's "mighty real".

Such freedom cannot be lived in; it is too close to madness. One thing is certain: it's better to dance than to be a dancer.

Tracey Emin (b. 1963, Croydon, United Kingdom) is renowned for her confessional and self-reflexive artmaking, infusing the traumas and joys of her life into painting, drawing, photography, video, sculpture, and neon text pieces. Emin came to fame as one of the Young British Artists in the late 1980s, and key works of hers such as *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995) are emblematic of a cultural shift that celebrated female self-revelation.

Robert Schulte is head of JSC Berlin.



In *Why I Never Became a Dancer* geht es um Sexismus, Teenager, Misogynie, Tracey Emin, um Klasse, vielleicht um England, es geht um Selbstermächtigung. Und es geht um wahre Freiheit.

In den sechs Minuten und 40 Sekunden dieses Videos erfahren wir Folgendes: Die Erzählerin wächst in der englischen Küstenstadt Margate auf, wo sie mit 13 Jahren von der Schule geht, weil sie alles andere lieber tun will. Besonders gut ist Sex mit älteren Typen. Am Anfang scheint er ohne Regeln und Moral, noch besser als Strand, Cafés, Mittagsdisco, Cider, Fish'n'Chips. Dann wird klar, dass es Bedeutungsloses nicht gibt, insbesondere beim Sex. Wir erfahren von dem erhebenden Gefühl, einen Mann „bei den Eiern“ zu haben und dem erniedrigenden, benutzt zu werden.

Mit 15 Jahren verschiebt sich ihr Interesse von Sex zum Tanzen. Von der British-Disco-Dance-Meisterschaft erhofft sie sich den Absprung nach London, bis einige der Typen, die sie hatte, beim Finale „Schlampe“ gröhlen: „Slag, slag, slag“. Abbruch, Zusammenbruch, gefolgt vom Schwur, Margate zu verlassen: „I'm better than all of them. I'm free.“ Entscheidender Schnitt, Beginn des zweiten Teils, den sie Shane, Eddie, Tony, Doug und Richard mit Namen widmet. Tracey Emin tanzt in einem leeren Londoner Apartment zu Sylvesters *You Make Me Feel (Mighty Real)* (1978). Sie ist glücklich.

„So ist das Leben“ sagt man vielleicht auch in Margate und gemeint sind Strukturen, die uns prägen, einschränken und als Individuen immer fremd bleiben müssen. Dagegen kann man sich wehren, indem man mit Bedeutungen spielt oder bricht. Dann kann sich das Gefühl, benutzt zu werden, sehr gut anfühlen. Oder man macht etwas aus der „Schlampe“, die man ist – siehe *Why I Never Became a Dancer*. Wer erzählt wessen Geschichte? Die Befreiung liegt in Tracey Emins Aneignung dieses Lebens, das sie zu ihrem Stoff macht. Als Künstlerin hat sie Erfolg mit Shane, Eddie, Tony, Doug und Richard.

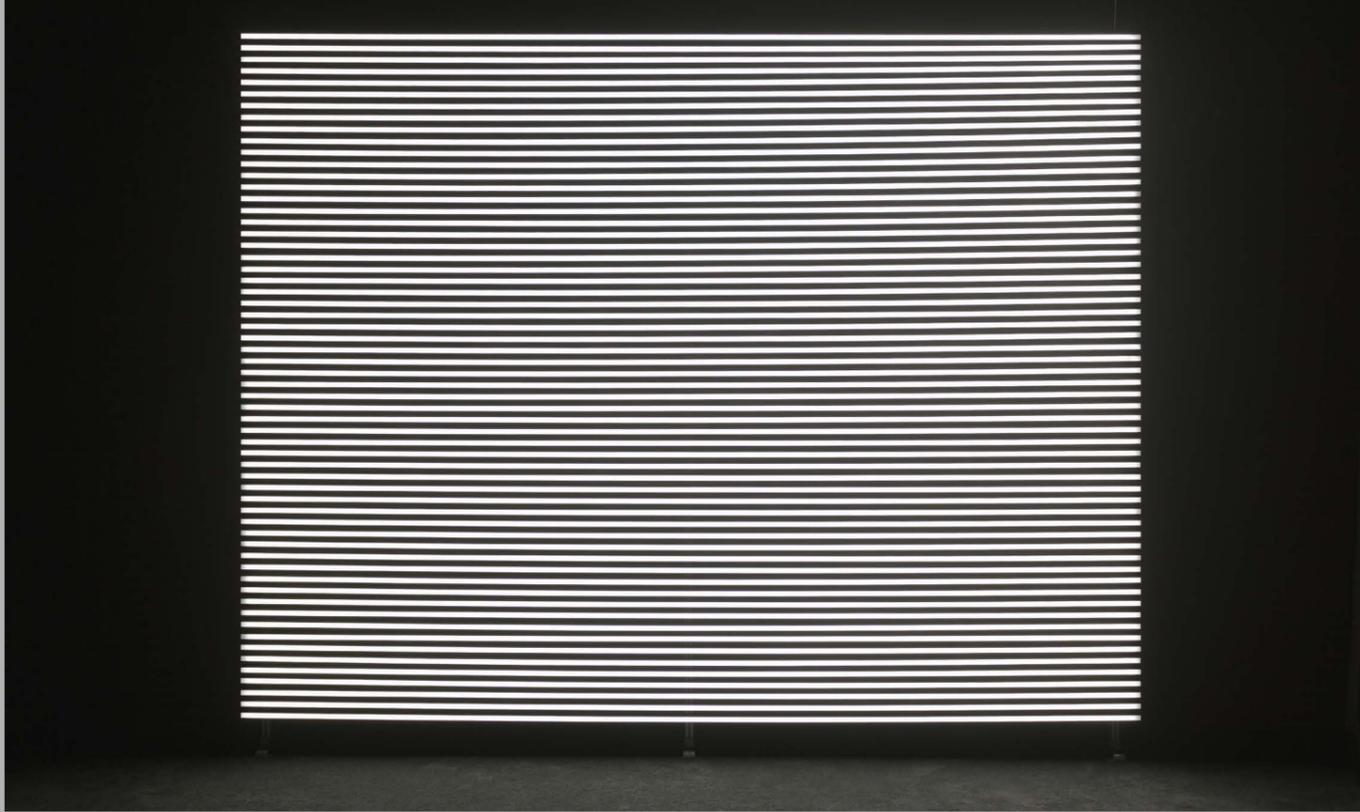
Und dann gibt es ein anderes Leben, das sich nur in kleinen Dosen schmecken lässt, das sein Unwesen in der Überschreitung der Strukturen hat, die unsere Leben sind und ihr Tod. Das ist Freiheit: „I'm free“, Schnitt. Wie lässt sich das Gefühl beschreiben, aus Margate auf einem Strahl ins All zu fliegen? Als mighty real.

Diese Freiheit lässt sich nicht leben, denn sie ist zu nah am Wahnsinn. Sicher ist: Besser als Tänzerin sein ist tanzen.

Tracey Emin (geb. 1963, Croydon, Vereinigtes Königreich) ist bekannt für ihre bekenntnishaften und selbstreflexiven Kunst, die sich in Malereien, Zeichnungen, Fotografien, Videos, Skulpturen und Neonarbeiten manifestiert und um die Traumata und Freuden ihres eigenen Lebens kreist. Emin gehörte zu den Young British Artists, die in den späten 1980er-Jahren auf der Bildfläche erschienen, und wichtige Werke wie *Everyone I Have Ever Slept With* 1963-1995 (1995) gelten als emblematisch für einen kulturellen Wandel, der die weibliche Selbstoffenbarung feierte.

Robert Schulte ist Leiter der JSC Berlin.





Faint with Light, 2016
Installation; light-emitting diodes, aluminum, acrylic, audio, 11'12",
site-specific dimensions. Installation view, Zabłudowicz Collection, London, 2018.
Photo: Tim Bowditch. Courtesy of the artist.

Faint with Light, 2016
Installation; Leuchtdioden, Aluminium, Acryl, Ton, 11'12",
ortsspezifische Installationsmaße. Installationsansicht, Zabłudowicz Collection, London, 2018.
Foto: Tim Bowditch. Courtesy of the artist.

MARIANNA SIMNETT

FAINT WITH LIGHT, 2016
INSTALLATION; LIGHT-EMITTING DIODES, ALUMINUM, ACRYLIC, AUDIO, 11'12"
SITE-SPECIFIC DIMENSIONS

Faint with Light, 2016
Installation; Leuchtdioden, Aluminium, Acryl, Ton, 11'12"
Ortspezifische Installationsmaße

Don't leave just yet. With that light in your eyes, the room closing in on you, your heartbeat accelerating, you intuit the work. The concern and anxiousness you sense in front of *Faint with Light* are not a mistake. You're meant to feel this way.

Faint with Light began with an eleven-minute audio recording made in a studio in which Marianna Simnett induced herself to faint repeatedly. She did so by kneeling, her hands surrounding her chest to constrict her breathing, then taking intense, short, heavy breaths until she felt dizzy, at which point she would rise very quickly and exhale, which pushed her to lose consciousness. She did it four times, until a medic present at the recording session recommended she stop before risking brain damage.

The audio recording produced one winter day in a London studio was then translated into the installation. The overbearing wall of lights is made of numerous LED strips, each of which corresponds to an audio wave in the recording of Simnett's fainting episodes. The light rises and falls, intensely, quickly, in sync with the sound. The loudest gasps for air raise the light level until it peaks when Simnett faints. It's played in a loop, endlessly; there's no relief. Simnett's work is extreme, in its treatment of the artist's own body but also what it does to the viewer: as Simnett pushes her body to the limit, she also pushes the viewer. Her physical challenge, her body's response, are never abstracted; they are very real. Her body is present, the danger is present, the state of suspense is shared. The space is taken over by the sound, the light, the mounting drama, the uncertainty, the sense of threat. The room (walls painted black, light emitted only from the installation itself) is no longer concrete, not large nor small, disappearing into a vague uncertainty. (How much of this can you take? Stay.)

It's stressful, painful, regretful, almost impossible to look at—and empathetic as anything can be. Can you ever have an experience that fully corresponds to another human's? The anxiety in the face of the work's intensity, the inability to walk away are a sign of its success: another body's pain, exertion, presence has a haunting effect. Empathy is a form of intensity.

Marianna Simnett (b. 1986, United Kingdom) is a multidisciplinary artist whose practice spans film, installation, performance, sculpture, music, and drawing. Her works radically challenge perceptions of the body, portraying visceral scenes of hybridity and transformation. Simnett is known to induce discomfort in her viewers, and subjects her own body to extreme and painful acts to tell brutal tales of survival.

Orit Gat is a writer living in London whose work has appeared in a variety of magazines.



Faint with Light, 2016
Installation; light-emitting diodes, aluminium, acrylic, audio, 11'12".
Site-specific dimensions. Installation view, LIES, Seventeen, New York, 2016.
Courtesy of the artist.

Faint with Light, 2016
Installation; Leuchtdioden, Aluminium, Acryl, Ton, 11'12".
Ortsspezifische Installationsmaße. Installationsansicht, LIES, Seventeen, New York, 2016.
Courtesy of the artist.

Verweile noch. Mit dem Licht in deinen Augen, dem Gefühl des enger werdenden Raums, deinem beschleunigten Herzschlag erfasst du die Arbeit unbewusst. Die Unruhe und Beklommenheit, die du bei *Faint with Light* spürst, ist keine falsche Reaktion. Du sollst dich so fühlen.

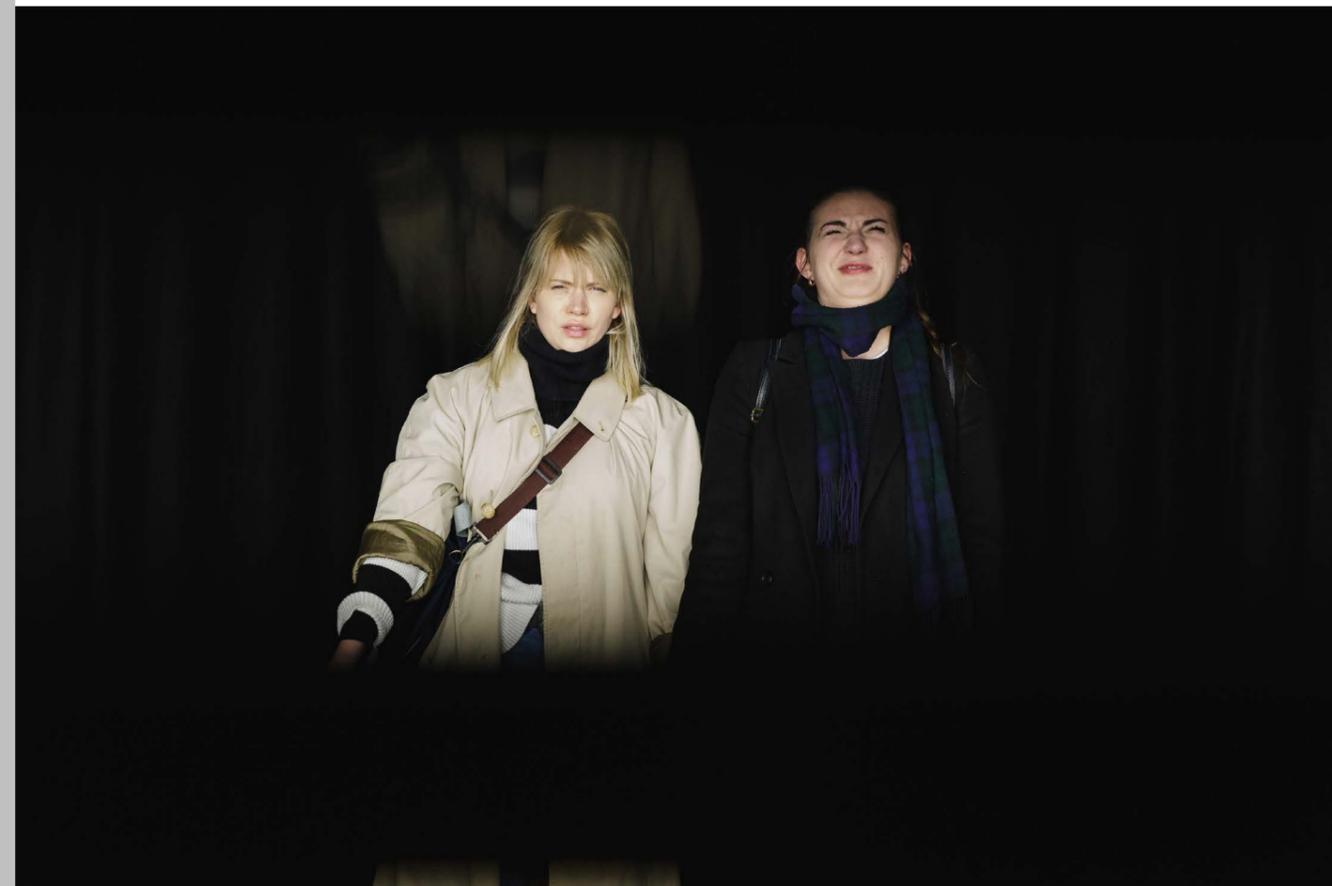
Faint with Light begann mit einer elfminütigen Tonaufzeichnung in einem Studio, während der Marianna Simnett sich dazu brachte, wiederholt in Ohnmacht zu fallen. Dafür kniete sie sich hin, die Brust mit den Händen umklammert, um die Atmung einzuschränken, und atmete solange in intensiven, kurzen und tiefen Zügen, bis ein Schwindelgefühl einsetzte. An diesem Punkt stand sie abrupt auf und atmete aus, woraufhin sie das Bewusstsein verlor. Den Vorgang wiederholte sie vier Mal, bis ein bei der Aufnahme anwesender Mediziner empfahl, sie solle aufhören, um keine Schädigung des Gehirns zu riskieren.

Anschließend wurde die an einem Wintertag in einem Londoner Studio produzierte Audioaufnahme in die Installation übersetzt. Die übermächtige Lichtwand besteht aus einer Vielzahl von LED-Streifen, von denen jede einer Audiowelle der Aufzeichnung von Simnetts Ohnmachtsanfällen entspricht. Das Licht steigt und fällt, intensiv, schnell, synchron zum Sound. Je lauter das Luftschnappen, desto höher steigt der Lichtpegel, bis schließlich der Kulminationspunkt erreicht ist und Simnett ohnmächtig wird. Das Ganze wird als Loop gezeigt, endlos; eine Erlösung gibt es nicht. Simnetts Arbeit ist in zweifacher Hinsicht extrem, im Umgang der Künstlerin mit dem eigenen Körper, aber auch darin, was es mit dem*der Betrachter*in macht: Wenn Simnett bis an ihre körperlichen Grenzen geht, setzt sie das Publikum einer vergleichbaren Erfahrung aus. Die physische Herausforderung, die Reaktionen ihres Körpers werden nicht abstrahiert – sie sind überaus real. Ihr Körper ist präsent, die Gefahr ist präsent, der Spannungszustand überträgt sich. Der Sound, das Licht, das zunehmende Drama, Gefühle der Verunsicherung und der drohenden Gefahr dominieren den Raum. Dieser (die Wände sind schwarz gestrichen, das einzige Licht ist das der Installation) ist nicht mehr konkret greifbar, weder groß noch klein, und macht einer vagen Unsicherheit Platz. (Wie viel davon kannst du ertragen? Geh noch nicht.)

Es ist anstrengend, quälend, man leidet mit, möchte kaum hinsehen – und wird doch gepackt von einem tiefen Gefühl der Empathie. Ist es möglich, eine Erfahrung zu machen, die vollständig mit der eines anderen Menschen übereinstimmt? Die Beklommenheit angesichts der Intensität der Arbeit, die Tatsache, dass man es nicht schafft, sich der Situation zu entziehen, sind Zeichen ihres Erfolgs: Die Schmerzen, Strapazen, die Gegenwärtigkeit des anderen Körpers erzeugen eine Wirkung, die wir nicht vergessen werden. Mitgefühl ist eine Form von Intensität.

Marianna Simnett (geb. 1986, Vereinigtes Königreich) ist multidisziplinäre Künstlerin, die mit Film, Installation, Performance, Skulptur, Musik und Zeichnung arbeitet. Ihre Werke stellen die Wahrnehmung des Körpers radikal in Frage und zeigen eindringliche Szenen von Hybridität und Transformation. Simnett ist bekannt dafür, bei ihren Zuschauer*innen Unbehagen hervorzurufen. Sie setzt den eigenen Körper Schmerz und Extremen aus und erzählt damit schonungslose Geschichten, die vom (Über-)Leben handeln.

Orit Gat ist Autorin und lebt in London. Ihre Texte sind in zahlreichen Zeitschriften erschienen.



Viewers of Marianna Simnett's *Faint with Light*, 2016
Zabludowicz Collection, London, 2018.

Besucher*innenreaktion auf Marianna Simnetts *Faint with Light*, 2016
Zabludowicz Collection, London, 2018.

CROCOPAZZO!



129

LEILA HEKMAT

CROCOPAZZO!, 2020
**MIXED-MEDIA VIDEO INSTALLATION; MANNNEQUINS, HANDMADE COSTUMES,
CURTAIN WITH DIGITAL COLLAGE ON SILK-RAYON VELVET,
DAYBED WITH DIGITAL COLLAGE ON SILK-RAYON VELVET AND QUILTED FRAME,
HD VIDEO, 80', COLOR, SOUND
DIMENSIONS VARIABLE**

CROCOPAZZO!, 2020
Mixed-Media-Videoinstallation; Puppen,
handgefertigte Kostüme, Vorhang mit digitaler
Collage auf Seiden-Rayon-Samt, Tagesbett mit
digitaler Collage auf Seiden-Rayon-Samt und
gestepptem Rahmen, HD-Video, 80', Farbe, Ton
Dimensionen variabel

128

[En]

Our social world system, argued psychiatrist R. D. Laing in *The Dialectics of Liberation* (1968), “presents more and more the appearance of total irrationality.” Reflecting on the incomprehensibility of his time, Laing came to view individual psychosis as intelligible in the context of the family, as institutional illogic was in light of the broader social system. “Perhaps God is not dead,” he concluded, “perhaps God is himself mad.”

Leila Hekmat’s play *CROCOPAZZO!* investigates this intellectual legacy. Formally, the production takes cues from television chat shows and Italian *giallo* movies. Scripted by the artist, it premiered at Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin, in March 2020, where it was filmed.

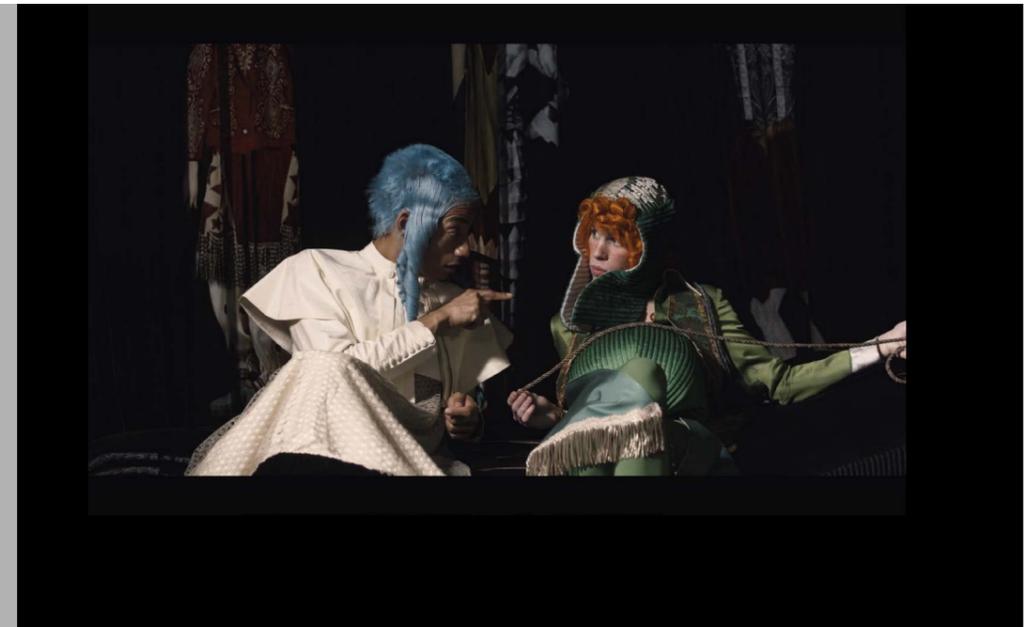
The play is introduced by the bubblegum blue-haired Host, who interviews a succession of members of a cultish family. The siblings—Felvis, Lemon Drop, Aphasia, and Flip Flop—wear full-bottomed wigs and winsome emerald-green costumes. Quizzed by Host, they mull over concerns ranging from consternation to constipation, bemoaning their unpalatable bodies and unpalatable desires through searching, sometimes scatological soliloquys and songs accompanied by piano. Each puzzles over their relationship to Mother, who, sporting tassels and lilting a country number, eventually arrives on stage. Mother then holds court, demonstrating her “self-confessed genius” and “total personality.” At one point she remarks, “I can imagine having my own talk show, just, perhaps, without the guests.”

What can be drawn from this comedy of miscommunications? “Often experimental intimacies falter,” the queer theorist José Esteban Muñoz has contended. “But those failures and efforts to fail have a certain value despite their ends.” While Sigmund Freud mapped a difference between affects and ideas, affect theorists such as Muñoz and Lauren Berlant have challenged this distinction, arguing that the interior of the mind and the exterior of the body are less detached than often assumed. To think, in sum, is to feel.

Hekmat’s irreverent script, brought to life by its score (composed by Roman Ole, who plays Mother), cleverly mediates these debates. The cast’s sparkling repartee mocks the Oedipus complex as it darts, via wit and wordplay, between elevated and uncultured concerns. Spurning the unfelt, and staging an unconventional view of kinship, the play pays tribute to nonfamilial models of identity formation. Yet even as it stretches—to breaking point—modern accounts of subjectivity, the drama ruptures. Mother pulls a pistol and, one by one, fires at her clan before turning the object upon herself. Left to survey the Gordian knot of fallen bodies, Host recalls a phrase by Laing: “Life is a sexually transmitted disease and the mortality rate is one hundred percent.” Mannered and orgiastic to the end, *CROCOPAZZO!* explores irrationality as a feeling, showing that knowledge is relational, embodied and, like bodies, decidedly vulnerable.

Leila Hekmat (b. 1981, Los Angeles) works in the realm of experimental theater, writing, directing, and creating wild shows that feature outcasts as characters. An absurdist quality punctuates her scripts, which often satirize ideas of mortality, delusion, and surrender. In Hekmat’s world, humor makes one more amenable to death: her narratives encourage us to dance with it rather than fear it as life’s guillotine.

Harry Burke is a PhD student in history of art at Yale University.



Unser globales Gesellschaftssystem, argumentiert der Psychiater R. D. Laing in *Dialektik der Befreiung* (1968), „präsentiert mehr und mehr ein Erscheinungsbild der völligen Irrationalität“. Im Nachdenken über die Unbegreiflichkeit seiner Zeit kam Laing zu dem Schluss, dass die individuelle Psychose im Kontext der Familie letztlich genauso verständlich war wie institutionelle Unlogik im Licht des Gesellschaftssystems. „Vielleicht ist Gott nicht tot“, schlussfolgert er, „vielleicht ist Gott seinerseits verrückt.“

Leila Hekmats Theaterstück *CROCOPAZZO!* ist eine Auseinandersetzung mit diesem intellektuellen Erbe. Formal orientiert sich die Produktion an Fernseh-Talkshows und italienischen Giallo-Filmen. Es wurde im März 2020 nach einem Skript der Künstlerin in der Galerie Isabella Bortolozzi in Berlin uraufgeführt und gefilmt.

Die Einführung in das Stück gibt Host, ein Moderator mit quietschblauen Haaren, der nacheinander mehrere Mitglieder einer kultischen Familie interviewt. Die Geschwister Felvis, Lemon Drop, Aphasia und Flip Flop tragen Allongeperücken und reizende smaragdgrüne Kostüme. Von Host befragt, äußern sie ihre Gedanken zu diversen Belangen, deren Spektrum von Verstimmung bis Verstopfung reicht, und beklagen ihre unsäglichen Körper und unstillbaren Gelüste - in eindringlichen Monologen, die streckenweise ins Obszöne abrutschen, und in Liedern, vom Klavier begleitet. Sie alle zerbrechen sich den Kopf über ihr Verhältnis zu Mother, die schließlich auf der Bühne erscheint, wo sie mit einer Fransenjacke protzt und eine Country-Nummer zum Besten gibt. Anschließend hält Mother Hof und demonstriert ihr „selbst ernanntes Genius“ und ihre „totale Persönlichkeit“. An einer Stelle sagt sie: „Ich könnte mir gut vorstellen, meine eigene Talkshow zu haben, nur vielleicht ohne die Gäste.“

Was können wir dieser Farce aus Fehlkommunikationen entnehmen? „Experimentelle Intimverhältnisse sind selten stabil“, behauptet der queere Theoretiker José Esteban Muñoz, „aber auch das Scheitern, die gescheiterte Anstrengung hat ihren Wert, ungeachtet dieses Ausgangs.“ Während Sigmund Freud zwischen Gefühlen und Ideen unterscheidet, stellen Affekttheoretiker wie Muñoz oder Lauren Berlant eine solche Abgrenzung in Frage und argumentieren, dass das Innere des Geistes und das Äußere des Körpers mehr verbunden seien als oft unterstellt. Kurz gesagt, ist Denken auch Fühlen.

Belebt durch die von Roman Ole komponierte Begleitmusik (Ole spielt die Rolle von Mother), vermittelt Hekmats pietätloses Skript diese Debatten auf kluge Weise. Der lockere Schlagabtausch der den Ödipuskomplex parodierenden Darsteller*innen springt mit Witz und Wortspielen zwischen hochkultivierten und ordinären Fragen hin und her. Indem es sich ausschließlich für den Bereich der Gefühle interessiert und eine unkonventionelle Sicht auf Verwandtschaftsverhältnisse inszeniert, wird das Stück zur Hommage an nichtfamiliäre Modelle der Identitätsbildung. Doch gerade in dem Moment, als die Einsichten in zeitgenössische Subjektivitäten immer groteskere Züge annehmen und die Grenze der Zumutbarkeit erreicht ist, nimmt das Drama eine unerwartete Wendung. Mother zieht eine Pistole und feuert damit der Reihe nach auf ihren Clan, bevor sie die Waffe am Ende auf sich selbst richtet. Als einzige*r übrig, um den Gordischen Knoten der zu Boden gefallenen Körper zu begutachten, erinnert sich Host an einen Ausspruch von Laing: „Das Leben ist eine sexuell übertragene Krankheit, und die Sterblichkeitsrate beträgt einhundert Prozent.“ Manieriert und orgiastisch bis ans Letzte, untersucht *CROCOPAZZO!* Irrationalität als Gefühl und zeigt auf, dass Wissen relational, mit Körpern verbunden und, wie diese selbst, sehr angreifbar ist.

Leila Hekmat (geb. 1981, Los Angeles) arbeitet im Bereich experimentelles Theater. Sie schreibt Drehbücher für extravagante Aufführungen, zumeist mit gesellschaftlichen Außenseitern als Protagonist*innen, die sie auch inszeniert. Ihre Skripts sind von Absurdität durchzogen; häufig werden Ideen satirisch überspitzt, die sich mit Sterblichkeit, Wahn oder Unterwerfung auseinandersetzen. In Hekmats Welt macht uns Humor für den Tod empfänglicher: Statt ihn als Guillotine des Lebens zu fürchten, lädt sie uns ein, mit ihm zu tanzen.

Harry Burke ist PhD Student in Kunstgeschichte an der Yale University.



All images: *CROCOPAZZO!*, 2020
Mixed-media video installation; mannequins, handmade costumes, curtain with digital collage on silk-rayon velvet; daybed with digital collage on silk-rayon velvet and quilted frame; HD video, 80', color, sound, dimensions variable. Video still.
Courtesy of the artist and Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin.

Alle Abbildungen: *CROCOPAZZO!*, 2020
Mixed-Media-Videoinstallation; Puppen, handgefertigte Kostüme, Vorhang mit digitaler Collage auf Seiden-Rayon-Samt, Tagesbett mit digitaler Collage auf Seiden-Rayon-Samt und gestepptem Rahmen, HD-Video, 80', Farbe, Ton, Dimensionen variabel. Videostill.
Courtesy of the artist and Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin.



All images: *Cities of Gold and Mirrors*, 2009
16-mm film, 8'52", color, sound. Film still.
Courtesy of the artist and Sprüth Magers, Berlin/London/Los Angeles.

Alle Abbildungen: *Cities of Gold and Mirrors*, 2009
16-mm-Film, 8'52", Farbe, Ton. Filmstill.
Courtesy of the artist and Sprüth Magers, Berlin/London/Los Angeles.

CYPRIEN GAILLARD

CITIES OF GOLD AND MIRRORS, 2009
16-MM FILM, 8'52", COLOR, SOUND

Cities of Gold and Mirrors, 2009
16-mm-Film, 8'52", Farbe, Ton

Ghosts are never innocent: the unhallowed dead of the modern project drag in the pathos of their loss and the violence of the force that made them, their sheets and chains.

— Avery Gordon, *Ghostly Matters* (1997)

One looks into a mirror and sees the familiar, the known—only somehow sharpened, clarified. And a mirror can be a film, as in Cyprien Gaillard's *Cities of Gold and Mirrors*. This mirror reveals enormous monuments to luxury and capital towering above ancient ruins, teen tourists occupying the lush green grass, their white bodies turned various shades of magenta and crimson, a pod of dolphins in the golden glow of dusk, a lizard scuttling over a rock, a face obscured by two knotted bandanas, a cursed image pulled across the sky by a plane. The mirror places one in the center of the frame, returns the gaze. We watch the world forgetting that we are watching ourselves.

But what remains behind the mirror, among the ruins, unable to penetrate the reflective surface? The story of empire often loses its details through the force of retelling, but the history of possession and dispossession is anxious and piecemeal—a series of abject gestures and stumbling performances. The camera follows one man in a group. His arms are outstretched in victory or greeting, his body prone in push-up position, then bouncing upward. A pan lags on his broad back, settling on a burnt shoulder. Red flush, hot chain. The group jostles, slaps, moves like a dance, edging inward and outward, huddles close. The man holds a flask and is mirrored by a friend: both show the camera a bottle of tequila. The man cannot hold the drink down, spits, grimaces, curls over, shakes his head, addresses the group, some joke or concession speech.

In the foreground, the worn rocks of a ruined landscape, slabs and bricks like soft palms and heels. In the background is the silhouette of a massive hotel, mirroring the shape of what is ruined by possessing its afterimage. But the scene—and the history—is more complex than it seems. The hotel hovers on the horizon like a mirage while the stone of the foreground imposes upon the landscape, reminding us that the world has not always been as it is now. And more: the world contains that which it is not, holds close the life and death and struggle that produces its future, is full of ghosts who might appear in the mirror, haunt the image, rearrange what is visible, guide us like a cold little whisper toward what might be. In the foreground, the rocks vibrate as the background falls into the glass of the water.

Time stretches and loops back on itself. A flock of birds passes above, a figure dressed entirely in red dances in slow motion, a wall of silvery glass shimmers in the morning light before the building supporting it implodes, a choreography of spotlights dancing in an empty club. The past is never simply the past and invasion is not an event. A loop of synthesizer music plays over and over again. Spectral frequencies drift over electronic pulsations, the music of conquest repurposed as a soundscape that moves simultaneously into the past and the future.

Cyprien Gaillard (b. 1980, Paris) works across media to explore the unstable junctures between nature, architecture, and civilization. Recognized by curator Andrea Lissoni for his "innate passion for interstitial spaces," Gaillard makes videos that propose a world in which entropy is constant, time is cyclical, and all structures are destined to become ruins. The artist interweaves image and sound to powerful, mesmerizing effect, manifesting landscapes both commonplace and extraordinary that hold a mirror to the fate of modernist utopias.

Snack Syndicate (Astrid Lorange and Andrew Brooks) is a critical art collective who live and work on unceded Wangal land. They make texts, events, objects, and meals. Their book *Homework* is out this year from Discipline.



Gespenster sind nie unschuldig: Die unheiligen Toten der Moderne schleifen das Pathos ihrer Verlorenheit und die Gewalt der Kräfte, die sie hervorbrachten, hinter sich her, ihre Laken und Ketten.

— Avery Gordon, *Ghostly Matters* (1997)

Man blickt in einen Spiegel und sieht das Vertraute, das uns Bekannte - nur irgendwie schärfer, deutlicher. Ein Film kann so ein Spiegel sein, etwa Cyprien Gaillards *Cities of Gold and Mirrors*. Hier offenbart der Spiegel gigantische Denkmäler für Luxus und Konsum, die hinter uralten Ruinen in die Höhe ragen; jugendliche Tourist*innen auf dem saftig grünen Gras, das Weiß ihrer Körper magenta und purpur getönt; eine Herde Delfine im goldenen Licht der Abenddämmerung; eine Eidechse, die über einen Felsen huscht; ein Gesicht, das unter zwei verknoteten Bandanas verborgen ist; ein verstörendes Motiv, das von einem Flugzeug durch den Himmel gezogen wird. Der Spiegel setzt die Betrachter*innen in den Mittelpunkt des Bildes und wirft den Blick zurück. Wir schauen auf die Welt und vergessen, dass wir uns selbst betrachten.

Aber was bleibt hinter dem Spiegel verborgen, inmitten der Ruinen, von seiner Fläche nicht reflektiert? Der Geschichte des Kolonialismus gehen in der Nacherzählung zwingend die Details verloren, aber die historische Aufarbeitung von Besitz und Enteignung ist von Angst geprägt, ein Stückwerk, eine Reihe erbärmlicher Gesten und dämlicher Aktionen. Die Kamera folgt einem Mann aus der Gruppe. Die Arme erst in einer siegreichen Geste oder zum Gruß erhoben, dann den Körper in Liegestützposition am Boden, aus der er wieder aufspringt. Ein Schwenk auf seinen breiten Rücken, die Kamera kommt auf der sonnenverbrannten Schulter zum Stehen. Rot blitzt auf, eine trendige Kette. Die Gruppe drängelt, teilt Schläge aus, bewegt sich wie im Tanz, schiebt sich nach innen und außen, sucht die Nähe der anderen. Der Mann hat eine Flasche in der Hand und wird dabei von einem Freund gespiegelt; beide halten gleichzeitig eine Flasche Tequila vor die Kamera. Der Mann kann das Getränk nicht in sich behalten, er spuckt, zieht eine Grimasse, beugt sich vornüber, schüttelt den Kopf und richtet sich an die Gruppe. Vielleicht macht er einen Witz, oder er gesteht seine Niederlage ein.

Im Vordergrund die erodierten Überreste von Ruinen in einer Landschaft, Platten und Steine wie weiche Handflächen oder Fußsohlen. Im Hintergrund ist die Silhouette eines klotzigen Hotels zu sehen, ein Nachbild, das die einstige Form all dessen spiegelt, was nun Ruine ist. Doch ist das Szenario - wie auch die Historie - komplexer, als es zunächst den Anschein hat. Während das Hotel wie eine Fata Morgana am Horizont erscheint, sind die Steine im Vordergrund offensichtlich ein Eingriff in die Landschaft und erinnern uns daran, dass die Welt nicht immer so war, wie sie jetzt ist. Und mehr noch, dass die Welt auch das, was sie nicht ist, enthält. Sie umklammert das Leben und den Tod und all die Mühen, aus denen ihre Zukunft erwächst; sie ist voller Gespenster, die womöglich im Spiegel erscheinen, im Bild spuken, um das Sichtbare neu zu ordnen und uns wie ein frostig verhaltenes Flüstern den Weg zu dem weisen, was möglich ist. Im Vordergrund beginnen die Steine zu vibrieren, während der Hintergrund im Spiegelglas des Wassers versinkt.

Die Zeit dehnt sich in endloser Wiederholung. Hoch oben fliegt ein Vogelschwarm vorbei; eine ganz in Rot gekleidete Person tanzt im Zeitlupentempo; eine Fassade aus silbernem Glas schimmert im Morgenlicht, bis das Gebäude, das sie trägt, in sich zusammenstürzt; eine Choreografie tanzender Spotlichter in einem menschenleeren Club. Die Vergangenheit ist nie einfach nur Vergangenheit, und eine Invasion kommt nicht aus dem Nichts. Geloopte Synthesizermusik spielt weiter und immer weiter; gespenstische Frequenzen gleiten über elektronischen Puls - die Musik der Eroberung zur Klanglandschaft umfunktioniert, die sich gleichzeitig in die Vergangenheit und die Zukunft bewegt.

Cyprien Gaillard (geb. 1980, Paris, Frankreich) arbeitet medienübergreifend an den Übergängen zwischen Natur, Architektur und Zivilisation. Der Künstler, dem der Kurator Andrea Lissoni einen „angeborenen Sinn für Zwischenräume“ attestiert, produziert vorwiegend Videoarbeiten. Darin sehen wir uns mit einer Welt konfrontiert, in der Ordnung zu Chaos wird, die Zeit zyklisch verläuft und alles von Menschenhand Erbaute dazu verdammt ist, Ruine zu werden. Der Künstler verwebt Bilder und Sound mit starkem Effekt zu faszinierenden Einblicken in alltägliche und außergewöhnliche Landschaften, die uns das Schicksal verdeutlichen, das jede Utopie des modernen Zeitalters früher oder später ereilt.

Snack Syndicate (Astrid Lorange und Andrew Brooks) ist ein kritisches Künstler*innenkollektiv; sie leben und arbeiten auf nie abgetretenem Land der Wangal. Sie produzieren Texte, Veranstaltungen, Objekte und Kulinarisches. Ihr Buch *Homework* erscheint in diesem Jahr bei Discipline.



TRISHA DONNELLY

UNTITLED (MOUNTAIN), 2008
PHOTOGRAPH; PHOTO PRINT ON RC PAPER
FRAMED 61 × 50.5 × 4 CM

Untitled (mountain), 2008.
Fotografie; Fotodruck auf RC,
Gerahmt 61 × 50,5 × 4 cm

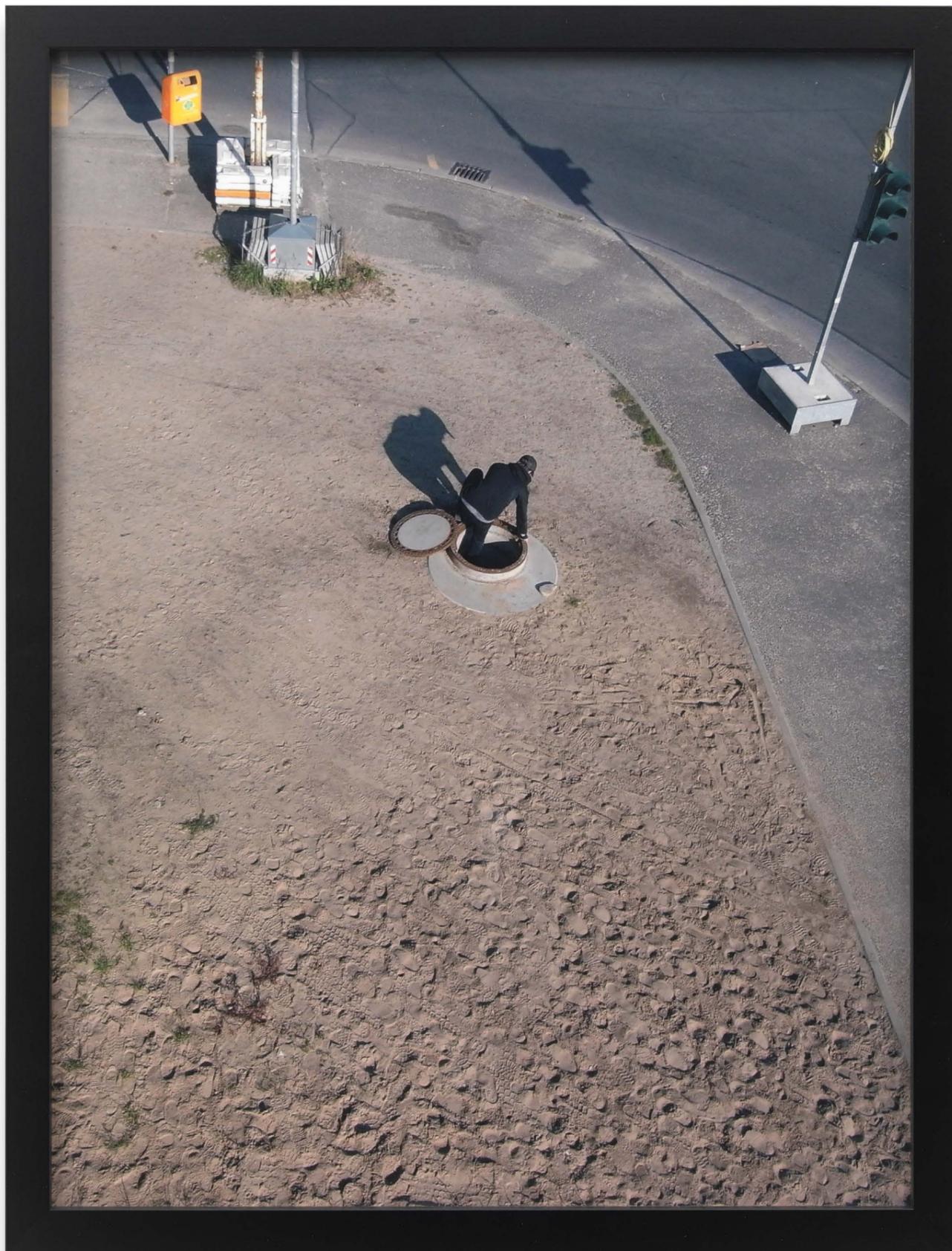
Trisha Donnelly (b. 1974, San Francisco) is known as a Conceptual artist who works with photography, drawing, audio, video, sculpture, and performance. Her catalogues typically dispense with essays; her exhibitions do not come with explanatory press releases and she generally has limited the photographic documentation of her work.

Trisha Donnelly (geb. 1974, San Francisco) ist Konzeptkünstlerin, die mit Fotografie, Zeichnung, Audio, Video, Skulptur und Performance arbeitet. Ihre Kataloge verzichten in der Regel auf Essays und ihre Ausstellungen auf erläuternde Presstexte. Außerdem beschränkt sie die fotografische Reproduktion ihrer Arbeiten.

KLARA LIDÉN

UNTITLED (DOWN), 2011
PHOTOGRAPH; C-PRINT
FRAMED 40 × 30 CM

Untitled (Down), 2011
Fotografie; C-Print
Gerahmt 40 × 30 cm



Untitled (Down), 2011
Photograph; C-Print, framed 40 × 30 cm.
Courtesy of the artist; Reena Spaulings Fine Art, New York; and Galerie Neu, Berlin.

Untitled (Down), 2011
Fotografie; C-Print, gerahmt 40 × 30 cm.
Courtesy of the artist; Reena Spaulings Fine Art, New York; and Galerie Neu, Berlin.

Untitled (Down) shows Klara Lidén as she disappears into a manhole near Ostkreuz, Berlin. I first saw this photo on the wall of Karl Holmqvist's living room. I used to think it was just for him. A portal from Klara's mind to his.

But *Untitled (Down)* lives in the world, and that's the point. The photograph reminds us of the ability of softness to move through hard forms. Or maybe the obvious pliability of the forms we believe to be hard. In the image the ground is no longer the ground. A round steel disk has been thrown to the side to reveal an entrance to the city's guts. Klara's body is tensed in action as she performs this inverted moon landing—unclear if she is coming or going, one foot, then the other. We the viewers wait above her like that patient second astronaut with the camera. No one will ever know our name. We await her footprint, or for her to be consumed—and meanwhile we hold our breath, to keep the light from changing, to keep a stray pedestrian from breaking Klara's spell. Somehow, this ballet of city infrastructure also reminds us that it is, and always has been, our choice to stay up here. We could join her if we wanted to. We could escape the fury of the day and slip under. Maybe we could have better healthcare. Less violence. A quiet cooked dinner.

The bottom half of the photograph, below Klara, is a chaotic pattern of treads and prints from tennis shoes and prams in sand, or maybe dirt, as if the whole city had passed by in a raving stampede. Did this invisible audience see her opening the manhole? To be looking at the image is to know she has been caught. Someone saw. *I see her*. Yet the photo doesn't feel like a security tape—instead *Untitled (Down)* brings to mind the genre of bizarre Google Street View captures: a car on fire in an empty field, a child crouching behind a trash can, a nude figure on a street corner, parallel worlds pried open, anarchic bodies intersecting with the banality of a camera.

Klara has a fluidity with cities. The bike she rides in Berlin is black and sturdy with a welded front rack that she uses to transport things she finds on the street. These things—old lumber, gas canisters, bins, and barriers—are re-strung and re-tethered in her work but they are never extracted. It's an aggressive charm bracelet, still alive, made up of the interconnecting channels (hard and soft) that link it together.

Klara Lidén (b. 1979, Stockholm) creates videos, installations, and photographs that reflect the ways in which people respond to the psychic and physical infrastructures of the contemporary city. Often starting from performances indebted equally to slapstick and punk, she takes what could be termed a "counter-Bauhaus" approach toward materiality, form, and function. Lidén has said that she "divert[s] materials or spaces from their prescribed functions, inventing ways of making these things improper again." In her work, impropriety, failure, and futility become a source of humor, hope, or at least consolation.

Calla Henkel is an artist and writer. She co-runs TV Bar with Max Pitegoff in Berlin-Schöneberg, and her debut novel *Other People's Clothes* comes out this summer.

Auf dem Foto *Untitled (Down)* verschwindet Klara Lidén in einem Kanalschacht am Berliner Ostkreuz. Ich sah das Bild zum ersten Mal an der Wohnzimmerwand bei Karl Holmqvist und dachte, es sei ihm persönlich gewidmet. Ein Gedankenportal zwischen Klara und ihm.

Doch in *Untitled (Down)* geht es um die Welt da draußen. Das Foto erinnert uns daran, dass Weiches sich durch Hartes bewegen kann. Oder dass sich Formen, die wir für hart und undurchdringlich halten, biegen lassen. Auf dem Bild ist der Boden kein Boden mehr. Der runde Kanaldeckel wurde beiseitegeschoben, um Zugang zu den Eingeweiden der Stadt zu erlangen. Klaras Körper wirkt angespannt bei dieser umgekehrten Mondlandung. Und es ist unklar, ob sie ein- oder aussteigt, wie sie da einen Fuß vor den anderen setzt. Wir als Beobachtende warten weit oberhalb wie der geduldige zweite Astronaut mit der Kamera. Wir bleiben auf ewig anonym. Wir warten auf ihren nächsten Schritt oder ihr Abtauchen, halten den Atem an und achten dabei auf die Belichtung und darauf, dass kein Passant den Zauber zerstört. Und irgendwie erinnert uns Klaras Kanalballett auch daran, dass wir freiwillig hier oben sind und schon immer waren. Wir könnten es machen wie sie, wenn wir nur wollten. Wir könnten dem Irrsinn entkommen und mit ihr hinabsteigen. Wir könnten eine bessere Gesundheitsversorgung haben. Weniger Gewalt. Ein gemütliches Abendessen.

In der unteren Bildhälfte sieht man wild durcheinandergehende Turnschuhabdrücke und Kinderwagenwagenspuren im Sand oder Dreck, als wäre die ganze Stadt darüber hinweggetrampelt. Hat dieses unsichtbare Publikum vielleicht gesehen, wie Klara den Kanaldeckel geöffnet hat? Betrachtet man das Bild genauer, dann bekommt man den Eindruck, sie sei ertappt worden. Jemand hat sie gesehen. Ich sehe sie. Und doch ist *Untitled (Down)* kein Foto einer Überwachungskamera, vielmehr erinnert es an diese bizarren Schnapshots bei Google-Street-View: ein brennendes Auto auf einem leeren Feld; ein Kind, das hinter einer Mülltonne kauert; ein nackter Mensch an der Straßenecke – aufbrechende Parallelwelten, anarchische Körper, die den unbeirrt banalen Kamerablick kreuzen.

Klara kennt sich aus in Großstädten. Auf ihr robustes schwarzes Berliner Fahrrad ist vorn ein Gepäckträger aufgeschweißt, mit dem sie Dinge transportiert, die sie auf der Straße findet. In ihrem Werk werden diese Dinge – Gerümpel, Benzinkanister, Eimer und Absperrmaterial – neu gereiht und aufgezogen, niemals entfernt. Es ist ein lebendes, bissiges, magisches Armband, dessen Glieder aus vielfältigen Verbindungen (harten und weichen) geschaffen sind.

Klara Lidén (geb. 1979, Stockholm) produziert Videos, Installationen und Fotografien, die widerspiegeln, wie Menschen auf die psychischen und physischen Realitäten der zeitgenössischen Großstadt reagieren. Häufig beginnt sie bei Performances, die zugleich Slapstick und Punk verpflichtet sind, und verfolgt dabei einen Ansatz der dem Bauhaus-Gedanken in Hinblick auf Materialität, Form und Funktion diametral entgegengesetzt ist. Lidén sagt, sie entziehe „den Materialien oder Räumen ihre festgelegten Funktionen und erfindet Wege, diese Dinge einmal mehr nutzlos werden zu lassen“. In ihrer Arbeit verwandeln sich Fehler, Misserfolge und Sinnlosigkeit in Humorvolles oder werden zu einer Quelle der Hoffnung oder zumindest einer, aus der sich Trost schöpfen lässt.

Calla Henkel ist Künstlerin und Autorin. Sie lebt in Berlin, wo sie gemeinsam mit Max Pitegoff die TV Bar in Berlin-Schöneberg betreibt. Ihr Debütroman *Other People's Clothes* erscheint diesen Sommer.

NANDIPHA MNTAMBO

SONDZELA, 2008
SCULPTURE; COWHIDE, RESIN, POLYESTER MESH, WAXED CORD, GLASS BEADS
170 × 165 × 100 CM

Sondzela, 2008
Skulptur; Kuhfell, Harz, Polyestergewebe, gewachste
Schnur, Glasperlen
170 × 165 × 100 cm



Sondzela, 2008
Sculpture; cowhide, resin, polyester mesh, waxed cord, glass beads. 170 × 165 × 100 cm.
Installation view: JAGUARS AND ELECTRIC EELS, JSC Berlin, 2017. Photo: Simon Vogel.
Courtesy of the artist and Stevenson Gallery, Cape Town/Johannesburg.

Sondzela, 2008
Skulptur; Kuhfell, Harz, Polyestergewebe, gewachste Schnur, Glasperlen. 170 × 165 × 100 cm.
Installationsansicht: JAGUARS AND ELECTRIC EELS, JSC Berlin, 2017, Foto: Simon Vogel.
Courtesy of the artist and Stevenson Gallery, Cape Town/Johannesburg.

Sondzela is a sculptural work suspended in mid-air. Its form, which evokes dance and virtuosic movement, derives from a mold of the artist's body. Nandipha Mntambo's use of molds in this and related works relates to ideas of figuration, sameness, likeness, and verisimilitude in art history. Mntambo reorientates the narratives that shaped early modern beaux-arts sculpture by connecting its techniques and themes to her own body. Such strategies of re-use and adaptation are firmly established at Cape Town's Michaelis School of Fine Art, where Mntambo studied. A comparable methodology informs the work of other South African artists such as Tracey Rose, who borrows techniques from Auguste Rodin and applies them to produce performance-driven photographs.

Many critics have foregrounded the cowhide in Mntambo's artworks, tending to overburden it as signifying otherness within post-apartheid South Africa. But choreography is just as important to Mntambo's oeuvre. Reflecting on her collaborations with choreographers in a 2015 interview, the artist observed: "Choreographers are people who understand the body in a way that's different to how I understand it, and understand the spectacle of the body in a way that I don't necessarily understand or even connect with. Because, although I use my body for the mold, I am never really present in the same way as a dancer would be." Much of the artist's practice dramatizes the tension between the body as a form-giving material and the body in movement. In *Meditations on Solitude* (2009), there is a clear idea of the body and a visible dressing of that body. Though the work is hollow, it is suspended above the ground in such a way that the ruffling train of the dress cascades downward in what I would describe as "choreographic" movement.

Greek mythology is also a departure point for Mntambo's work, prominently in pieces such as her larger-than-life self-portrait as a minotaur, *Minotaurus* (2015). Curator Hansi Momodou Gordon has written: "The artist casts her own body and imagines it into the role of *Minotaurus*, subverting the positioning of a male identity entwined in the existence between human and animal form." This human-animal relation is intriguing because it enables us to foreground not only the mythical, but the other stakes of the artist's work. While Mntambo may not conform to a standard definition of feminism, the human-animal connection in *Sondzela* alerts us to an open-ended relation that implies shifting terrains of storytelling and history. What is our connection to land, and to the animal? Such questions evoke not only the ancient Greek myths, but the myths that define the postcolonial condition of twentieth- and twenty-first-century South Africa.

Nandipha Mntambo (b. 1982, Mbabane, Swaziland) has worked with video and photography, though she is best known for her sculptural practice. Building female bodies out of materials such as fur, skin, and hides, Mntambo highlights how a patriarchal worldview equates women and animals. Attraction and repulsion are key affects in these works, with the viewer's fascination and disgust lending a visceral intensity to Mntambo's questioning of conventional representations of femininity.

Serubiri Moses is a writer of theory and criticism, curator, and currently teaches contemporary African art history at Hunter College in New York.

Sondzela ist eine skulpturale Arbeit, die frei von der Decke herabhängt. Die an Tanz und virtuose Bewegungen erinnernde Form geht auf einen Abdruck des Körpers der Künstlerin zurück. Mit der Verwendung von Gussformen in diesem und verwandten Werken bezieht sich Nandipha Mntambo auf Ideen von Figuration, Gleichheit, Ähnlichkeit und Wahrhaftigkeit in der Kunstgeschichte. Indem sie die Techniken und Themen der frühmodernen Beaux-Arts-Skulptur in ein Verhältnis zu ihrem eigenen Körper bringt, lenkt Mntambo ihre Narrative in eine neue Richtung. Derartige Strategien des Wiederverwendens und der Adaption sind an der Michaelis School of Fine Art in Kapstadt, an der Mntambo studierte, fest etabliert. Eine vergleichbare Methodik bestimmt auch das Werk anderer südafrikanischer Künstler*innen, wie etwa Tracey Rose, die Techniken von Auguste Rodin übernimmt und für performancebasierte Fotografien nutzt.

Eine Reihe von Kritiker*innen richteten ihren Blick vornehmlich auf die Kuhhäute in Mntambos Kunstwerken und neigten dazu, diese als Zeichen von Anderssein in Südafrika nach der Apartheid symbolisch zu überfrachten. Nicht weniger wichtig für Mntambos Werk ist jedoch der Aspekt der Choreografie. In einem Interview von 2015 stellt die Künstlerin Überlegungen zu ihren Kollaborationen mit Choreograf*innen an und erklärt: „Choreograf*innen sind Personen, die den Körper auf eine andere Art verstehen, als ich es tue, und die auch das Spektakel des Körpers auf eine Art verstehen, die ich nicht unbedingt verstehe oder zu der ich vielleicht nicht einmal eine Verbindung herstellen kann. Denn obwohl ich meinen Körper abforme, bin ich nie wirklich auf die gleiche Art und Weise präsent, wie es ein(e) Tänzer*in wäre.“ In einem Großteil ihrer Praxis dramatisiert die Künstlerin das Spannungsverhältnis zwischen dem Körper als formgebendem Material und dem Körper in Bewegung. *Meditations on Solitude* (2009) führt eine klare Idee des sichtbar bekleideten Körpers vor. Wenngleich die Arbeit hohl ist, hängt sie knapp über dem Boden in der Luft, wobei die Rüschen, die die Schleppe des Kleides bilden, in einer Weise herabfallen, die ich als „choreografische“ Bewegung beschreiben würde.

Ein weiterer Ausgangspunkt von Mntambos Werk ist die griechische Mythologie, wie sie beispielsweise in ihrem überlebensgroßen Selbstporträt als Minotaurus zum Ausdruck kommt: *Minotaurus* (2015). Die Kuratorin Hansi Momodu-Gordon schreibt dazu: „Indem sie ihren eigenen Körper abformt und in der Rolle des Minotaurus in Szene setzt, unterminiert die Künstlerin die männliche Positionierung einer zwischen Mensch und Tier angesiedelten Existenz.“ Diese Mensch-Tier-Beziehung fasziniert, denn sie weist uns den Weg, nicht nur das Mythische, sondern auch andere wesentliche Aspekte in der Arbeit der Künstlerin zum Gegenstand der Betrachtung zu machen. Sicherlich fühlt sich Mntambo keiner gängigen Definition des Feminismus verpflichtet, aber dennoch repräsentiert die Mensch-Tier-Verbindung in *Sondzela* eine nicht abschließend geklärte Beziehung, die eine Verschiebung bei herkömmlichen Erzählweisen von Geschichte bewirkt. Welche Verbindung haben wir zum Land und zum Tier? Solche Fragen beschwören nicht nur die griechisch-antike Mythologie herauf, sondern stellen auch die Mythen in Frage, die das postkoloniale Südafrika des 20. und 21. Jahrhunderts prägen.

Nandipha Mntambo (geb. 1982, Mbabane, Swasiland) arbeitet mit Video und Fotografie, am bekanntesten ist sie jedoch für ihr skulpturales Werk. Aus Materialien wie Tierfell, Tierhaut oder Leder konstruiert sie weibliche Körper und weist so darauf hin, wie patriarchalische Weltbilder Frauen und Tiere gleichsetzen. Ein Gefühl zwischen Angezogen- und Abgestoßensein ist die zentrale Wirkkraft dieser Werke, die die konventionellen Darstellungen von Weiblichkeit in Frage stellen.

Serubiri Moses ist Kunsttheoretiker und Kritiker sowie Kurator und lehrt zurzeit zeitgenössische afrikanische Kunstgeschichte am Hunter College in New York.



ANA MENDIETA

ANIMA, SILUETA DE COHETES (FIREWORK PIECE), 1976
SUPER 8 FILM TRANSFERRED TO HD VIDEO, 2'23", COLOR, NO SOUND

Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece), 1976
Super-8-Film, transferiert auf HD-Video, 2'23",
Farbe, kein Ton

Ana Mendieta's oeuvre creates a crucial and singular connection between Body art and Land art, principally by way of photography, film, and video. The temporal nature of her work helps us see how earthly, bodily, and psychic matter are marked by change and repetition. This approach related partly to her biography: Mendieta had been sent from Cuba to the United States with her sister in 1961, aged twelve, as part of a clandestine program named "Operation Peter Pan" sponsored by the US government and Catholic charities. The experience of separation from her parents and exile from the country in which she was born led her to produce numerous works in which she inscribed herself physically in the landscape. These gestures of inscription were temporary and scaled to her own body, whereas those of the predominantly male artists who worked in Land art were typically more permanent and monumental.

By excavating or building a place for her body in the American landscape using classical elements, Mendieta presents an idea of how exile is part of nature, how the body's transience echoes that of the land, and how personal becoming is generated through forms of displacement. Mendieta's work puts the epic scale of the elements into contact with the personal scale of the body, often through techniques that make physical transformation visible. Exile is at once a concrete situation and a psychic one: exile from country, family, language, culture, land. Exile describes the kind of subjectivity produced by irredeemable loss, which we can understand as a shared human condition: as the child's experience of being uprooted, and of trying to connect again.

In *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)*, the silhouette of Mendieta's own body becomes an effigy outlined with fireworks. The video shows them sparking up and burning red, a recurrent colour in the artist's iconic series of work *Siluetas* (Silhouettes), made using the artist's body or sculptural stand-ins for it. Here, smoke billows in the wind until the fireworks gradually expire and the last flames, located where the heart would be, run out of fuel. Filmed in Mexico and materializing and dematerializing before the camera in under three minutes, the image evokes the history of women's suffering and punishment as much as it celebrates passion and desire. The fire animating Mendieta's *silueta* also animates the image we see today; it is the film's only source of light. The Spanish word *anima* in the title means "soul," "spirit," "that which animates." What makes this body visible and palpable is the very same energy that means it will go out, fade into darkness. Mendieta's flaming feminine form marks itself out from the night sky as an explosive disruption to the natural landscape, while showing that the body—her body—has always belonged there.

Ana Mendieta (b. 1948, Havana, d. 1985, New York) was a pioneering artist working in photography, film, video, drawing, sculpture, and site-specific installations. Best known for her "earth/body" works, which focus on a physical and spiritual connection to the earth, Mendieta's photographs, films, and videos might be seen as narrativizations of the relationship between the female body and nature as a cycle of rebirth and surrender. The circumstances of her untimely death after falling from the window of the apartment she shared with Minimalist sculptor Carl Andre, who was acquitted of her murder, were and remain controversial.

Eleanor Ivory Weber lives in Brussels, where they teach art history, theory, and critical practice at Erg, École de recherche graphique.



Ana Mendieta Werk schlägt eine einzigartige Brücke zwischen Body Art und Land Art, vor allem über die Foto-, Film- und Videoarbeiten der Künstlerin. Durch den zeitbasierten Charakter dieser Arbeiten erkennen wir, dass alle Dinge – ob Landschaft, Körper oder Psyche – von Veränderung und Wiederholung gezeichnet sind. Mendieta Ansatz lässt sich teilweise biografisch erklären: 1961 war sie im Alter von zwölf Jahren gemeinsam mit ihrer Schwester von Kuba in die USA geschickt worden – im Rahmen einer geheimen Unternehmung namens „Operation Peter Pan“, die von der US-Regierung und mehreren katholischen Wohltätigkeitsorganisationen finanziert wurde. Die Erfahrung, als Kind von den Eltern und ihrem Geburtsland getrennt und allein auf sich gestellt zu leben, verarbeitete die Künstlerin in zahlreichen Werken, in denen sie sich physisch in die Landschaft einschreibt. Während diese Eingriffe bei ihr temporär und im Maßstab auf ihren Körper bezogen blieben, waren vergleichbare Interventionen ihrer vor allem männlichen Land-Art-Kollegen meist dauerhaft und weitaus monumentaler.

Indem Ana Mendieta ihren Körper in der Natur platziert und ihm somit einen Raum in der amerikanischen Landschaft freilegt, weist sie darauf hin, wie das (Über-)Leben in einer fremden Umgebung zur Natur gehört, wie die Vergänglichkeit des Körpers die des Landes widerspiegelt und wie Formen der unfreiwilligen Emigration unsere persönliche Entwicklung prägen. Mendieta Werk bezieht die exorbitanten Dimensionen der Elemente auf das menschliche Maß, oft mittels Techniken, die physisch auf den Körper einwirken. Exil ist eine konkrete Situation und gleichzeitig ein psychischer Zustand: das Getrenntsein vom Heimatland, von Familie, Sprache, Kultur, der heimischen Erde. Das Exil beschreibt eine Art Selbst, das durch einen unersetzlichen Verlust entsteht – eine Erfahrung, die von vielen Menschen geteilt wird. Sie betrifft sowohl die Erfahrung des Kindes, entwurzelt zu werden, als auch den Versuch, neue Verbindungen herzustellen.

In *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* (1976) wird der Umriss von Mendieta's eigenem Körper zu einem von Feuerwerkskörpern konturierten Bild. Das Video zeigt, wie sich das Feuerwerk entzündet und abbrennt – in Rot, einer häufig verwendeten Farbe in der ikonischen Reihe der *Siluetas* [Silhouetten], die Mendieta unter Einsatz des eigenen Körpers und skulpturaler Stellvertreter schuf. Hier wabern nun Rauchschwaden im Wind, bis das Feuerwerk allmählich erlischt und den letzten Flammen, die an der Stelle lodern, an der sich das Herz befinden würde, der Brennstoff ausgeht. Das in Mexiko gefilmte Bild, das sich in weniger als drei Minuten vor der Kamera materialisiert und wieder verschwindet, konfrontiert uns mit der Geschichte des Leidens und der Sanktionierungen von Frauen, während es zugleich als Ausdruck von Leidenschaft und Begehren verstanden werden kann. Dasselbe Feuer, das Mendieta's Silueta mit Leben erfüllte, beseelt auch das Bild, das wir heute betrachten. Es ist die einzige Lichtquelle im Film. Der im Titel vorangestellte spanische Begriff *anima* bedeutet „Seele“, „Geist“, „etwas, das Leben gibt“. Die Energie, die diesem Körper Sichtbarkeit und konkrete Gestalt verleiht, ist dieselbe, die bewirkt, dass er verlöschen und in Dunkelheit übergehen wird. Mendieta's brennende weibliche Form zeichnet sich vor dem nächtlichen Himmel als explosive Störung der natürlichen Landschaft ab. Doch zugleich zeigt sie, dass dieser Körper – ihr Körper – von jeher an ebendiesem Ort gehört.

Ana Mendieta (geb. 1948, Havanna, Kuba; gest. 1985, New York) war eine bahnbrechende Künstlerin, die in den Bereichen Fotografie, Film, Video, Zeichnung, Skulptur und Installation arbeitete. In Mendieta's Fotografien, Filmen und Videos – am bekanntesten sind ihre „earth-body works“, in denen eine physische und spirituelle Verbindung zur Erde entsteht – geht es um die Verbindung des weiblichen Körpers mit der Natur als Zyklus von Auflösung und Wiedergeburt. Die Umstände ihres frühen Todes durch ihren Sturz aus dem Fenster der Wohnung, in der sie mit dem Bildhauer Carl Andre lebte (der des Mordes an ihr angeklagte Andre wurde freigesprochen) sind bis heute ungeklärt.

Eleanor Ivory Weber lebt in Brüssel und unterrichtet Kunstgeschichte, Kunsttheorie und kritische Praxis an der École de recherche graphique Erg.

All images: *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)*, 1976
Super 8 film transferred to HD video, 2'23", color, no sound. Film still.
© The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC; VG Bild Kunst, Bonn 2021.
Courtesy of Galerie Lelong & Co.

Alle Abbildungen: *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)*, 1976
Super-8-Film, transferiert auf HD-Video, 2'23", Farbe, kein Ton. Filmstill.
© The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC; VG Bild Kunst, Bonn 2021.
Courtesy of Galerie Lelong & Co.



P. STAFF

WEED KILLER, 2017
SINGLE-CHANNEL VIDEO INSTALLATION; SCREEN, ACRYLIC SHEETS, VINYL
FLOORING, CUSHIONS, HD VIDEO, 16'49", COLOR, SOUND

Weed Killer, 2017
Einkanal-Videoinstallation; Filmlinwand,
Acrylglasplatten, Vinyl-Bodenbelag, Sitzkissen,
HD-Video, 16'49", Farbe, Ton

The actress Debra Soshoux is preparing a salad. “Flu is like something that’s borrowing nourishment from your body. You don’t want to make the loan, but you can,” she says. “This is different. Something has broken into your body with murder on its mind.”

Soshoux sprays tomato plants, tends to fresh leaves, and speaks with naturalistic acidity to someone off-camera. A brittle candor accompanies her commentary: “Nothing is funny. You can’t read, you can’t watch TV, you can’t sleep, and you cannot get the poison out of your body because you’ve taken a pill that overrides your better instinct to vomit, which you must not do. It’s like mainlining weed killer.”

These words have been lifted from *The Summer of Her Baldness: A Cancer Improvisation*, Catherine Lord’s acerbic 2004 memoir of breast cancer and chemotherapy. In the context of P. Staff’s bite-size video *Weed Killer*, however, Lord’s words are made to curdle with other unloved experiences and incompatible selves. Staff stages a queasy interleaving of cancer treatment with other chemical ordeals and emotional anguishes. This is not about being well. This is about surviving poison in various forms: an unruly body, a hostile perception, an unmanageable environment.

As with its guttural soundtrack of rasping clarinet and saxophone, *Weed Killer* is delivered in spurts of action. Abstracted shots and figurative close-ups from a thermal camera inject a chemical shimmer between *Weed Killer*’s more glossy, cinematic moments: Soshoux in the domesticity of the garden and the kitchen; and, finally, the interior of a gay men’s bar, where artist Jamie Crewe performs an emotionally pleading lip sync of “To Be in Love” by Masters At Work ft. India, to the implacable indifference of the bar’s patrons.

These scenes intrude upon one another, never coalescing into a harmonious narrative, but rather serving as unruly disruptors to one another. Gestures and lives are cut up, and thereby refuse a morally wholesome or continuous reality. *Weed Killer*, after all, is a video that recoils from any kind of redemptive retelling of sickness, preferring instead to sit inside the churning murky underlayer of wellness narratives. This is about the inhospitableness of bodies and places. As *Weed Killer*’s thermal imagery is at pains to express, to see forensically is to see intrusively. The prying lens never quite scrubs the story clean.

P. Staff (b. 1987, United Kingdom) creates worlds that map the biopolitics between ecosystems, institutions, and the physical and psychic landscapes of queer people. Their videos, performances, and site-specific exhibitions tease out the toxicity between technology, capitalism, ecology, and industrialization to forge a “type of somatic inquiry” into how we might suspend or reorient the spread of viruses, data, and medical treatments (such as chemotherapy) that are both poisonous and curative.

Mason Leaver-Yap works with artists to produce texts, exhibitions, and events.



Die Schauspielerin Debra Soshoux bereitet einen Salat zu. „Grippe ist wie etwas, das sich Nährstoffe von deinem Körper borgt. Du willst sie nicht abgeben, aber du kannst es“, sagt sie. „Das hier ist anders. Etwas ist in deinen Körper eingedrungen und trachtet dir nach dem Leben.“

Soshoux besprüht Tomatenpflanzen, pflegt die jungen Blätter und spricht unverstellt und sachlich mit jemandem im Off. In ihren Aussagen liegt eine trockene Direktheit: „Nichts macht Spaß. Du kannst nicht lesen, du kannst nicht fernsehen, du kannst nicht schlafen, und du bekommst das Gift nicht aus dem Körper, weil du eine Pille genommen hast, die den gesunden Instinkt, sich zu übergeben, außer Kraft setzt, weil eben genau das nicht passieren darf. Es ist, als würdest du dir Unkrautvernichtungsmittel spritzen.“

Die Worte stammen aus Catherine Lords *The Summer of Her Baldness: A Cancer Improvisation*, ihren scharfsinnigen Memoiren über Brustkrebs und Chemotherapie aus dem Jahr 2004. In P. Staffs kurzem Video *Weed Killer* werden Lords Worte allerdings weiteren unliebsamen (Selbst-)Erfahrungen gegenübergestellt. Staff inszeniert eine unbehagliche Mischung aus Krebsbehandlung und anderen chemischen Torturen sowie emotionalen Qualen. Hier geht es nicht ums Wohlfühlen. Es geht darum, Toxisches in seinen unterschiedlichsten Formen zu überleben: einen widerspenstigen Körper, eine feindselige Wahrnehmung, eine unkontrollierbare Umgebung.

Ähnlich wie sein guttural daherkommender Soundtrack aus schnarrender Klarinette und brummendem Saxophon vollzieht sich *Weed Killer* in schnellen Sprüngen. Abstrahierte Bilder und figürliche Nahaufnahmen einer Wärmebildkamera geben *Weed Killer* einen chemischen Schimmer, der die glatteren, filmischen Momente unterbricht: Soshoux in der heimischen Umgebung von Garten und Küche und schließlich das Innere einer Schwulenbar, wo der*die Künstler*in Jamie Crewe seine Lippen emotional und scheinbar flehend synchron zu *To Be in Love* von Masters At Work ft. India bewegt - vor den gnadenlos gleichgültigen Stammgästen.

Diese Szenen greifen ineinander, verschmelzen aber nie zu einer harmonischen Erzählung, sondern arbeiten als Störelemente gegeneinander. Gesten und Lebensrealitäten werden durcheinandergebracht und verweigern sich so einer moralisch reinen oder kontinuierlichen Realität. *Weed Killer* ist jedenfalls ein Video, das sich hütet, Krankheit als Geschichte einer Heilung nachzuerzählen, und das sich stattdessen in den trübe brodelnden Untiefen der Wohlfühl-Narrative einnistet. Es geht um die Unwirtlichkeit von Körpern und Orten. Wie die Wärmebilder von *Weed Killer* schmerzlich verdeutlichen, ist forensisches Sehen ein Eingriff. Das prüfende Objektiv kann die Geschichte aber nie ganz sauber bekommen.

P. Staff (geb. 1987, Vereinigtes Königreich) erschafft Welten, die die Biopolitik zwischen Ökosystemen, Institutionen und den physischen wie psychischen Landschaften queerer Menschen abbilden. Videos, Performances und ortsspezifische Ausstellungen zeigen die toxische Mischung aus Technologie, Kapitalismus, Ökologie und Industrialisierung in der Gegenwart auf und führen eine „somatische Untersuchung“ der Frage durch, wie wir die Verbreitung von Viren, Daten oder medizinischen Behandlungsmethoden - die eine schädigende und zugleich heilende Wirkung haben können - aufhalten oder in eine neue Richtung lenken können.

Mason Leaver-Yap entwickelt in Zusammenarbeit mit Künstler*innen Texte, Ausstellungen und Veranstaltungen.

All images: *Weed Killer*, 2017
Single-channel HD video installation; screen, acrylic sheets, vinyl flooring, cushions, HD video, 16'49", color, sound.
Courtesy of the artist and Commonwealth and Council, Los Angeles.

Alle Abbildungen: *Weed Killer*, 2017
Einkanal-HD-Videoinstallation; Filmleinwand, Acrylglasplatten, Vinyl-Bodenbelag, Sitzkissen, HD-Video, 16'49", Farbe, Ton.
Courtesy of the artist and Commonwealth and Council, Los Angeles.



I Was / I Am, 1973
16-mm film transferred to video, 5'35", b/w, sound. Film stills.
Courtesy of the Estate of Barbara Hammer and KOW, Berlin.

I Was / I Am, 1973
16-mm-Film, transferiert auf Video, 5'35", S/W, Ton. Filmstills.
Courtesy of the Estate of Barbara Hammer and KOW, Berlin.

BARBARA HAMMER

I WAS / I AM, 1973
16-MM FILM TRANSFERRED TO VIDEO, 5'35", B/W, SOUND

X, 1975
16-MM FILM TRANSFERRED TO VIDEO, 7'04", COLOR, SOUND

PSYCHOSYNTHESIS, 1975
16-MM FILM TRANSFERRED TO VIDEO, 6'05", COLOR, SOUND

I Was / I Am, 1973
16-mm-Film, transferiert auf Video,
5'35", S/W, Ton

X, 1975
16-mm-Film, transferiert auf Video,
7'04", Farbe, Ton

Psychosynthesis, 1975
16-mm-Film, transferiert auf Video,
6'05", Farbe, Ton

Dear Barbara,

What I love about your films is that they make their own world. Out of your body, its desires, coming together, with what and who is all around.

Everything is yours. Your everything becomes a world for the viewer when she feels she could be part of your world too.

There's an intensity of feelings in there that includes all the bad ones. The top note is pleasure. And you come on pretty toppy, too.

It's a cinema that makes a world that feels inviting, or not. Some of the feelings in it point outward, to exclude. I feel like I'd be unwelcome. The invitation isn't open to trans women. There's a cut that keeps me out.

You know what, Barb? I'm fine with it. When I look at this world that starts from your body, your desires, your anger, your libido, I admire it, but don't need to feel included. You made films for other white cis women.

What's there for me is something else: the blazing idea of making art that is your own world, to invite others into. I like films like that. Films of seduction and celebration.

Your films are a challenge to us trans girl dykes to make our own world. There can be more than one dyke tactic in play. What can I say, Barb? I fucked some of your girlfriends.

Dyketactics (1974) is probably still your best-known film. All those gorgeous white girls, naked in the country sun. A promo for the country dyke life. You made a world in a handful of minutes.

We tried that too. The trans girls, I mean. We tried pastoral as a genre. It didn't work out. Maybe your dyke pastoral didn't work out, either. The artist's job stops at possible worlds. Whether they can be actual or not is a matter of praxis.

Speaking of praxis, some films around that one show how to make the break, the leap, out of the banal world into one of your own cinematic making.

I Was/I Am is a film of the break. The "I was" part is still reactive, reacting against man-world. Film projected on naked girl-flesh. That's how worlds are made. Projected onto the flesh.

X is a film where the break is fresh. X marks the spot. The crosshairs of a viewfinder. You come out swinging your swords. The first cut edits men out, then all the other cuts are in your world.

Shot of your face, in a mirror. Camera pulls back. Your face in a grotesque mask. The gap between the ego-ideal, seen in the mind's I, and what the machine records. The problem of making the world you see come out into the world isn't resolved yet.

Psychosynthesis draws on a pack of Barbaras, fissured and split, and cuts them back together. This film is not so much dyke-tactics as Barb-tactics. How the wiry strands can be found and drawn and meshed, over many afternoons, into not just a self but a world.

xoxo M

Barbara Hammer (b. 1939, Hollywood, d. 2019, New York) was a writer, choreographer, director and cinematographer who left a profound mark on lesbian and queer cinema. Breasts, vaginas, and bold Sapphic symbols were mainstays of her aesthetic, cast onto screens to seduce viewers to appreciate—or adopt—alternative ways of being.

McKenzie Wark is the author of, among other things, *Reverse Cowgirl*, published in 2020 by Semiotext(e).



Psychosynthesis, 1975
16-mm film transferred to video, 6'05", color, sound. Film stills.
Courtesy of the Estate of Barbara Hammer and KOW, Berlin.

Psychosynthesis, 1975
16-mm-Film, transferiert auf Video, 6'05", Farbe, Ton. Filmstill.
Courtesy of the Estate of Barbara Hammer and KOW, Berlin.

Liebe Barbara,

an deinen Filmen liebe ich, dass sie ihre eigene Welt erschaffen. Aus deinem Körper, seinen Sehnsüchten, und allem, was in Reichweite ist.

Alles ist deins. Dein Alles wird für die Betrachter*in zu einer Welt, wenn sie das Gefühl hat, auch ein Teil von ihr werden zu können.

Es finden sich intensive Gefühle darin, auch all die schlechten. An oberster Stelle steht das Vergnügen. Und auch du scheinst deinen Spaß zu haben.

Dein Kino erschafft eine Welt, die einlädt oder auch nicht. Manche der Emotionen darin sind nach außen gerichtet, um auszuschließen. Ich habe nicht das Gefühl, dass ich in deinem Kino willkommen wäre. Die Einladung ist nicht an trans*Frauen gerichtet. Es gibt einen Schnitt, der mich draußen hält.

Weißt du was, Barb? Ich hab' kein Problem damit. Wenn ich mir diese Welt anschau, die von deinem Körper ausgeht, deinen Sehnsüchten, deiner Wut, deiner Lust, dann bewundere ich sie, aber ich muss mich nicht als Teil von ihr fühlen. Deine Filme hast du für andere weiße Cis-Frauen gemacht.

Mir bieten sie etwas anderes: die hinreißende Idee, eine Kunst zu machen, die die eigene Welt ist, in die man andere einlädt. Ich liebe solche Filme. Filme, die verführen und etwas feiern.

Deine Filme fordern uns lesbische trans*Frauen heraus, unsere eigene Welt zu schaffen. Es gibt Raum für mehr als eine Dyke Tactic [Lesbentaktik]. Was kann ich sagen, Barb? Ich habe ein paar deiner Freundinnen gefickt.

Dyketactics (1974) ist vermutlich noch immer dein bekanntester Film. All diese umwerfenden weißen Mädchen, nackt in der Sonne auf dem Land. Eine Werbung für das Landleben als Lesbe. Mit wenigen Minuten hast du eine Welt geschaffen.

Wir haben das auch versucht. Die trans*Frauen, meine ich. Wir haben das Idyll als Genre ausprobiert. Es hat nicht funktioniert. Vielleicht hat dein Lesben-Idyll auch nicht funktioniert. Der Job der Künstler*in endet mit der Erschaffung möglicher Welten. Ob sie real sein können oder nicht, ist eine Frage der Praxis.

Apropos Praxis: Einige der Filme, die zur selben Zeit entstanden sind, zeigen, wie der Bruch gelingt, der Sprung aus der Alltagswelt in die Welt deiner Filme.

I Was/I Am ist ein Film über den Bruch. Der Teil von „I was“ [Ich war] ist noch reaktiv, er reagiert auf die Männerwelt. Film auf nacktes Mädchenfleisch projiziert. So werden Welten erschaffen. Auf das Fleisch projiziert.

In *X* ist der Bruch ganz frisch. *X* markiert den exakten Punkt. Das Fadenkreuz im Sucher der Kamera. Du kommst raus und schwingst deine Schwerter. Der erste Schnitt lässt die Männer verschwinden, alle weiteren Schnitte finden ganz in deiner Welt statt.

Aufnahme deines Gesichts, in einem Spiegel. Die Kamera fährt zurück. Dein Gesicht hinter einer grotesken Maske. Die Diskrepanz zwischen dem idealen Selbst, wie es vor dem eigenen geistigen Auge erscheint, und dem, was der Apparat aufzeichnet. Das Problem, die Welt, die du siehst, in die reale Welt zu überführen, ist noch ungelöst.

Psychosynthesis bedient sich einer ganzen Meute von Barbaras, die, fragmentiert und gespalten, wieder zusammengeschnitten werden. Dieser Film zeigt eher Barb-Taktiken als Lesbentaktiken. Wie die widerspenstigen Stränge aufgenommen und gesponnen und, im Laufe vieler Nachmittage, nicht nur zu einem Selbst, sondern einer Welt verwoben werden können.

xoxo M

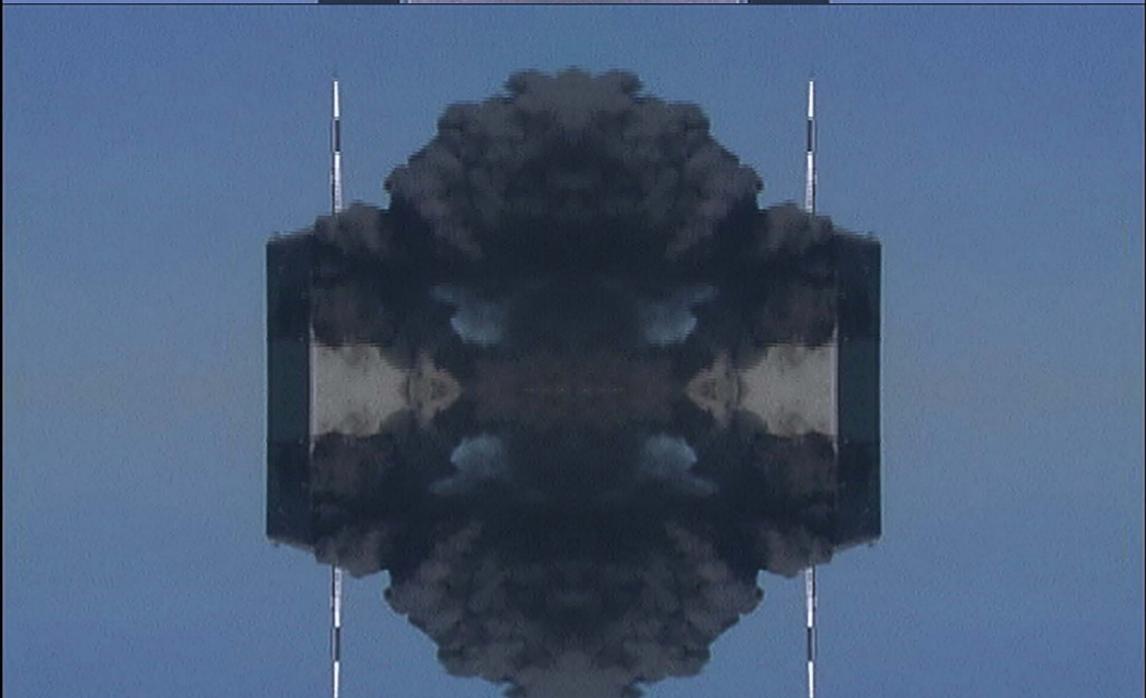
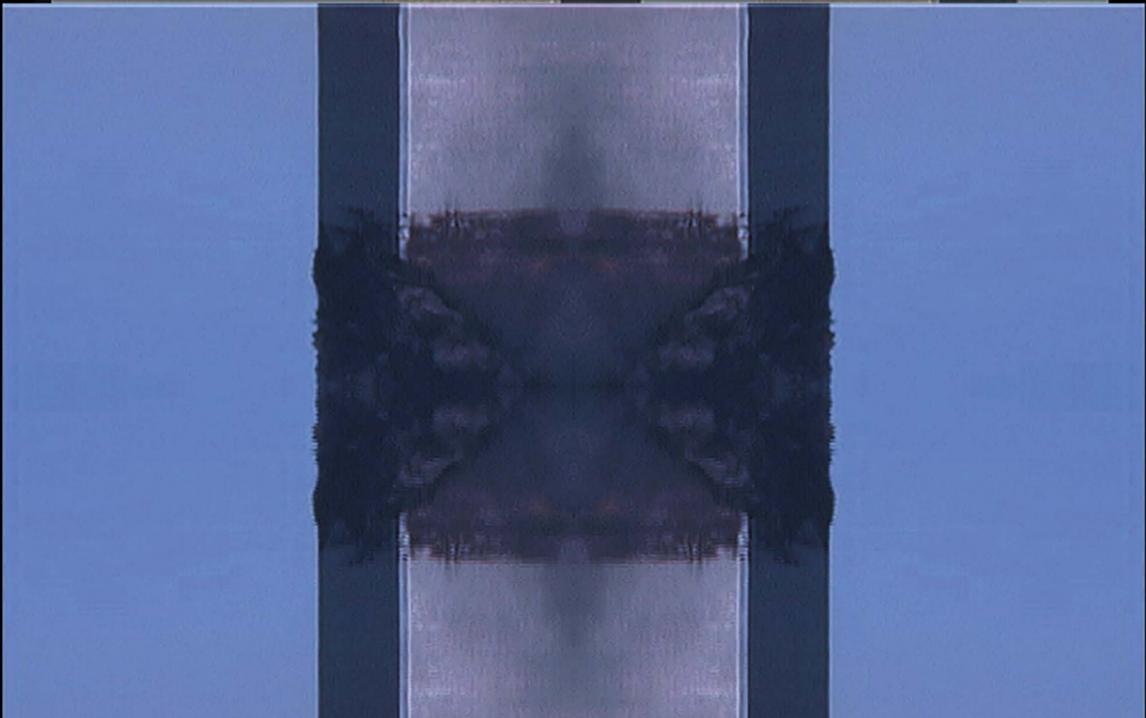
Barbara Hammer (geb. 1939, Hollywood, gest. 2019, New York) war Schriftstellerin, Choreografin, Regisseurin und Kamerafrau und hatte einen prägenden Einfluss auf das lesbische und queere Kino. Brüste, Vaginen und unverkennbar sapphische Symbole waren in ihrer Praxis kein Tabu. Sie brachte sie allesamt auf die Leinwand, in der Hoffnung, das Publikum zu Empathie für eine alternative Gemeinschaft und ihre Lebensweisen zu bewegen und sich davon verführen zu lassen.

McKenzie Wark ist Autorin von u.a. *Reverse Cowgirl*, das 2020 bei Semiotext(e) erschienen ist.



X, 1975
16-mm film transferred to video, 7'04", color, sound. Film still.
Courtesy of the Estate of Barbara Hammer and KOW, Berlin.

X, 1975
16-mm-Film transferiert auf Video, 7'04", Farbe, Ton. Filmstill.
Courtesy of the Estate of Barbara Hammer and KOW, Berlin.



BERNADETTE CORPORATION

GET RID OF YOURSELF, 2003
VIDEO, 61', COLOR, SOUND

Get Rid of Yourself, 2003
Video, 61', Farbe, Ton

Capitalism is kept aloft through the suspension of disbelief, requiring an aspirational class to ignore, among other things, the evil in subordinating the poor. It's an obfuscation of reality that has become so naturalized that, for many, it forms what they perceive as the basis of any organized society. In Bernadette Corporation's "antidocumentary" *Get Rid of Yourself*, a Black bloc anarchist proclaims that "we need fiction to believe in the reality we are living", raising a question that is gestured toward but never named—what can induce the fiction's reversal or rebound?

Bernadette Corporation frames life in capitalism as an "imperceptible civil war" which is unveiled through acts of protest and demonstration. Anarchy strips bare the suspension of disbelief, and the anticapitalist arc of *Get Rid of Yourself* is largely driven by the aesthetics of rebellion. In concert with scenes of rioting from the 2001 G8 summit in Genoa, a chorus of stories are told to us, off camera, in French and English, by various members of the Black bloc, with American actor Chloë Sevigny appearing at various points, learning and reciting their utterances verbatim in an elegant floral dress. Framed within a sepia-tinged kitchen, Sevigny turns these protesters' truths into theater, taking them out of the streets and into culture itself.

The painter Werner von Delmont also plays in the film. Donning a disheveled wig with a prosthetic nose and cheeks painted blush red, he's a caricature of the disaffected old man who's seen it all—shaking a proverbial fist at the younger generation and their inability to sublimate their subject position as activists *produced* by the system. "I think the young people of today need a bit more strategy" he asserts, "they are too confused about ... what they are supposed to do. ... They are astonished they can do these things, and they have so much fun in doing it, but they miss ... strategic intelligence, so that they become aware that they are created."

Georges Bataille theorized waste and excess as an economic condition, arguing that material forms of luxury distill the essence of a society. If capitalism, to Bataille, is something that defines itself through overproduction, then BC extends this proposition and locates our destiny as beyond waste and fixed in the certainty of destruction. Picturesque shots of beachside towns and a stylish fashion shoot are spliced into the film, less for sentimental reasons than because they embody a particular brand of banality. A parasol on a rocky shoreline is set ablaze as night falls, an offering to twilight and the setting sun. Its disintegration is set against a monologue recounting the fall of Rome, which ends with a fatal prognosis: "Those who go into exile, exile others. When the stranger leaves, he takes the inhabitable city with him." A society that comes after empire, in other words, retains within itself the structure which was to be destroyed. Perhaps this is the sentience that von Delmont's character calls for—the risk of mimicry, that protesters, like all revolutionaries, might instantiate the enemy and their fiction once more.

The title of this video is a truncation: get rid of the oppression the current world expects you to give and receive, and work to take none of its follies into the next. BC seem to warn us that dressing in black and being on the streets may be a first step, but anarchism is not in itself heroic. The task is to not only destroy the old world, but to make this destructive energy less foundational in the society which comes after—a place with a less unbearable story and, perhaps, a different destiny.

Bernadette Corporation is a kind of anti corporation founded in New York in 1994. Its projects have probed the aesthetics of capitalism, the fools in fashion, and everything else they see decaying. Also playing the fields of literature, publishing, and political activism, BC could be seen as assassins of "culture"—both imitating and picking apart the ways we inscribe meaning and value into ciphers of decadence and decline.

Eugene Yiu Nam Cheung is a writer based in Berlin, and editor of *Decolonial Hacker*, a web-based tool for institutional critique. He is the curatorial assistant for *A FIRE IN MY BELLY*.



All images: *Get Rid of Yourself*, 2003
Video, 61', color, sound. Videostill.
Courtesy of the artists.

Alle Abbildungen: *Get Rid of Rourself*, 2003
Video, 61', Farbe, Ton. Videostill.
Courtesy of the artists.

Der Kapitalismus wird durch die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit am Leben gehalten. Dafür braucht es eine gesellschaftliche Klasse von Aufsteigern, die - unter anderem - das Übel der Unterdrückung der Armen ignoriert. Es geht um eine Verschleierung der Wirklichkeit, die uns so sehr zu einer Art zweiten Natur geworden ist, dass sie für viele die einzig vorstellbare Form einer geordneten Gesellschaft ist. In dem „Anti-Dokumentarfilm“ *Get Rid of Yourself* von Bernadette Corporation sagt ein Anarchist aus dem Schwarzen Block, dass „wir eine Fiktion brauchen, um an die Wirklichkeit zu glauben, in der wir leben“. Das wirft eine Frage auf, die zwar angedeutet, nie aber ausgesprochen wird: Wodurch kann die Umkehrung oder Wende dieser Fiktion herbeigeführt werden?

Bernadette Corporation formuliert das Leben im Kapitalismus als einen „nicht wahrnehmbaren Bürgerkrieg“, der sich in Protestaktionen und Demonstrationen offenbart. Anarchie entlarvt die Aussetzung der Ungläubigkeit, und der antikapitalistische Erzählbogen von *Get Rid of Yourself* ist geprägt durch eine Ästhetik der Rebellion. Zu Bildern von den Unruhen um den G8-Gipfel 2001 in Genua hören wir aus dem Off eine Reihe von Geschichten auf Französisch und Englisch, die von mehreren Akteur*innen aus dem Schwarzen Block erzählt werden. Dazwischen taucht die US-amerikanische Schauspielerin Chloë Sevigny auf, die all diese Äußerungen auswendiglernt und in einem eleganten geblühten Kleid Wort für Wort wiederholt. Aufgenommen in einer sepiafarbenen Küche, verwandelt Sevigny die Wahrheiten der Demonstrant*innen in Theater, transportiert sie von der Straße weg und ins Herz der Kultur.

Der Maler Werner von Delmont spielt auch eine Rolle in dem Film. Er trägt eine zerzauste Perücke und eine falsche Nase, seine Wangen sind schamrot geschminkt. Er ist die Karikatur des grantigen alten Mannes, der schon alles erlebt hat - und der jüngeren Generation mit der sprichwörtlichen Faust droht, damit sie sich vergegenwärtigen, dass sie durch das System als Aktivist*innen überhaupt erst *hervorgebracht* wurden: „Ich glaube, die Jugend von heute braucht etwas mehr strategisches Denken“, behauptet er, „sie sind verwirrt ... und wissen nicht, was sie tun sollen. ... Sie sind erstaunt, wozu sie so alles in der Lage sind, und sie haben Spaß dabei, aber ihnen fehlt ... das strategische Verständnis, das Bewusstsein, dass sie nur Geschöpfe sind.“

Georges Bataille entwarf eine Theorie, nach der Abfall und Überflüssiges wirtschaftliche Grundvoraussetzungen sind. Ihm zufolge stellen die materiellen Formen des Luxus das Wesentliche einer Gesellschaft dar. Wenn der Kapitalismus nach Bataille etwas ist, das sich durch Überproduktion definiert, dann erweitert BC diese Aussage und verortet unser Schicksal jenseits von Müll und fest verankert in der Gewissheit der Zerstörung. Malerische Einstellungen von Küstenorten und ein elegantes Modeshooting sind in den Film hineingeschnitten, weniger aus sentimentalen Gründen, sondern weil sie eine bestimmte Form von Banalität verkörpern. Ein Sonnenschirm an einem felsigen Strand wird bei Einbruch der Dunkelheit in Brand gesteckt, eine Opfergabe an die Dämmerung und den Sonnenuntergang. Der Zerfall des brennenden Sonnenschirms wird unterlegt mit einem Monolog über den Niedergang des Römischen Reichs, der mit einer unheilvollen Prognose endet: „Jene, die ins Exil gehen, schicken andere ins Exil. Wo der Fremde fortgeht, nimmt er die bewohnbare Stadt mit.“ Mit anderen Worten: Eine Gesellschaft, die nach dieser Herrschaft kommt, trägt noch immer deren Struktur in sich, die doch zerstört werden sollte. Vielleicht ist dies das Gefühl, das Delmonts Figur heraufbeschwört: das Risiko der Mimikry, dass Demonstrant*innen, wie alle Revolutionär*innen, nichts als eine Verkörperung des Feindes und seiner Fiktion sein könnten.

Der Titel dieses Videos ist eine Verkürzung: Befreit euch von dieser Unterdrückung, bei der ihr - so erwartet es unsere gegenwärtige Welt - selbst mitspielen sollt, und tut alles dafür, nichts davon mit in die nächste zu nehmen. BC scheint uns daran zu erinnern, dass schwarze Klamotten zu tragen und auf die Straße zu gehen vielleicht erste Schritte sind, aber Anarchismus an sich hat nichts Heldenhaftes. Die Aufgabe besteht darin, die Welt nicht nur zu zertrümmern, sondern diese zerstörerische Energie weniger zur Grundlage für die nachfolgende Gesellschaft zu machen - zu einem Ort mit einer weniger unerträglichen Geschichte und, vielleicht, einem anderen Schicksal.

Eugene Yiu Nam Cheung

Bernadette Corporation, 1994 in New York gegründet, ist so etwas wie eine Anti-Korporation. In ihren Projekten erforscht sie die Ästhetik des Kapitalismus, die Auswüchse der Modebranche und alles, was sonst noch im Zerfall begriffen scheint. BC produziert außerdem Literatur, sind als Herausgeber und politisch aktiv. Sie kann als Pathologin der „Kultur“ verstanden werden: Die Art und Weise, wie wir Anzeichen von Dekadenz und Niedergang Wert zuschreiben, wird beinahe klinisch seziert.

Eugene Yiu Nam Cheung ist Autor und lebt in Berlin. Er ist Herausgeber von *Decolonial Hacker*, einem web-basierten Tool für institutionelle Kritik und Assistenzkurator von *A FIRE IN MY BELLY*.



175



Crystal Anarchy Sign (pink), 2007
Sculpture; crystals, stainless steel, felt,
61 × 127 × 55.9 cm. Installation view.
Courtesy of the artist.

Crystal Anarchy Sign (pink), 2007
Skulptur; Kristalle, Edelstahl, Filz,
61 × 127 × 55,9 cm. Installationsansicht.
Courtesy of the artist.

BROCK ENRIGHT

CRYSTAL ANARCHY SIGN (PINK), 2007
SCULPTURE; CRYSTALS, STAINLESS STEEL, FELT
61 × 127 × 55.9 CM

Crystal Anarchy Sign (pink), 2007
Skulptur; Kristalle, Edelstahl, Filz
61 × 127 × 55,9 cm

I once prepared a paper on squatting, not kids occupying abandoned buildings but rather the kind of half sitting on the ground with your knees pulled up that's so familiar all thru Asia and Africa or anywhere really except for Europe and the US. By way of illustration I had a pic of Patti Smith sitting on the ground from the cover art for her second album *Radio Ethiopia* (1976), with her sitting in front of a French graffiti saying *VIVE L'ANARCHIE* and her dark glasses lying on the ground next to her looking thoroughly pissed off somehow. Squatting in fact is supposed to be good for you, keeping your hip joints going, squatting as an exercise is what gets you the glutes and relieving yourself on a squatting toilet is supposed to more thoroughly clean out your system. In India people usually squat while waiting for the bus or anything else that's about to happen in a place where things often come with long delays. I also had pics of artists Cy Twombly and Brion Gysin both seated on the floor and with the latter outfitted in a Moroccan kaftan no doubt hanging out in an opium den somewhere during the many years that he spent in Tangier in the '50s. I also had a cute pic of Japanese-American artist and designer Isamu Noguchi sharing a chair with designer Isamu Kenmochi that the two of them had made together. I thought it was funny somehow that two people coming from a place where a lot of time is spent sitting on tatami mats on the ground were actually sitting on a chair whereas all the Westerners in the other pics were sitting on the ground. A type of reversal in that way. Wasn't there also something like a lifelong dilemma for Noguchi not really being taken seriously as an artist with all the design and decor work that he was doing and anyway part of the idea was to blur the distinctions between what is what but then in the end being resentful about not getting the proper respect as an artist. Guess you can't really have it both ways, but in Japan maybe people are more polite and respectful in general always bowing and walking backwards as they leave a room so as to not turn their backs on someone. If you make an anarchist sign from pink crystals and stainless steel folded in the middle and leaning against the wall as if from exhaustion, there's a big risk there that the anarchy message that it's supposed to convey will not be taken seriously. That, on the other hand, might actually be what anarchy is all about: to always expect the unexpected and not have any forgone conclusions about anything. Not only do you have to fight for your right to riot, but you can also make a mission out of sitting around.

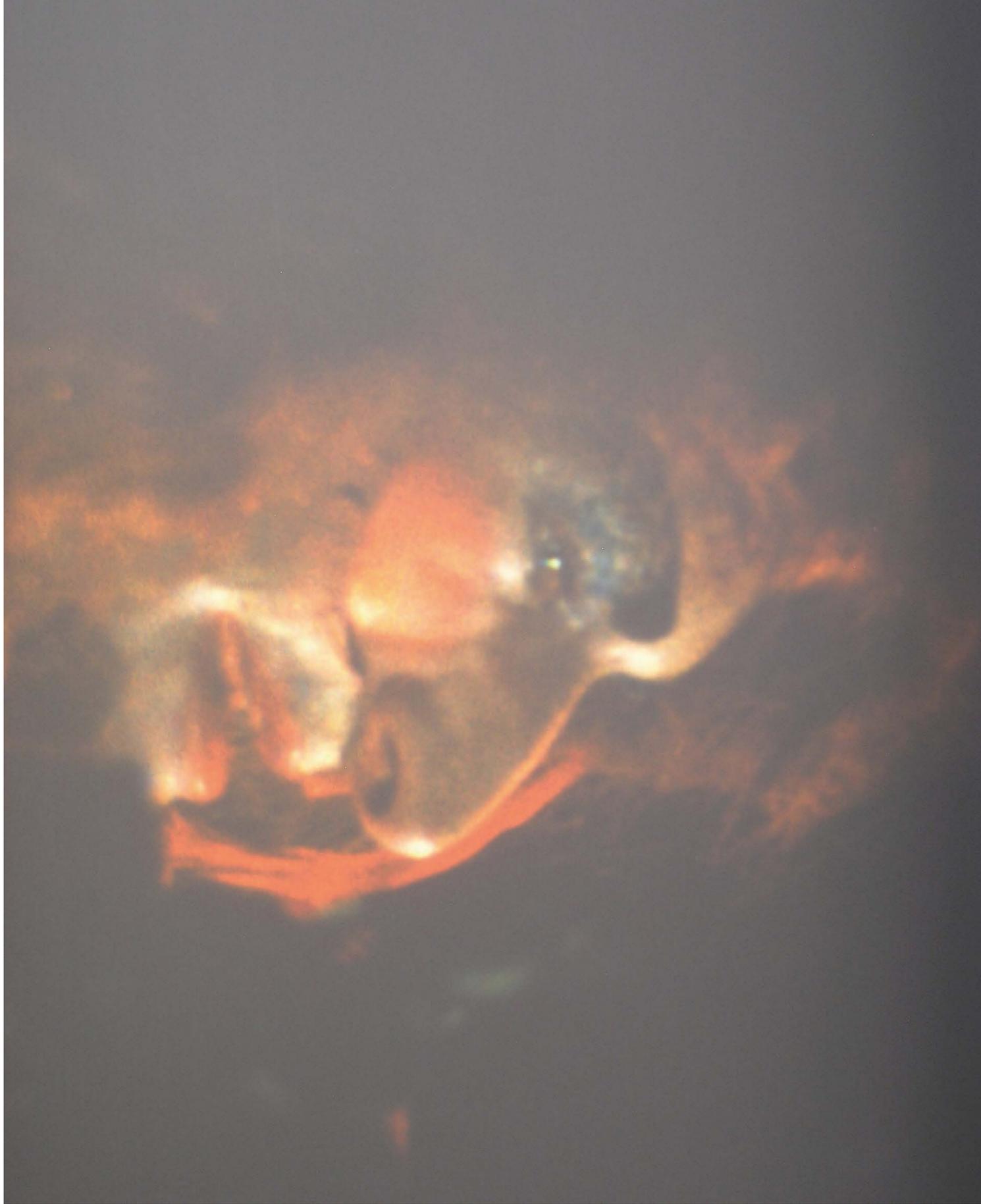
Brock Enright (b. 1976, Virginia Beach, Virginia) is no stranger to controversy, which is perhaps not surprising given his interest in occult, anarchic and violent phenomena. A broad range of references, from video game violence to horror films and Mannerist painting filter into Enright's work, most notably in his early 2000s art project *Video and Adventure Services*, wherein the artist abducted willing participants with "maximum terror" to "expose the grotesque perversions found in advanced capitalism."

Karl Holmqvist is an artist and writer based in Berlin.

Ich habe einmal einen Essay zum Thema „squatting“ geschrieben, nicht über Kids, die leerstehende Häuser besetzen, sondern über diese Art, mit hochgezogenen Knien halb auf dem Boden zu sitzen, die in ganz Asien und Afrika oder eigentlich überall mit Ausnahme von Europa und den USA so verbreitet ist. Als Illustration hatte ich ein Foto von Patti Smith, wie sie auf dem Boden sitzt, vom Coverdesign ihres zweiten Albums *Radio Ethiopia* (1976), im Hintergrund ein französisches Graffiti mit den Worten *VIVE L'ANARCHIE* und mit ihrer dunklen Brille neben sich auf dem Boden sieht sie irgendwie extrem angepisst aus. Hocken soll übrigens gut sein für einen, es hält deine Hüftgelenke in Bewegung, Hocken als Übung trainiert deine Gesäßmuskulatur, und die Erleichterung auf einer Hocktoilette soll angeblich den Darm besser entleeren. In Indien hocken sich die Menschen normalerweise hin, während sie auf den Bus oder irgendwas anderes warten, das in der Regel dauert. Ich hatte auch Fotos der Künstler Cy Twombly und Brion Gysin, wie sie beide auf dem Boden sitzen, letzterer in einen marokkanischen Kaftan gekleidet, zweifellos in irgendeiner Opiumhöhle während der vielen Jahre, die er in den 50ern in Tanger verbracht hat. Ich hatte auch ein süßes Foto des japanisch-amerikanischen Künstlers und Designers Isamu Noguchi, auf dem er mit dem Designer Isamu Kenmochi einen Stuhl teilt, den die beiden gemeinsam entworfen haben. Ich fand es irgendwie lustig, dass zwei Menschen, die von einem Ort kamen, wo man viel Zeit damit verbringt, auf Tatamimatten auf dem Boden zu sitzen, auf einem Stuhl saßen, während die Westler auf den anderen Fotos auf dem Boden hockten. Eine Umkehrung in gewisser Weise. Gab es nicht auch dieses lebenslange Dilemma bei Noguchi, dass er als Künstler nicht wirklich ernst genommen wurde wegen all dem Design und Dekor, mit dem er sich beschäftigte, und es ja Teil der Idee war, die Unterscheidung, was was ist, zu verwischen, und er aber am Ende verbittert war, dass er nie wirklich als Künstler anerkannt wurde. Ich schätze, man kann nicht beides zugleich haben, aber vielleicht sind die Menschen in Japan im Allgemeinen höflicher und respektvoller, so wie sie sich ständig verbeugen und rückwärts gehen, wenn sie einen Raum verlassen, um niemandem den Rücken zuzukehren. Wenn man ein anarchistisches Zeichen aus rosa Kristallen und Edelstahl macht, in der Mitte gefaltet und gegen die Wand gelehnt wie aus Erschöpfung, dann besteht ein hohes Risiko, dass die anarchistische Botschaft, die es vermitteln soll, nicht ernst genommen wird. Auf der anderen Seite könnte gerade darin die Anarchie bestehen: stets das Unerwartete zu erwarten und keine vorgefasste Meinung zu irgendwas zu haben. Man muss nicht bloß für sein Recht zum Aufstand kämpfen, sondern kann es auch zur Mission machen, einfach herumzusitzen.

Brock Enright (geb. 1976, Virginia Beach, Virginia) ist Kontroversen gewohnt, was angesichts seines Interesses an okkulten, anarchischen und gewalttätigen Phänomenen nicht überrascht. Vielfältige Bezüge, angefangen bei der Gewalt in Videospielen bis hin zu Horrorfilmen oder manieristischer Malerei, fließen in Enrights Werk ein. Eines der bemerkenswertesten Beispiele ist sein Projekt *Video and Adventure Services* aus den frühen 2000er-Jahren, in dem der Künstler gegen eine Gebühr Entführungen unter Anwendung „maximalen Terrors“ anbot, um auf diese Weise „die grotesken Perversionen des Spätkapitalismus“ aufzudecken.

Karl Holmqvist ist Künstler und Autor. Er lebt in Berlin.



All images: *Song for Rent*, 1969
16-mm film, 4', color, sound. Film still.
Courtesy of the Estate of Jack Smith and Gladstone Gallery,
New York/Brussels.

Alle Abbildungen: *Song for Rent*, 1969
16-mm-Film, 4', Farbe, Ton. Filmstill.
Courtesy of the Estate of Jack Smith and Gladstone Gallery,
New York/Brussels.

JACK SMITH

SONG FOR RENT, 1969
16-MM FILM, 4', COLOR, SOUND

Song for Rent, 1969
16-mm-Film, 4', Farbe, Ton

In *Song for Rent*—made the year of the Stonewall Riots—Jack Smith appears, dressed almost entirely in red, as his drag persona Rose Courtyard, sitting in a wheelchair beneath an American flag. The video has no plot, but there is a struggle: to keep it all together. Set to a recording of Kate Smith singing “God Bless America”, Rose attempts to hold an armful of detritus—ears of corn, a football, a Campbell’s soup can, Seagram’s gin—in her lap, yet everything keeps slipping from her grasp. After the second rendition of the song, she sheds a single tear.

The gathered Americana mostly looks like trash because it is trash, which for Smith is both an ontological and aesthetic category: objects whose use and exchange value have long since evaporated (and look like it). Here, trash is the repressed other to capitalism’s gleaming commodity. Trash was Smith’s anticapitalist irritant, his postmodern schtick. It points to at least one thing Susan Sontag got wrong in her Smith-inspired essay “Notes on Camp”—her argument that camp is apolitical. For starters, Smith was a card-carrying Marxist. Secondly, Smith’s appreciation for camp was not at all ironic, making him an ill fit for Sontag’s description of the camp aesthete. Smith unabashedly adored the B-movie diva María Montez and the orientalist sets that he built in his Greene Street loft, which he named the Plaster Foundation of Atlantis.

And what about the two corpses beside Rose’s wheelchair, inert on the floor as in a history painting? The dead, the dying, vampires—all are frequently cast in Smith’s films, manifestations of a camp seriousness that Sontag never accounted for. Skulls appear alongside opulence, as in allegorical vanitas paintings. What Smith called his “moldy” aesthetic emerges out of the ruins of late capitalism. By situating perishability alongside its idealized opposite, he opened up a utopian perspective that falls on the side of transience rather than on that of the immaculate image fixed in the imagination like a Hollywood promotional photo. Sympathy with all that is broken, decaying, and fragile allows us to believe in the potentials of what is to come.

Writing about Montez, Smith noted that she “could believe she was the Cobra Woman, the Siren of Atlantis, Scheherazade etc. She believed and thereby made the people who went to her movies believe.” Like Christ walking on water. Then how can Rose Courtyard, whose single tear performs the sincerity of her own belief, be viewed as offering anything but a valentine, this song for rent, to American squalor? Smith asks of Montez, “Is it invalid of her to be the way she is?” but he could easily be talking about Rose here, too, who is just as valid—not to say tragic, elegant, pitiable, and beautiful—as all of us.

Jack Smith (b. 1932, Columbus, Ohio, d. 1989, New York) was a filmmaker and key figure in the queer underground of New York during the mid-twentieth century, known to many as an early proponent of American performance art. As a pioneer of camp cinema, Smith’s no-budget films are known for flamboyant scenes of kitsch, queerness, and, at times, pornography, which led to a high-profile obscenity trial concerning his 1963 film *Flaming Creatures*, which Smith himself characterized with a smile as “a comedy set in a haunted music studio.”

Geoffrey Mak’s essay collection *Mean Boys* is forthcoming from Bloomsbury in 2023.



In *Song for Rent*, das im Jahr der Stonewall-Unruhen entstanden ist, erscheint Jack Smith als seine Drag-Persona Rose Courtyard. Fast ganz in Rot gekleidet sehen wir sie unter der amerikanischen Flagge in einem Rollstuhl sitzend. Es gibt keine Handlung in dem Video, wohl aber einen Kampf: alles beisammenzuhalten. Zu einer Aufnahme von *God Bless America*, gesungen von Kate Smith, bemüht sich Rose, ein Sammelsurium von Dingen – Kornähren, einen Football, eine Dose Campbell's Soup, Seagram's Gin – auf ihrem Schoß festzuhalten, doch alles gerät ständig ins Rutschen. Nach der zweiten Wiederholung des Songs vergießt sie eine Träne.

Die Ansammlung von Americana sieht zum Großteil aus wie Müll, weil es sich dabei um Müll handelt – für Smith nicht nur eine ontologische, sondern auch eine ästhetische Kategorie: Dinge, deren Nutz- und Tauschwert längst abhandengekommen ist (was man ihnen auch ansieht). Müll ist hier das unterdrückte Andere, das Gegenbild zu den verheißungsvollen Konsumgütern des Kapitalismus. Er war Smiths antikapitalistisches Reizmittel, seine postmoderne Masche. Der Müll verweist auf mindestens ein Missverständnis in Susan Sontags von Smith inspiriertem Essay „Anmerkungen zu ‚Camp‘“ – ihre Behauptung, dass „camp“ unpolitisch sei. Zunächst einmal war Smith mit Leib und Seele Marxist. Zum anderen war Smiths Wertschätzung von „Camp“ keineswegs ironisch gemeint, was ihn zu einem ungeeigneten Beispiel für Sontags Beschreibung dieser Ästhetik macht. Smith machte keinen Hehl aus seiner Liebe für die B-Movie-Diva María Montez und die orientalischen Szenerien, die er in seinem Loft in der Greene Street, von ihm Plaster Foundation of Atlantis genannt, aufbaute.

Und was hat es mit den beiden Leichen neben Roses Rollstuhl auf sich – Körper, die so reglos auf dem Boden liegen wie in einem Historien Gemälde? Die Toten, die Sterbenden, Vampire – sie alle sind regelmäßig in Smiths Filmen anzutreffen, als Manifestationen einer „campen“ Ernsthaftigkeit, die von Sontag nie berücksichtigt wurde. Inmitten der verschwenderischen Fülle tauchen Schädel auf, wie in allegorischen Vanitas-Stillleben. Was Smith seine „modrige“ Ästhetik nannte, ging aus den Ruinen des Spätkapitalismus hervor. Indem er den Verfall und sein idealisiertes Gegenstück nebeneinanderstellte, eröffnete er eine utopische Perspektive, die einen Hang zur Vergänglichkeit hatte statt zu jenem makellosen Bild, das in der Vorstellung eingefroren ist wie ein Hollywood-Werbefoto. Die Anteilnahme an dem, was beschädigt, im Verfall begriffen oder zerbrechlich ist, befähigt uns, an das Potenzial all dessen zu glauben, was die Zukunft für uns bereithält.

Über Montez schrieb Smith, sie „konnte daran glauben, dass sie die Schlangenpriesterin, die Herrin von Atlantis oder Scheherazade war. Sie glaubte es, und ihr Glaube übertrug sich auf die Menschen, die sich ihre Kinofilme anschauten.“ Wie Jesus, der auf dem Wasser ging. Wie kann es also sein, dass man von Rose Courtyard, deren Träne die Aufrichtigkeit ihres Glaubens bezeugt, annimmt, ihr *Song for Rent* wäre etwas anderes als eine Liebeserklärung an das amerikanische Elend? In Bezug auf Montez fragt Smith: „Hat sie nicht das Recht, so zu sein, wie sie ist?“ Ebenso gut könnte er hier über Rose sprechen, die das gleiche Recht hat – um nicht zu sagen, die genauso tragisch, elegant, bedauernswert und wunderschön ist wie ein jeder von uns.

Jack Smith (geb. 1932, Columbus, Ohio, gest. 1989, New York) war Filmemacher und eine Schlüsselfigur der queeren New Yorker Underground-Szene Mitte des 20. Jahrhunderts. Vielen ist er als früherer Vertreter der amerikanischen Performancekunst ein Begriff. Smiths No-Budget-Filme, Vorreiter des „campen“ Kinos, sind für ihre extravaganten Szenen bekannt, die Kitsch mit Queersein und zuweilen auch Pornografie verbinden. Letzteres mündete in einem prominenten Prozess; Die auf Obszönität lautende Anklage richtete sich gegen seinen 1963 erschienenen Film *Flaming Creatures*, von Smith selbst mit einem Lächeln als „Komödie, die in einem von Geistern heimgesuchten Musikstudio spielt“ charakterisiert.

Geoffrey Maks Essaysammlung *Mean Boys* erscheint 2023 bei Bloomsbury.



beast type song

SOPHIA AL-MARIA

BEAST TYPE SONG, 2019
HD VIDEO, 38'03'', COLOR, SOUND

Beast Type Song, 2019
HD Video, 38'03'', Farbe, Ton

In *Beast Type Song*, there are two pieces of song whose vocalists are unknown. One of them is a recital of the Qur'anic surah of Congealed Blood (العلق) by a young-sounding androgynous voice, and the other is the Arabic folk serenade "The Dove Bird" (طير الحمام), one of the ritornellos of the work, initially sung "live" in front of a Palestinian poster from Al-Maria's childhood living room. Near the end, it is played again as a YouTube clip, uploaded in 2010 by user Os66s, showing a young woman seated on the ground, leaning against a pillow and clemently crooning from behind a sunbeam. The video has more than 1.6 million views at the time of writing, every other commenter lamenting the fact that, more than ten years later, the singer remains unidentified. I've often wondered whether the person in the video has ever thought of claiming the haunted rendition, but perhaps anonymity was a necessary condition for the song-act. The inclusion of the clip as a latent pillar of the video is fitting in a work about the treachery of speech, about the fraught terrain that comes with the act of blurting out anything at all.

Early in the video, Al-Maria says that she was working with a Shakespearean five-part dramatic structure. That is not how the monster of the work is ultimately beached, serrated as it is by around thirteen chapters, each announced by an asterisk or some other rune, set against cycling colors. Collaging archival footage and live performance, Al-Maria assembles a frenzied chorus of dissenting conversants, some long-dead and mythologized—Michelle Cliff, Mohamed Choukri, Ghassan Kanafani, Shakespeare's Caliban, and more—and some contemporary: performance artist boychild, actors Elizabeth Peace and Yumna Marwan, Al-Maria herself, and a flight of white doves. These figures propel the film forward, hesitantly, in jolts and sputters, framed in part by invocations of the "solar war" described by Lebanese artist Etel Adnan in her 1989 book-length poem *The Arab Apocalypse*. At one point Al-Maria shares film-industry insider know-how about script revision colors, along with incensing minutiae about the revisions done by a white screenplay editor to the roles of nonwhite characters written for what we may assume to be the artist's screenplay for the 2020 TV miniseries *Little Birds*. We learn that she turned down a gig to adapt a climate fiction novel after she became superstitious about giving the future the evil eye. But in the chapter introduced by a blood-red asterisk, "Yumna"—here a freedom fighter who has arrived aboard a starship—asks "Sophia" if she still writes. She answers that she does not. Diegesis is a conflicted matryoshka set: throughout the worlds of the film, Al-Maria and her friends are ambivalent about the ability of words to do much at all, but they persist, warily.

In another scene, Al-Maria reads aloud Cliff's 1991 essay "Caliban's Daughter"; in the distance are tall trees undergoing baptism by torrential rain. The Jamaican American writer's own idiosyncratic synthesis of speech in the articulation of her own mingled self—"sometimes civilized, sometimes ruinate," in her rejection of speechlessness—has been linked to Edward Said's concept of "third nature." The word *ruinate* is distinctly Jamaican, denoting overgrown fields and plantations, formerly colonized and cultivated but now lapsed into wilderness. Said's third nature gestures toward a repaired state of being in the world that is less tragic than our own, beyond the ecological dilapidation left by decades of (neo-)colonial development. Ultimately, the film's conversants will not find their way to undefiled meadows, not to fields of thyme or forests of soapwood. Yet they firmly have been and will continue to be bellowing beasts, in their third and thirteenth nature, revised and reviled and spat out.

Sophia Al-Maria (b. 1983, Qatar) is an artist, writer, and filmmaker who, with her friend and collaborator Fatima Al Qadiri, coined the term "Gulf Futurism" to describe the growing atomization of individuals and the shifting ground of urban planning, aesthetics, and media, and their impact on everyday life in the post-oil Persian Gulf. Her cinematic artist's videos are fueled by the combination of critical rigor with an affective charge in their explorations of language, imperialism, and counter-histories. Last year, she wrote the screenplay for *Little Birds*, a TV drama inspired by Anaïs Nin's 1979 collection of erotic short stories that weaves together storylines of colonialism and sexuality.

Bassem Saad is an artist and writer.



All images: *Beast Type Song*, 2019
HD Video, 38'03", color, sound. Videostill.
Courtesy of the artist and Project Native Informant, London.

Alle Abbildungen: *Beast Type Song*, 2019
HD-Video, 38'03", Farbe, Ton. Videostill.
Courtesy of the artist and Project Native Informant, London.

[De]

In *Beast Type Song* gibt es zwei Musikstücke, deren Interpret*innen unbekannt sind. Eins davon ist die Koransure über den Blutklumpen (العلق), die von einer jung klingenden androgynen Stimme vorgetragen wird, und das andere das arabische Volkslied *The Dove Bird* (طير الحمام) - im Video ist die darin besungene Taube ein wiederkehrendes Element. Das Lied wird zunächst „live“ vor einem palästinensischen Poster gesungen, das während Al-Marias Kindheit in ihrem Wohnzimmer hing. Gegen Ende ist es ein weiteres Mal in Form eines YouTube-Clips zu hören. 2010 vom User Os66s hochgeladen, zeigt er eine junge Frau, die gegen ein Kissen gelehnt auf dem Boden sitzt. Eindringlich, dabei ruhig, singt sie den Song im einfallenden Licht eines Sonnenstrahls. Während ich dies schreibe, hat das Video bereits über 1,6 Millionen Aufrufe, und jeder zweite Kommentar beklagt sich über die Tatsache, dass die Identität der Sängerin bis heute - nach über zehn Jahren - unbekannt ist. Ich habe mich oft gefragt, ob die Person im Video je daran gedacht hat, sich als Interpretin dieses herungeisternden Songs zu outen, aber vielleicht war Anonymität die notwendige Voraussetzung für ihre Performance. Die Verwendung des Clips, der Al-Marias Video als Klammer dient, ist insofern passend, als es hier um die verräterische Natur von Sprache geht - das schwierige Terrain, das man in dem Moment betritt, wenn man irgendetwas äußert.

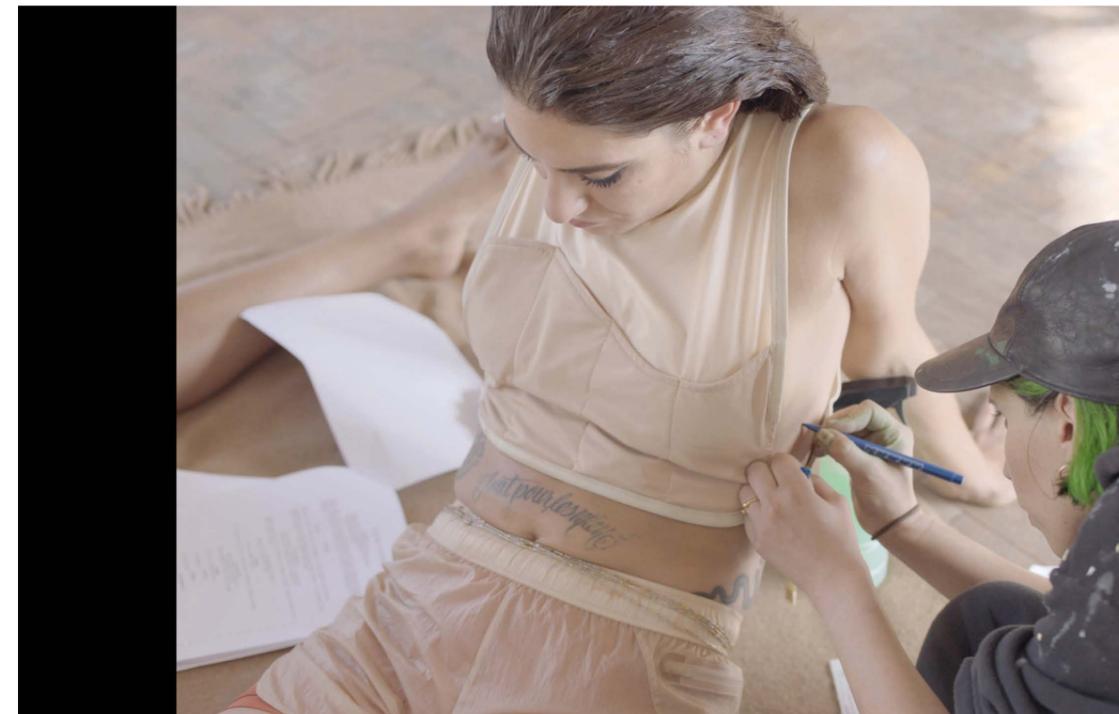
Zu Beginn des Videos sagt Al-Maria, dass sie mit einer Shakespeare'schen Fünf-Akt-Struktur arbeitet. Am Ende entspricht das allerdings nicht der Form, in der dieses Ungemut von einem Werk das Licht der Welt erblickt: Es ist in etwa 13 Kapitel unterteilt, wobei die einzelnen Abschnitte jeweils durch einen Asterisk oder ein anderes Runenzeichen vor wechselnden Hintergrundfarben angekündigt werden. In einer Collage, die Archiv-Filmmaterial mit Live-Performance verbindet, versammelt Al-Maria einen frenetischen Chor aus dissidenten Stimmen: manche seit Langem verstummt und zu Mythen geworden, wie Michelle Cliff, Mohamed Choukri, Ghassan Kanafani, Shakespeares Caliban und andere; doch dazwischen finden sich auch zeitgenössische Protagonist*innen wie der*die Performancekünstlerin boychild, die Schauspielerinnen Elizabeth Peace und Yumna Marwan, Al-Maria selbst und eine Schar weißer Tauben. Sie sind die Figuren, die den Film vorantreiben, zögerlich zwar, holprig und stotternd, gelegentlich mit Verweisen auf den „Krieg mit der Sonne“ vermischt, wie ihn die libanesische Künstlerin Etel Adnan 1989 in ihrem buchlangen Gedicht *The Arab Apocalypse* beschrieb. An einer Stelle lässt uns Al-Maria an ihrem Insiderwissen aus der Filmindustrie teilhaben, und zwar nicht nur, was die Verwendung der Farben im Drehbuchlektorat angeht, sondern auch an empörenden Details wie die von einem Weißen vorgenommenen Korrekturen an den Rollen nicht-weißer Darsteller*innen, wobei es dabei wohl um das Drehbuch der Künstlerin zu ihrer TV-Miniserie *Little Birds* von 2020 ging. Außerdem erfahren wir, dass sie den Auftrag ausschlug, einen Zukunftsroman über das Klima umzuschreiben, weil sie wegen ihres

Aberglaubens nicht zu pessimistisch in die Zukunft schauen möchte. In einem anderen Kapitel, das von einem blutroten Asterisk eingeleitet wird, fragt „Yumna“ - hier eine auf einem Raumschiff gelandete Freiheitskämpferin - „Sophia“, ob sie noch mit Schreiben beschäftigt ist, was sie verneint. Der erzählerische Teil ist wie ein Matrjoschka-Set: Über all die diversen Welten hinweg, die das Video uns eröffnet, bleiben Al-Maria und ihre Freund*innen skeptisch hinsichtlich gesprochener Worte und ihrer Macht, irgendetwas zu verändern. Trotzdem versuchen sie es beharrlich, aber wachsam weiter.

In einer anderen Szene liest Al-Maria aus Cliffs Essay „Caliban's Daughter“ [Calibans Tochter] von 1991, während sich in der Ferne ein wolkenbruchartiger Sturzregen über hohe Bäume ergießt. Die eigenwillige Synthese, die die Sprache der jamaikanisch-amerikanischen Schriftstellerin bildet und in der ihr eigenes zusammengewürfeltes Selbst zum Ausdruck kommt - „sometimes civilized, sometimes ruinat“ [manchmal zivilisiert, manchmal ruiniert] -, eine Absage an die eigene Sprachlosigkeit, wird mit Edward Saids Konzept der „dritten Natur“ in Verbindung gebracht. Der Begriff „ruinate“ ist eindeutig jamaikanisch; er bezieht sich auf vormals kolonisierte und kultivierte, nun aber überwuchernde Felder und Plantagen, die sich in Wildnis zurückverwandelt haben. Saids „dritte Natur“ verweist auf ebenden Zustand, der sich als ein wiederhergestelltes Sein in der Welt beschreiben lässt und der die in Jahrzehnten der (neo-)kolonialen Entwicklungen entstandene ökologische Zerstörung überwunden hat und somit weniger tragisch ist als unser eigener Status quo. Letztendlich bleibt es den Protagonist*innen des Films versagt, einen Weg zu unverdorbenen Wiesen, zu Thymianfeldern oder Wäldern aus Seifenbaumgewächsen zu finden. Dennoch steht fest, dass sie nicht davon ablassen werden, auch zukünftig unerschrocken brüllende „Biester“ zu sein, in ihrer dritten und 13. Natur, verbessert und verschmäh und wieder ausgespien.

Sophia Al-Maria (geb. 1983, Katar) ist Künstlerin, Schriftstellerin und Filmemacherin. Gemeinsam mit ihrer Freundin und Kollaborateurin Fatima Al Qadiri prägte sie den Begriff „Golf Futurismus“, um die gesellschaftliche Atomisierung und die grundlegenden Veränderungen in Stadtplanung, Ästhetik und Medien am Persischen Golf nach der Ölwirtschaft zu beschreiben sowie die Folgen dieser Entwicklungen auf das alltägliche Leben. Ihre cineastischen Videoarbeiten setzen sich mit der Erforschung von Sprache, Imperialismus und (seiner) Gegengeschichte(n) auseinander. Letztes Jahr schrieb Al-Maria das Drehbuch zur TV-Serie *Little Birds*, das von Anaïs Nins Sammlung erotischer Kurzgeschichten von 1979 inspiriert ist, die Themen um Kolonialismus und Sexualität miteinander verweben.

Bassem Saad ist Künstler und Autor.





CANER TEKER

KIRKPINAR, 2019-20
PERFORMANCE, 60'

Kirkpinar, 2019-20
Performance, 60'

The first part of caner teker's performance *Kırkpınar* builds up to a scene in which the two performers engage in an almost ritualistic construction of the space, marking the square limits of an arena with thick scaffolding poles before undressing, sliding into leather motorcycle pants, and then methodically oiling their bodies—their own and each other's. They're building a space for public performance, a space in which to be watched, and when their bodies join, a quite different performance begins. They force their bodies into each other, their oiled muscles pushing at each other's flesh, their fingers trying and failing to grip at dimpled skin. Around the edge of the low-lit room the audience gaze on as, to the sound of zurnas, the performers move across the space in a series of grips and tussles. The action slowed down to an unnatural pace, the performers struggle together tenderly, their movements and manners taken from the traditions of Turkish oil wrestling, *yağlı güreş*.

In the Turkish tradition, from which the artist comes, the art of wrestling is conceived as just such a hyper-masculine space, a space for men to attempt to dominate each other. The ritualization of aggression, turning violence into competition, is what is said to happen between men, who don't know what they want, and don't know that they want what they want. Some say that competition is the sublimation of men's sexual desire for each other; "You construct intricate rituals which allow you to touch the skin of other men," in the words of Barbara Kruger. Yet all this armchair psychoanalysis suggests a clear division between the homosocial—fellas just being fellas together—and the homoerotic. Do men really not know what they're doing, *what they're enjoying*, when they push their skin together? It seems unlikely that what homosexual men seek to do consciously, the rest fumble to do unconsciously. In contrast to the scaffolding poles that demarcate the arena, the lines that separate male behaviors—violence and competition, affection and desire, homosex and heterosex—are rarely made of steel. Social repression folds easily on contact with desire. Only one thing is clear: that strange muscle and skin against our own, that domination and submission, feel good, no matter what kind of fella we are. Within *Kırkpınar*, the hard divisions of gender and intention are smeared with oil.

The oily, tacky, slippery fluidity of different performances of masculinity, gender, sex, and violence were all well known and understood by David Wojnarowicz, all too well known. His life was marked by the constant slippiness of the categories of desire and conflict. In *Kırkpınar* we can also see something of the tempo of Wojnarowicz's life and work, a constant intensification, a building rage and mounting desire that never reaches resolution, never ruptures and dissipates, and never has a chance to mellow. For teker, the increasing tension of bodies in contact doesn't reinforce physical and social boundaries, but pushes their limits into each other, in the process dissolving the border between them.

caner teker (b. 1994, Duisburg, Germany) interrogates rituals and queer intimacies, translating them through the choreographer and performance artist's Turkish heritage. They work with bodies traditionally excluded from the mainstream to reconfigure the parameters of contemporary dance, building both an oeuvre and community based on an ideal teker described in a recent interview as "queer, anticapitalist, intersectional, transformative, accountable, and parasitic."

Huw Lemmey is a writer based in Barcelona. His most recent novel, *Unknown Language*, was published last year by Ignota Books.



Der erste Teil von caner tekers Performance *Kırkpınar* kulminiert in einer Szene, in der die beiden Performer in fast ritueller Manier einen Raum konstruieren. Sie stecken die Grenzen einer quadratischen Arena mit dicken Gerüststangen ab, bevor sie ihre Kleidung ausziehen, lederne Bikerhosen überstreifen und ihre Oberkörper - den eigenen und den des anderen - methodisch einölen. Sie konstruieren einen Raum, in dem eine öffentliche Performance stattfinden wird, einen Raum, in dem man sie anschauen wird, und wenn ihre Körper zusammenstoßen, setzt eine ganz andere Performance ein. Sie zwingen die Körper ineinander, die eingeölte Muskeln drücken in das Fleisch des anderen, Finger versuchen, Grübchenhaut zu packen, finden jedoch keinen Halt. Von den Rändern des schwach beleuchteten Raumes schaut das Publikum zu, wie sich die Darsteller zu den Klängen von Zurnas durch den Raum bewegen, in einer Abfolge von Griffen und kämpferischen Körperhaltungen verschränkt. In extrem verlangsamtem Tempo ringen die Performer*innen zart miteinander, Bewegungen und Gebaren sind dem traditionellen türkischen Öl-Wrestling, *yağlı güreş*, entlehnt.

In der türkischen Tradition, der der* Künstler* entstammt, wird die Kunst des Wrestlings als solch ein hypermaskuliner Raum erachtet; ein Raum, in dem Männer versuchen, sich gegenseitig zu dominieren. Die Ritualisierung von Aggressionen, das Freisetzen von Gewalt in Form von Wettkämpfen passiert angeblich zwischen Männern, die nicht wissen, was sie wollen - und die nicht wissen, dass sie wollen, was sie wollen. Manche sagen, Wettkämpfe seien ein sublimiertes sexuelles Verlangen von Männern nach Männern. „Ihr konstruiert komplizierte Rituale, die es euch erlauben, die Haut von anderen Männern zu berühren“, so beschreibt es Barbara Kruger. Will man einer solchen Alltagspsychologie Glauben schenken, besteht eine klare Trennung zwischen dem Homosozialen - Kerle, die einfach gern mit anderen Kerlen zusammen sind - und dem Homoerotischen. Aber wissen Männer wirklich nicht, was sie da tun, was ihnen daran gefällt, wenn sie ihre Haut aneinanderdrücken? Es erscheint eher unwahrscheinlich, dass das, was homosexuelle Männer bewusst suchen, für alle anderen auf einer so unbewussten Ebene abläuft, dass sie gleichgültig herumfingern. Anders als die Gerüststangen, die die Arena abstecken, sind die Linien, die bestimmte männliche Verhaltensweisen voneinander trennen - Gewalt von Rivalität, Zuneigung von Begehren, Homosex von Heterosex - selten unauflösbar. Soziale Unterdrückung knickt schnell ein, wenn Begehren mit im Spiel ist. Eines ist unbestreitbar: Dieser fremde Muskel, die Haut des anderen gegen die eigene gedrückt, das Spiel von Dominanz und Unterwerfung, fühlt sich gut an, egal, was für ein Typ du bist. In *Kırkpınar* sind die harten Trennungen zwischen Geschlechterrollen und ihren Absichten fließend wie Öl.

Die ölige, klebrige, glitschige Fluidität von Performances, die sich mit Maskulinität, Gender, Geschlecht und Gewalt auseinandersetzen, verstand auch David Wojnarowicz nur allzu gut. Sein Leben war geprägt von der ständigen Instabilität zwischen den Kategorien Begehren und Konflikt. In *Kırkpınar* erkennen wir auch etwas von der Dynamik, die Wojnarowiczs Leben und Werk prägte: die wachsende Intensität, die sich immer mehr aufstauende Wut und das ansteigende Begehren, Gefühle, die nie den Punkt einer Erlösung erreichen, sich nie entladen oder verflüchtigen und die keine Chance haben, je beschwichtigt zu werden. Für teker ist die wachsende Spannung der sich berührenden Körper keineswegs etwas, das physische oder gesellschaftliche Trennungen verstärkt; vielmehr verschieben sich die Grenzen ineinander, bis die Linie, die ihre Körper demarkiert, nicht mehr erkennbar ist.

caner teker (geb. 1994, Duisburg) ist Choreograf* und Performancekünstler*. In seinen Arbeiten befasst er* sich mit Ritualität und queerer Intimität, oftmals gefiltert durch seine* türkische Familiengeschichte. Er* arbeitet mit Körpern, die traditionell vom Mainstream ausgeschlossen scheinen, um die Parameter des zeitgenössischen Tanzes umzugestalten und darüber hinaus eine Gemeinschaft zu erschaffen. Die Basis all dessen ist ein Idealbild, das teker in einem Interview als „queer, antikapitalistisch, intersektionell, transformativ, verantwortlich und parasitär“ beschrieben hat.

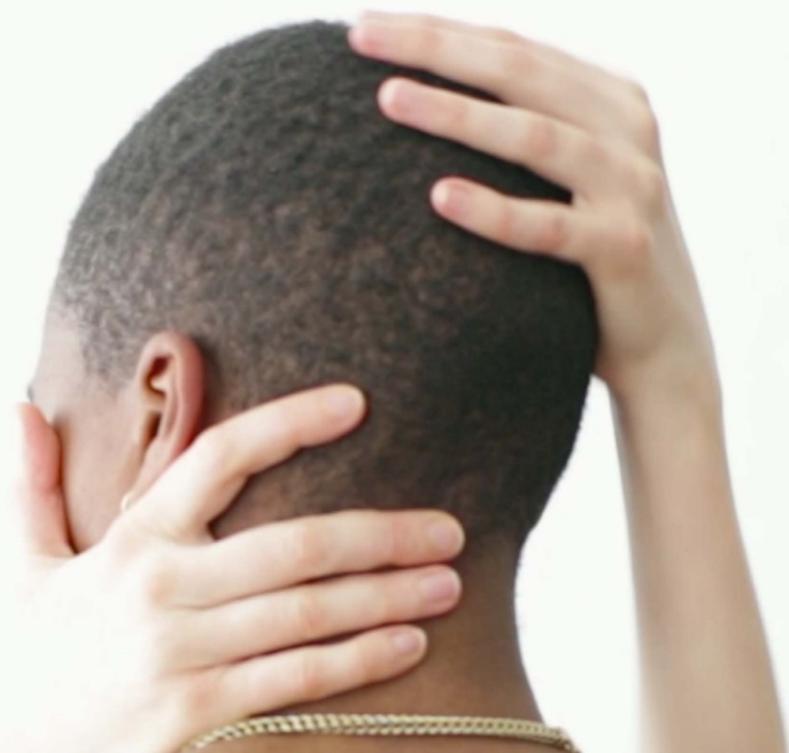
Huw Lemmey ist Autor und lebt in Barcelona. Sein jüngster Roman *Unknown Language* erschien im vergangenen Jahr bei Ignota Books.

Huw Lemmey



All images: *Kırkpınar*, 2019-20
Performance with Aaron Ratajczyk, Lou Drago, and Valerie Anna Zwoboda, Sophiensæle Berlin, 2020. Photo: Spyros Rennt, Berlin.
Courtesy of the artist.

Alle Abbildungen: *Kırkpınar*, 2019-20
Performance mit Aaron Ratajczyk, Lou Drago und Valerie Anna Zwoboda, Sophiensæle Berlin, 2020. Foto: Spyros Rennt, Berlin.
Courtesy of the artist.



All images: *It Is April (JSC)*, 2019
HD video, 12'02", color, no sound. Videostill.
Courtesy of the artist.

Alle Abbildungen: *It Is April (JSC)*, 2019
HD-Video, 12'02", Farbe, kein Ton. Videostill.
Courtesy of the artist.

RINDON JOHNSON

IT IS APRIL (JSC), 2019
HD VIDEO, 12'02", COLOR, NO SOUND

It Is April (JSC), 2019
HD-Video, 12'02", Farbe, kein Ton

Rindon Johnson writes, in his book *Shade the King* (2017), “A sunset behind clouds is the anti-portrait of the sun. The sun will be setting and that sunset will be visible to those that know what the sun looks like.” In Johnson’s silent, twelve-minute video *It Is April* (JSC), we see the artist’s head from behind—his face is not visible (unless, maybe, you know what it looks like). White hands seem to emerge from the backdrop as the wall’s own appendages, passing over his scalp, his neck, his cheeks.

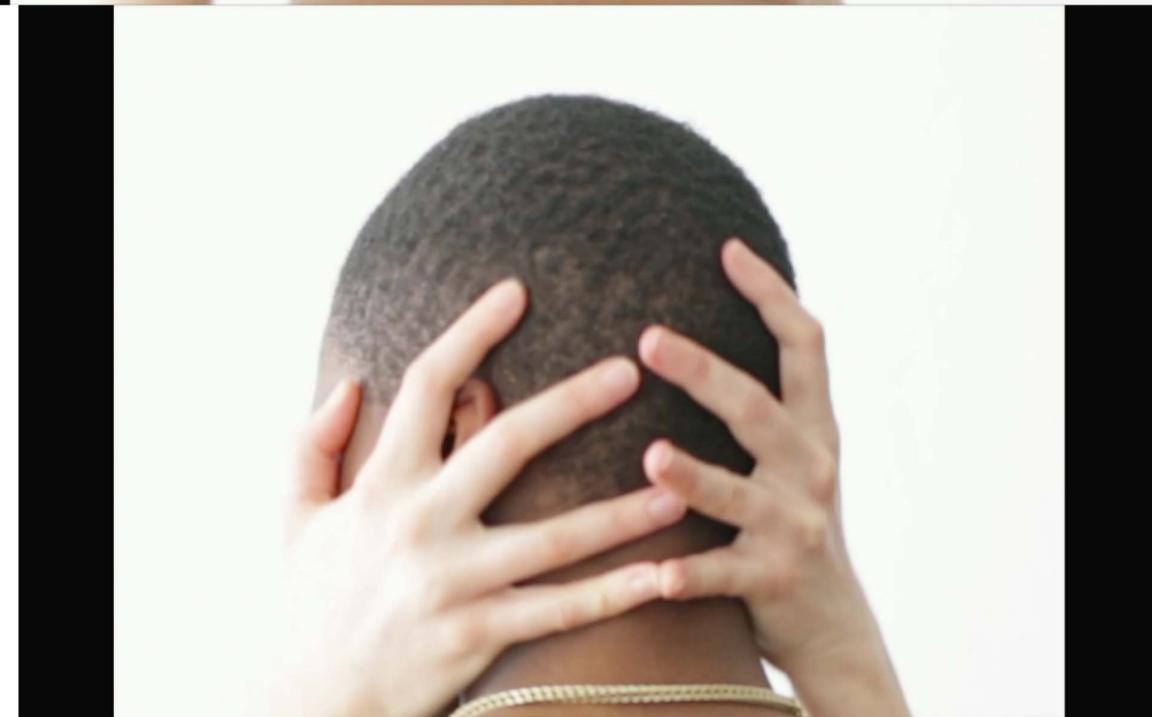
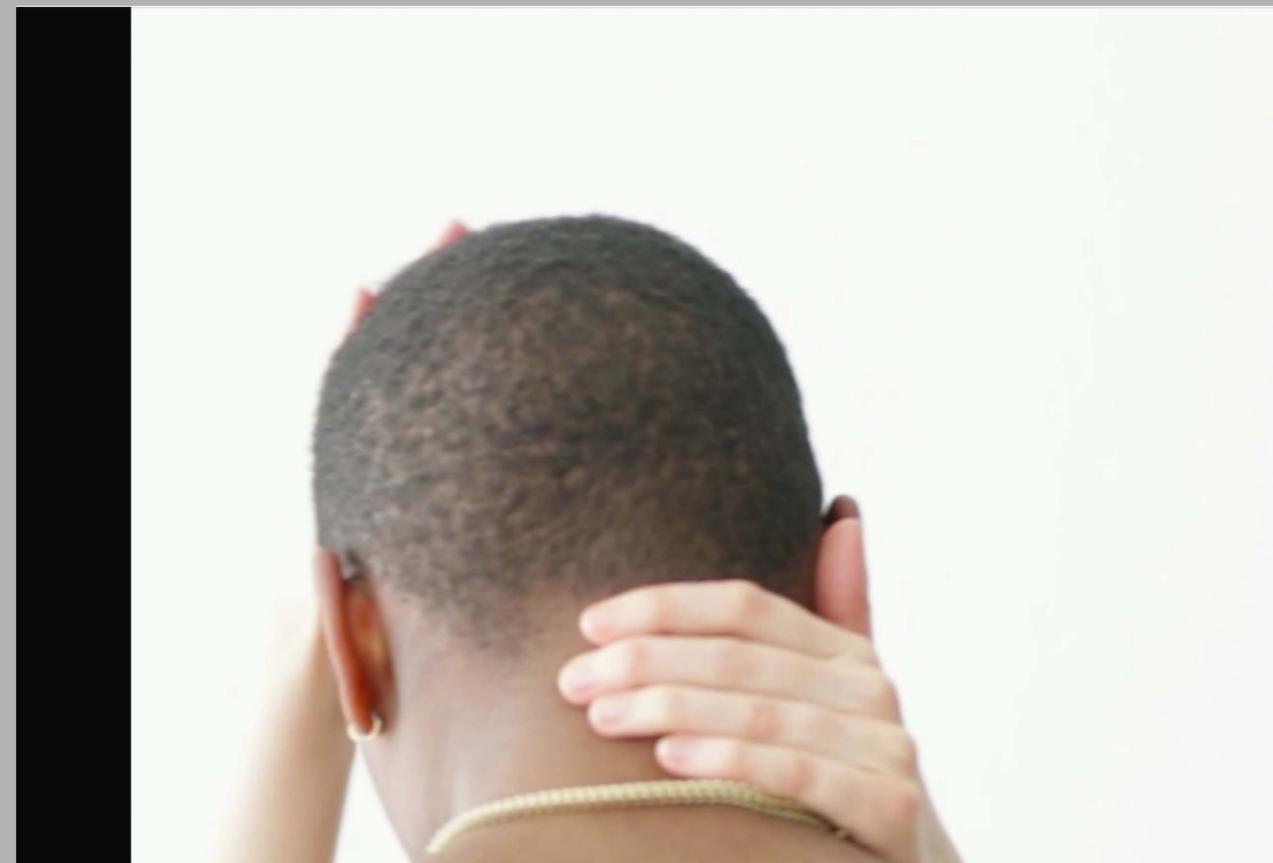
Johnson said, when I asked how he sees this video in relation to his recent focus on climate crisis, “I started to think about this work as my last black piece and I wanted to start morphing it.” *It Is April* (JSC) is the latest of several progressive reworkings of the same footage; when one, titled simply *It Is April*, was shown at the Brooklyn Museum in 2019 as part of “Nobody Promised You Tomorrow: Art 50 Years After Stonewall,” it was framed as a “fantastical landscape of love and care for himself and his partner.” A musical score by Milo McBride accompanied Johnson’s description of a potentially utopic interracial relationship. Now, without sound to reassure that the one being touched feels good about it, something is different. As we get further into the uninterrupted massage—the hands pulling down an ear’s pinna, snagging fingers on a gold chain before, half-way into the video, lifting it over the head—the caress starts to look violent, and what was tender becomes stressful. Perhaps this touch is only “moderately” invasive, like the eucalyptus tree onto which Johnson projected the video in 2018 at the Los Angeles gallery AA|LA.

Johnson’s 2019 VR installation *Diana Said* includes a voiceover warning that “knowledge tempts you to dispose, to arrange, to control, to remake,” while hands reach up toward cows rotating in the air. That work is about human attempts to master the natural environment; in *It Is April* (JSC), the hands reach to the artist’s head, and the environment is the white screen itself, which appears empty for the video’s opening and closing seconds. By rendering the image more abstract, *It Is April* (JSC) asks the audience—especially viewers whose hands are also a shade that would fade into light—to confront the threatening ambiguity of physical intimacy.

When the hands move from the nape of his neck to his face, you can almost make out a smile in profile, though it could also be a grimace. Johnson’s work often questions whether there is something inherently violent about touch, whether he is documenting the movement of fingers on cheeks and or applying Vaseline to a leather hide. In *Shade the King*, he asks, “You Can Fuck Women and Still Love Them, Right?: I think this all the time when I have my 7 inches of silicone inside of someone’s pussy.” He also considers whether short hair indicates impatience: “sophia says that jen said that she grew out her hair to learn patience.” But the short-haired subject of *It Is April* is painfully patient, waiting for the disembodied hands to finish their exploration. At the end of the film, when the body folds and the head and hands move down and out of frame, it is unclear who is doing the pulling.

Rindon Johnson (b. 1990, San Francisco) is a multidisciplinary artist and writer working between virtual reality and sculpture to disentangle ideas of catastrophe, desire, and the various ways memories are formed, abridged, or annihilated. His writing collages together poetic and idiosyncratic lines spoken by strangers, friends, and other interlocutors. Borrowing from the Conceptual artist Mladen Stilinović, Johnson writes in his 2017 poetry collection, *Shade the King*, “A true radical makes nothing”, followed by his own announcement, “I am tired of reading.” Objecting to the insistent demand for the visibility of the (artist’s) self as brand, Johnson recently said he is “still learning about the art of saying no.”

Diana Hamilton is the author of *God Was Right* (a book of essay poems) and *The Awful Truth* (an annotated bibliography of dreams).



Rindon Johnson schreibt in seinem Buch *Shade the King* (2017): „Ein Sonnenuntergang hinter Wolken ist das Anti-Porträt der Sonne. Die Sonne wird untergehen, und der Sonnenuntergang für jene sichtbar sein, die wissen, wie die Sonne aussieht.“ In Johnsons stummem, zwölfminütigem Video *It Is April* (JSC) sehen wir den Kopf des Künstlers von hinten – sein Gesicht ist nicht zu sehen (außer man weiß, wie es aussieht). Weiße Hände scheinen aus dem Hintergrund hervorzukommen, als hätte die Wand Gliedmaßen, und streichen ihm über Kopf, Hals und Wangen.

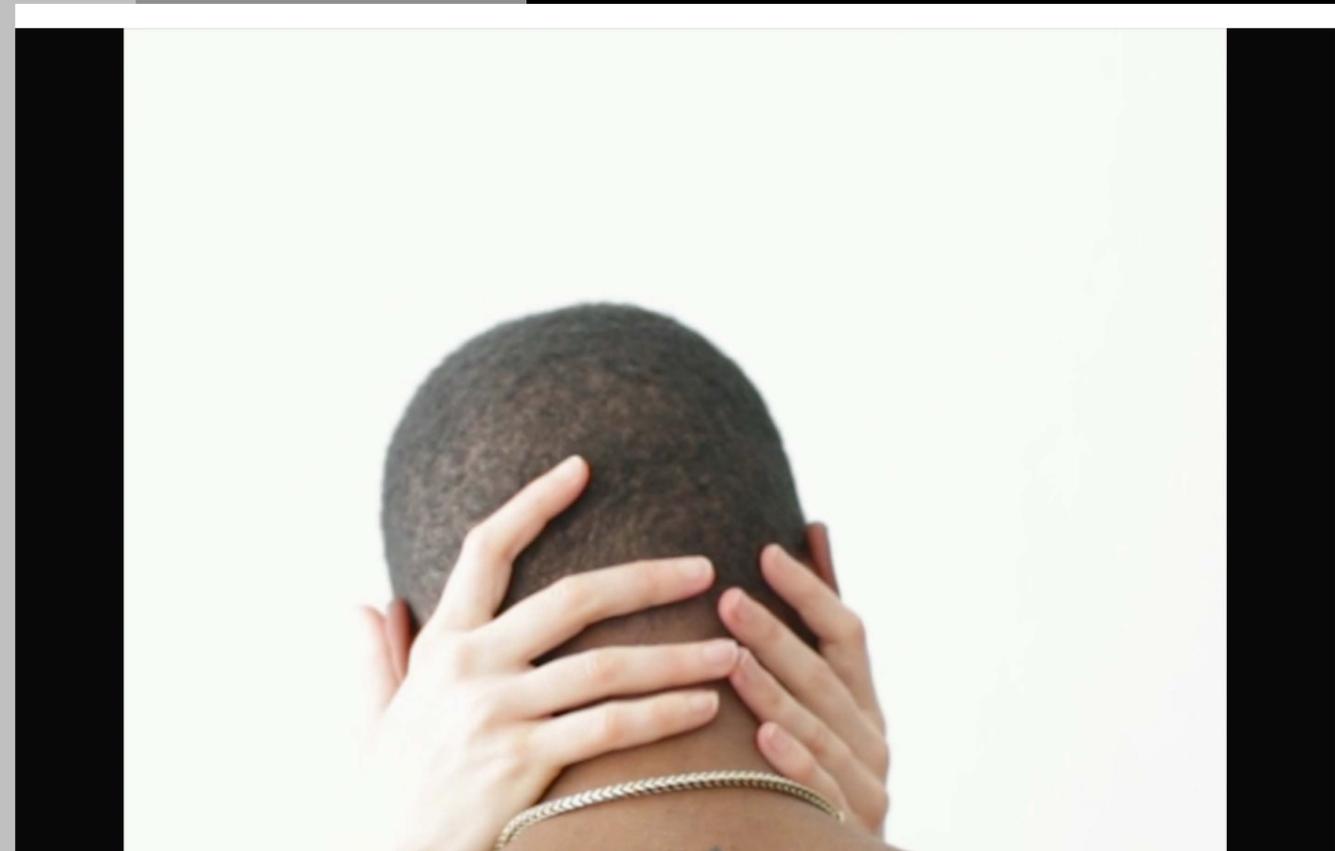
Auf meine Frage, wie er das Video vor dem Hintergrund seines gegenwärtigen Arbeitsschwerpunkts Klimakrise einordnet, antwortete Johnson: „Ich habe begonnen, diese Arbeit als meine letzte schwarze Arbeit zu verstehen und wollte anfangen, seine Gestalt zu verändern.“ *It Is April* (JSC) ist die jüngste in einer Reihe von Neubearbeitungen desselben Materials. Als eine andere Version, schlicht *It Is April* betitelt, 2019 in der Gruppenausstellung „Nobody Promised You Tomorrow: Art 50 Years After Stonewall“ im Brooklyn Museum zu sehen war, wurde sie als „fantastische Landschaft aus Liebe und Fürsorge für sich und seinen Partner“ beschrieben. Eine Partitur von Milo McBride untermalte Johnsons Porträt einer potenziell utopischen Beziehung zwischen einer Schwarzen und einer Weißen Person. Hier, ohne den Ton, der deutlich macht, dass der im Video Berührte sich dabei wohlfühlt, ist es anders. Je länger diese durchgehende Massage andauert – die Hände, die eine Ohrmuschel nach unten ziehen, bis die Finger sich in einer Goldkette verhaken, die sie bei der Hälfte des Videos über den Kopf ziehen –, desto gewalttätiger wirkt das Streicheln, und was zärtlich schien, wird zur Belastung. Vielleicht ist diese Berührung nur „gemäßigt“ invasiv, so wie der Eukalyptusbaum, auf den Johnson das Video 2018 in der Galerie AA|LA in Los Angeles projizierte.

Johnsons VR-Installation *Diana Said* aus dem Jahr 2019 enthält eine Warnung aus dem Off, dass „Wissen einen dazu verführt, sich Dinge zurechtzulegen, sie zu arrangieren, zu kontrollieren, umzugestalten“, während sich Hände nach in der Luft rotierenden Kühnen strecken. Diese Arbeit handelt von den Bemühungen der Menschen, die natürliche Umwelt zu beherrschen. In *It Is April* (JSC) greifen die Hände nach dem Kopf des Künstlers, und die Umwelt besteht aus dem weißen Bildschirm selbst, der während der ersten und letzten Sekunden des Videos leer erscheint. Indem sich das Bild hier abstrakter darstellt, fordert *It Is April* (JSC) das Publikum und insbesondere jene Betrachter*innen, deren Hände aufgrund ihrer Hautfarbe ebenfalls im Licht untergehen würden, auf, die riskante Ambiguität körperlicher Intimität anzuerkennen.

Während sich die Hände von seinem Nacken zum Gesicht vorarbeiten, erkennt man im Profil beinahe ein Lächeln, das allerdings auch eine Grimasse sein könnte. Johnsons Arbeiten werfen immer wieder die Frage auf, ob Berührung grundsätzlich Gewalt innewohnt – egal ob er wie hier Finger dokumentiert, die sich über Wangen bewegen, oder wie sie Vaseline auf Leder schmieren. In der Arbeit *Shade the King* fragt er: „Man kann Frauen ficken und sie trotzdem lieben, oder? Das frage ich mich jedes Mal, wenn ich meine 18 cm Silikon in der Muschi von jemandem habe.“ Außerdem überlegt er, ob kurze Haare ein Zeichen für Ungeduld sind: „sophia sagt, dass jen gesagt hat, dass sie ihr Haar hat wachsen lassen, um Geduld zu üben.“ Allerdings ist der kurzhaarige Protagonist von *It Is April* in seinem Warten auf das Ende der Untersuchungen dieser körperlosen Hände so geduldig, dass es beinahe wehtut. Am Ende des Films, wenn der Körper zusammensinkt und Kopf und Hände nach unten aus dem Bild verschwinden, bleibt unklar, wer hier eigentlich wen zieht.

Rindon Johnson (geb. 1990, San Francisco) ist ein multidisziplinär arbeitender Künstler und Autor. In seinen Arbeiten verbindet er virtuelle Realität und Skulptur, um Begriffe von Katastrophe, Begehren und Erinnerung zu entflechten. Seine Texte collagieren poetisches und idiosynkratisches Material, das von unterschiedlichen Personen gesprochen wird, oftmals von Freunde. In seiner Gedichtsammlung *Shade the King* von 2017 greift Johnson eine Anmerkung des Konzeptkünstlers Mladen Stilinović auf: „Ein wahrhaft Radikaler erschafft nichts“, und fügt seinerseits hinzu: „Ich bin es leid zu lesen.“ Johnson, der dem Anspruch kritisch gegenübersteht, ein (Künstler-)Selbst habe als Marke sichtbar zu sein, äußerte unlängst, er sei noch immer damit beschäftigt, „die Kunst des Neinsagens zu erlernen“.

Diana Hamilton ist Autorin von *God Was Right* (ein Buch mit Essay-Gedichten) und *The Awful Truth* (eine kommentierte Traumbibliografie).





All images: *Mandy's Piano Solo in Columbine Cafeteria*, 2016
Single-channel video installation; piano bench, woolen socks, HD video, 13'16", color, sound. Videostill.
Courtesy of the artist and Société, Berlin.

Alle Abbildungen: *Mandy's Piano Solo in Columbine Cafeteria*, 2016
Einkanal-HD-Videoinstallation; Klavierbank, Wollsocken, HD-Video, 13', Farbe, Ton. Videostill.
Courtesy of the artist and Société, Berlin.

BUNNY ROGERS

MANDY'S PIANO SOLO IN COLUMBINE CAFETERIA, 2016
SINGLE-CHANNEL VIDEO INSTALLATION;
PIANO BENCH, WOOLEN SOCKS, HD VIDEO, 13'16", COLOR, SOUND

Mandy's Piano Solo in Columbine Cafeteria, 2016
Einkanal-Videoinstallation; Klavierbank,
Wollsocken, HD-Video, 13'16", Farbe, Ton

Like many of Bunny Rogers's works, *Mandy's Piano Solo in Columbine Cafeteria* is a response to the Columbine High School massacre that took place in Colorado in 1999, when Rogers was nine years old. Eric Harris, 18, and Dylan Klebold, 17, murdered twelve of their fellow students and a teacher before killing themselves in the library. It was, at the time, the most deadly school shooting in US history. Harris and Klebold were born in 1981, the first year of the millennials. They also planted two bombs in the cafeteria, which might have killed hundreds had they gone off at 11:17 a.m. as intended, but both failed. No one was killed in the cafeteria.

In his last journal entry, Harris wrote that his life "feels like a ... movie sometimes." After the shooting, small-town tragedy was remade as worldwide media spectacle: its violence was repeated and repeated. Dead children's parents were interviewed on cable. Funerals were televised. Rogers once recalled, "The footage for the Columbine shooting is so clear in my memory. ... It's as if it exists in my head as a reel." In modern life, the virtual worlds of online fantasy and Hollywood seem partly real, while genuine catastrophes can appear partly imagined. Everything feels at once real and constructed; and artists like Rogers are writing new scenes for this shadow realm, this glowing rectangular bardo between life and death.

In her Columbine works, her memories of the event itself fade into other cultural recollections. Mandy is a computer-generated representation of a homeless character from the MTV cartoon *Clone High* (2002-03), who was herself a representation of pop star Mandy Moore. In "Snowflake Day: A Very Special Holiday Special," Mandy is an embodiment of friendship, love, and understanding, who says Snowflake Day is about supporting each other. In Rogers's retelling of the Columbine myth, Mandy, in a torn dress and mismatched shoes, sits in a room on her own and plays beautiful songs of mourning, glugging from a glass of red wine as snowflakes twirl in the air around her.

"I want to allow," Rogers has said, "for complex ways of viewing and articulating a trauma. Because otherwise, you can never really pull apart your feelings toward something that has happened, and eventually relate it to others." Hers is an art that searches for an audience that understands; one that's glimpsed life through the same prism, that's cried to the same songs, and dived as deeply in the same message-boards, and "sees it and is left with this feeling that they understand: I see you, you see me." We often spend our lives searching for someone who understands us so well; even though that person might not exist. And this is, I believe, a particularly millennial form of angst: to be so "connected" and yet feel so alone.

No one wants to be alone. Even the Columbine killers had each other, which makes them unusual among school shooters. "You can't think of Dylan's death without Eric's death," Rogers once said. "I think that's a fantasy for a lot of people, especially a lot of young people: to remove the fear of being alone in life and in death." *Mandy's Piano Solo* is not an angry video that burns with a fire inside, but a peaceful elegy that falls like snow to mourn the dead and all their wasted potential; and mourning also, perhaps, how we lose touch with our youth, and the worlds we once created for ourselves and believed in.

Bunny Rogers (b. 1990, Houston) has made many works resulting from her fascination with the Columbine school shooting. As a first-generation child of the internet, Rogers's meditations on grief, trauma, death, and memory are filtered through cartoons and animated media from the early 2000s. In her installations, sculptures and videos, suffering becomes stylized—echoing the way American millennials grew up with the threat of school shootings, whose horrors were somehow diluted by the barrage of news reports and reels, reaching a point where they were almost part of the emotional fabric of everyday life.

Dean Kissick is a writer based in New York.



So wie viele von Bunny Rogers' Arbeiten ist *Mandy's Piano Solo* in Columbine Cafeteria eine Reaktion auf das Massaker an der Columbine High School, das 1999 in Colorado stattfand, als Rogers neun Jahre alt war. Eric Harris, 18, und Dylan Klebold, 17, töteten zwölf ihrer Mitschüler*innen und einen Lehrer, bevor sie sich in der Bibliothek selbst das Leben nahmen. Zu jenem Zeitpunkt war es der tödlichste Amoklauf, der sich je an einer US-amerikanischen Schule ereignet hatte. Harris und Klebold wurden beide 1981 geboren und gehören somit zum ersten Jahrgang der Millennials. Die Attentäter hatten noch zwei Bomben in der Cafeteria versteckt, die Hunderte getötet hätten, wenn sie, wie beabsichtigt, um 11:17 Uhr explodiert wären. Doch sie lösten nicht aus, in der Cafeteria kam niemand zu Schaden.

In seinem letzten Tagebucheintrag schrieb Harris, dass sich sein Leben „manchmal wie ein Film ... anfühlt“. Nach der Schießerei wiederholte sich die Kleinstadttragödie als weltweites Medienpektakel. Wieder und wieder wurde der gewalttätige Akt inszeniert. Eltern getöteter Kinder wurden im Kabelfernsehen interviewt, Beerdigungen im Fernsehen übertragen. Rogers erinnerte sich einmal: „Die medialen Bilder der Schießerei an der Columbine sind in meiner Erinnerung so klar. ... Es ist, als ob eine Filmrolle in meinem Kopf abgespult wird.“ Heutzutage scheinen die virtuellen Welten von Onlinefantasien und Hollywood teilweise real, während wirkliche Katastrophen sich oft wie Fantasien darstellen. Alles fühlt sich zugleich real und konstruiert an, und Künstler*innen wie Rogers entwerfen für dieses Schattenreich, diesen erleuchteten, rechteckigen Bardo zwischen Leben und Tod, neue Szenen.

In Rogers' Columbine-Arbeiten verschmelzen eigene Erinnerungen an die Geschehnisse mit kollektiven Erinnerungen. Die computer-generierte Figur Mandy ist eine Obdachlose aus der MTV-Animationsserie *Clone High* (2002-03), die ihrerseits wiederum auf der Popsängerin Mandy Moore basiert. In der Folge „Snowflake Day: A Very Special Holiday Special“ verkörpert Mandy Attribute wie Freundschaft, Liebe und Verständnis. Sie sagt, beim Snowflake Day gehe es darum, sich gegenseitig zu unterstützen. In Rogers' Interpretation des Columbine-Mythos sitzt Mandy in einem zerrissenen Kleid und zwei unterschiedlichen Schuhen ganz allein in einem Raum, spielt wunderschön traurige Lieder und schlürft ein Glas Rotwein, während Schneeflocken in der Luft um sie herum tanzen.

„Ich möchte komplexe Wege eröffnen, um ein Trauma zu betrachten und auszudrücken“, sagt Rogers, „denn ansonsten kann man die Gefühle für das, was sich zugetragen hat, nie wirklich verstehen und letztendlich auch nicht mit anderen darüber sprechen.“ Ihre Kunst sucht nach einem Publikum, das sie versteht, weil es durch das dasselbe Prisma auf das Leben geblickt hat, zu denselben Songs geheult hat und genauso tief in dieselben Internetforen eingetaucht ist; ein Publikum, das „sie sieht und mit dem Gefühl zurücklässt, dass sie verstanden wird: Ich sehe dich, du siehst mich.“ Oft suchen wir ein Leben lang nach jemandem, der uns so gut versteht – obwohl es diese Person vielleicht gar nicht gibt. Und das ist, glaube ich, eine ureigene Angst der Millenials: extrem „connected“ zu sein und sich doch unfassbar allein zu fühlen.

Niemand möchte allein sein. Selbst die Columbine-Attentäter hatten einander – was sie von anderen Schul-Amokläufer*innen unterscheidet. „Man kann unmöglich an Dylans Tod denken, ohne an Erics Tod zu denken“, stellt Rogers fest. „Ich glaube, viele – insbesondere junge Menschen – sehnen sich danach, sich weder im Leben noch im Tod vor Einsamkeit fürchten zu müssen.“ *Mandy's Piano Solo* ist kein zorniger Film, in dem ein Feuer lodert; er ist eher eine friedvolle Elegie, die sanft wie Schnee fällt, um die Toten und ihr verschwendetes Potenzial zu betrauern und darüber hinaus vielleicht noch etwas anderes zu beklagen – wie wir die Erinnerung an unsere eigene Jugend verlieren und an die Welten, die wir uns erschaffen und an die wir geglaubt haben.

Bunny Rogers (geb. 1990, Houston) hat eine Vielzahl von Arbeiten mit Bezug zum Columbine Massaker produziert. Als Vertreterin der ersten Generation, die mit dem Internet aufgewachsen ist, sind ihre Auseinandersetzungen mit Themen wie Trauer, Trauma, Tod und Erinnerungskultur medial gefiltert – durch Cartoons und Animationen aus den frühen 2000er-Jahren. In ihren Installationen, Skulpturen und Videos wird Leiden stilisiert, um aufzuzeigen, wie amerikanische Millennials das Risiko von Amokläufen an Schulen erlebt haben: als Schreckensszenarien, die durch die allgegenwärtige Presseberichterstattung präsent gemacht wurden – bis an den Punkt, wo sie praktisch Teil des emotionalen Alltags waren.

Dean Kissick ist Autor und lebt in New York.





ROBIN RHODE

CANDLE, 2007
16-MM FILM, 2'16", B/W, NO SOUND

Candle, 2007
16-mm-Film, 2'16", S/W, kein Ton

John Berger wrote, "Drawing is a way of coming upon the connection between things, just like metaphor in poetry reconnects what has become separated." The art of Robin Rhode enacts this kind of unification. For more than two decades the Cape Town-born artist has developed a conceptual language that transposes the verbs of street art into the syntax of fine art, combining performance, painting, photography, film and animation to reimagine every wall as a canvas for rebellion.

In his work's recurring conceit, Rhode draws a simple object on a wall or the ground, using paint, charcoal, chalk, then interacts with it, as if the lo-fi etching had sprung forth into three dimensions. The drama turns the confines of flat space into a stage for playful, momentary insurgencies against alienation, from the disenchantment of late capitalism to the ambivalence of being mixed-race in post-apartheid South Africa. In *He Got Game* (2000), Rhode created an animated photo sequence of himself performing gravity-defying slam dunks on a basketball hoop drawn on the pavement. In *Leak* (2000), Rhode drew a urinal—à la Duchamp—on an interior wall of the South African National Gallery and urinated on it.

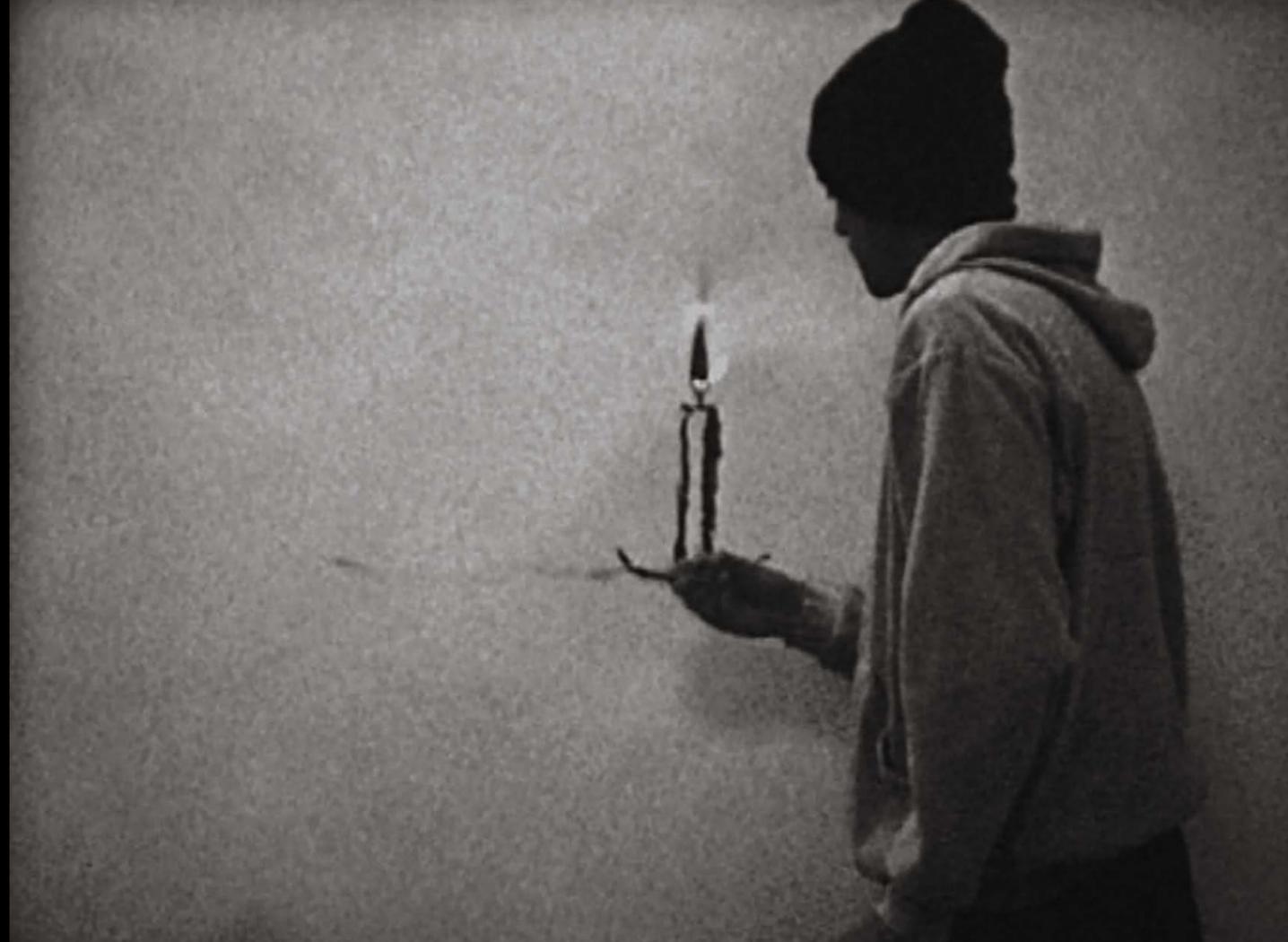
In *Candle*, Rhode's first 16-mm film, the artist, wearing a hoodie and a wool hat, draws a candle and then lights it. The monochrome film begins in negative; it looks as if Rhode is scratching bright lines into a black void. As the flame flickers to life the film suddenly inverts to positive. Rhode's skin tone flips from ghostly to dark, the candle is revealed as a charcoal sketch on a large sheet of white paper. The artist contemplates the fire briefly before blowing it out, and the image fades back to darkness. The entire sequence of just over two minutes is a subtle meditation on agency and perception. Here, the act of drawing, and then lighting it on fire, not only changes the world, but transforms the artist.

As a Hong Kong writer, I think of how *Candle* anticipates the story of "Chalk Girl," a fourteen-year-old schoolgirl who in 2015 was briefly jailed for the crime of drawing a pair of chalk flowers on the wall of a concrete stairwell at Hong Kong's government headquarters. A year before her arrest, the wall had been blanketed with colorful Post-it notes, expressing the political longings of pro-democracy student protesters in the Umbrella Movement, a massive seventy-nine-day street occupation. After police cleared the demonstrations by force, authorities scrubbed the site clean of all traces of dissent. Chalk Girl's drawing briefly reanimated the revolution. As news of her arrest spread, chalk drawings appeared across the city in solidarity.

Describing his practice, Rhode has said, "The street is the blank pages of a book that needs to tell a story ... someone needs to write the story." Likewise, the street is where revolutions are dreamed up and remembered. *Candle*, like Chalk Girl's drawing, reminds us that the simplest gestures, made with intention and integrity, may be the most powerful stories of all.

Robin Rhode (b. 1976, Cape Town) works with photography, performance, drawing, and sculpture, using materials such as soap, charcoal, and chalk to blur the antiquated distinction between high and low art while remaining inspired by the power of individual stories. Rhode's engagement with street art was informed by the experience of apartheid and the aftermath of its official political disintegration in South Africa.

Wilfred Chan is a contributing writer for *The Nation* and currently based in New York. He previously covered the Umbrella Movement as a journalist in Hong Kong.



John Berger schreibt: „Zeichnen ist ein Weg, um Verbindungen zwischen Dingen zu entdecken, ähnlich wie die Metapher in der Poesie Getrenntes neu verbinden kann.“ Die Kunst von Robin Rhode inszeniert genau diese Art der Zusammenführung. Seit über zwanzig Jahren entwickelt der in Kapstadt geborene Künstler eine konzeptuelle Sprache, in der er das Vokabular der Street Art in die Syntax der Kunst überführt und dabei Performance, Malerei, Fotografie, Film und Animation kombiniert, um jede Wand als Leinwand in den Dienst der Rebellion zu stellen.

Ein wiederkehrendes Motiv in Rhodes Arbeiten besteht darin, dass der Künstler zunächst ein simples Objekt mit Farbe, Kohle oder Kreide auf eine Wand oder den Boden zeichnet, um dann so damit zu interagieren, als wäre die primitive Zeichnung plötzlich ins Dreidimensionale übergesprungen. Mithilfe dieser Dramatisierung wird die begrenzte Fläche zur Bühne für spielerische Augenblickshandlungen der Auflehnung gegen Zustände der Entfremdung, angefangen bei der Entzauberung des Spätkapitalismus bis hin zu dem zwiespältigen Schicksal, im Südafrika nach der Apartheid mixed-race zu sein. In *He Got Game* (2000) schuf Rhode eine animierte Fotosequenz, die ihn dabei zeigt, wie er einen Ball nach dem anderen in einen auf den Bürgersteig gezeichneten Basketballkorb versenkt und sich dabei scheinbar nicht um die Schwerkraft schert. In *Leak* (2000) zeichnete Rhode ein Urinal à la Duchamp auf eine Wand im Inneren der South African National Gallery, um darauf zu urinieren.

In *Candle*, Rhodes erstem 16-mm-Film, zeichnet der in eine Kapuzenjacke und Wollmütze gekleidete Künstler eine Kerze, die er dann anzündet. Der Schwarz-Weiß-Film beginnt als Negativ, sodass der Eindruck entsteht, Rhode würde helle Linien in ein schwarzes Nichts kratzen. Als die Flamme aufzuflackern beginnt, kehrt sich der Film unvermittelt zum Positiv um. Der Ton von Rhodes Haut kippt von gespenstisch zu dunkel, während sich die Kerze als Kohleskizze auf einem großen weißen Blatt Papier erweist. Der Künstler beobachtet das Feuer einen kurzen Moment, bevor er es ausbläst und das Bild in Dunkelheit verschwindet. Die gesamte Sequenz von knapp über zwei Minuten ist eine clevere Meditation, in der es um Handlungsmacht und unsere Wahrnehmung geht. Der Akt des Zeichnens und das anschließende In-Brand-Setzen der Zeichnung verändern nicht nur die Welt, sondern transformieren auch den Künstler.

Als ein lange in Hongkong lebender Autor muss ich daran denken, wie *Candle* die Geschichte des „Chalk Girl“ [das Mädchen mit der Kreide] antizipiert; das vierzehnjährige Schulmädchen musste 2015 kurzzeitig ins Gefängnis, weil es das Verbrechen begangen hatte, an die Wand eines Betontreppenhauses in Hongkongs Regierungssitz zwei Kreideblumen zu zeichnen. Ein Jahr vor ihrer Inhaftierung war dieselbe Wand noch mit bunten Post-it-Zetteln bedeckt gewesen, vollgeschrieben mit den politischen Forderungen prodemokratischer studentischer Protestierender, die der „Regenschirm“-Bewegung angehörten, einer gewaltigen Protestwelle auf den Straßen, die 79 Tage andauerte. Nachdem die Polizei die Demonstrationen gewaltsam aufgelöst hatte, war der Schauplatz von behördlicher Seite gründlich geschrubbt worden, bis alle Spuren des Aufstands beseitigt waren. Für einen kurzen Augenblick hauchte die Zeichnung des Chalk Girl der Revolution neues Leben ein. Als sich die Nachricht von ihrer Festnahme verbreitete, erschienen überall in der Stadt Kreidezeichnungen als Zeichen der Solidarität.

Rhode beschreibt seine Praxis wie folgt: „Die Straßen sind die leeren Seiten in einem Buch, das eine Geschichte erzählen muss ... jemand muss die Geschichte schreiben.“ Die Straßen sind die Orte, an denen Revolutionen gleichermaßen erdacht und erinnert werden. So wie die Zeichnung des Chalk Girl ruft uns *Candle* ins Gedächtnis, dass die schlichtesten Gesten, wenn sie denn bewusst und aufrichtig gemacht sind, die kraftvollsten Geschichten überhaupt sein können.

Robin Rhode (geb. 1976, Kapstadt, Südafrika) arbeitet mit Fotografie, Performance, Zeichnung und Skulptur und verwendet Materialien wie Seife, Kohle und Kreide, um einer nicht mehr zeitgemäßen Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur entgegenzuwirken. Was Rhode immer wieder berührt und inspiriert, ist die Kraft individueller Geschichten, wobei seine Auseinandersetzung mit Street Art durch Erfahrungen der Apartheid in Südafrika und der Zeit nach ihrem offiziellen politischen Ende geprägt wurde.

Wilfred Chan schreibt regelmäßig Beiträge für *The Nation* und lebt derzeit in New York. Zuvor berichtete er als Journalist über die Regenschirm-Bewegung in Hongkong.



All images: *Candle*, 2007
16-mm film, 2'16", B/W, no sound. Film still.
Courtesy of the artist.

Alle Abbildungen: *Candle*, 2007
16-mm-Film, 2'16", S/W, kein Ton. Filmstill.
Courtesy of the artist.

VISITOR INFORMATION BESUCHER*INNEN- INFORMATION

A FIRE IN MY BELLY

DURATION AUSSTELLUNGSDAUER

The duration of the exhibition depends on the course of the COVID-19 pandemic. For up-to-date information, please visit www.jsc.art.

Die tatsächliche Ausstellungsdauer ist abhängig von der Entwicklung der COVID-19 Pandemie. Für aktuelle Informationen besuchen Sie www.jsc.art.

OPENING HOURS ÖFFNUNGSZEITEN

Saturday and Sunday, 12:00 - 6:00 p.m.
Samstag und Sonntag, 12:00 - 18:00 Uhr

ADMISSION EINTRITT

5 Euro

Advance registration during opening hours is not required. Entrance is free of charge for children and people under eighteen, school pupils, students, trainees, the disabled, pensioners, the unemployed, and people on welfare, as well as members of ICOM upon presentation of a valid ID.

Eine vorherige Anmeldung für den Besuch innerhalb der Öffnungszeiten ist nicht erforderlich. Kostenfrei für Kinder und Jugendliche bis 18 Jahre, Schüler*innen, Studierende, Auszubildende, Menschen mit Behinderungen, Rentner*innen, Arbeitslose und Sozialhilfeempfänger*innen gegen Vorlage eines gültigen Ausweises sowie Mitglieder von ICOM.

PUBLIC TOURS ÖFFENTLICHE FÜHRUNGEN

Public English tour: Saturday 3:00 p.m.

10 Euro per person inclusive admission (cash and card payment possible). Participation is free of charge for the groups defined above. Registration at www.jsc.art.

Öffentliche deutschsprachige Führung:
Sonntag 15 Uhr

10 Euro pro Person inklusive Eintritt (Bar- und Kartenzahlung vor Ort möglich). Die Teilnahme ist für die oben definierten Gruppen kostenfrei. Anmeldung unter www.jsc.art.

PRIVATE GROUP TOURS SONDERFÜHRUNGEN

During opening hours:
10 Euro per person inclusive admission for groups of 10-25.

Outside of opening hours:
20 Euro per person for groups of 10-25.
Free of charge for groups of students from universities, colleges and art academies.

Registrations for private group tours via visit.berlin@jsc.art.

Während der Öffnungszeiten:
10 Euro pro Person inkl. Eintritt für Gruppen von 10-25 Personen.

Außerhalb der Öffnungszeiten:
20 Euro pro Person für Gruppen von 10-25 Personen.
Kostenfrei für Seminare von Hochschulen und Kunstakademien.

Anmeldungen zur Sonderführung via visit.berlin@jsc.art.

PARTLY BARRIER-FREE ACCESS TEILBARRIEREFREIER ZUGANG

There is barrier-free access to the ground floor of JSC Berlin. The 1st floor and the basement are not barrier-free for visitors in wheelchairs or with baby strollers (access only via the stairs; no elevator).

Barrierefreier Zugang zum Erdgeschoss der JSC Berlin. Die erste Etage und das Untergeschoss sind für den Besuch mit Rollstuhl oder Kinderwagen nicht barrierefrei zugänglich (Zugang nur über das Treppenhaus; kein Aufzug vorhanden).

GENERAL INQUIRIES ALLGEMEINE ANFRAGEN

info@jsc.art

A FIRE IN MY BELLY with mit

Sophia Al-Maria, Peggy Ahwesh, Monica Bonvicini, Bernadette Corporation, Paul Chan, Thomas Demand, Maria Anna Dewes, Karl Wilhelm Diefenbach, Trisha Donnelly, Marcel Dzama, Tracey Emin, Brock Enright, Cyprien Gaillard, Barbara Hammer, Leila Hekmat, Anne Imhof, Arthur Jafa, Rindon Johnson, Zoe Leonard, Klara Lidén, Adam McEwen, Ana Mendieta, Asier Mendizabal, Colin Montgomery, Nandipha Mntambo, Adrian Piper, Laure Prouvost, Rob Pruitt, Robin Rhode, Bunny Rogers, Marianna Simnett, Jack Smith, P. Staff, caner teker, Kandis Williams, David Wojnarowicz

CURATORS KURATORINNEN

Lisa Long, Julia Stoschek

CURATORIAL ASSISTANT KURATORISCHE ASSISTENZ

Eugene Yiu Nam Cheung

EXHIBITION TEAM AUSSTELLUNGSTEAM

Eugene Yiu Nam Cheung, Andreas Korte, Lisa Long, Robert Schulte, Sven Weigel

CONSERVATION KONSERVATORISCHE BETREUUNG

Lluïsa Sárries i Zgonc, Andreas Weisser

INSTALLATION TEAM AUFBAUTEAM

Abrell & van den Berg, Eidotech

PRESS PRESSE

Pickles PR

LOANS LEIHGABEN

Marianna Simnett
Faint with Light, 2016
On loan from the artist
Leihgabe der Künstlerin.

Zoe Leonard
Untitled Aerial, 1988/2008
On loan from the artist; Galerie Gisela Capitain, Cologne, and Hauser & Wirth
Leihgabe der Künstlerin; Galerie Gisela Capitain, Köln, und Hauser & Wirth.

Rindon Johnson
It Is April (JSC), 2019
On loan from the artist
Leihgabe der Künstlerin.

Adrian Piper
Everything #4, 2004
On loan from the artist and the Collection of the Adrian Piper Research Archive (APRA) Foundation, Berlin
Leihgabe der Künstlerin und der Collection of the Adrian Piper Research Archive (APRA) Foundation, Berlin.

Tracey Emin
Why I Never Became a Dancer, 1995
On loan from Tracey Emin Studio and Hamburger Kunsthalle
Leihgabe Tracey Emin Studio und Hamburger Kunsthalle.

Kandis Williams
Eurydice, 2018
On loan from the artist and Night Gallery, Los Angeles
Leihgabe der Künstlerin und Night Gallery, Los Angeles.

JULIA STOSCHEK FOUNDATION

Leipziger Straße 60
D 10117 Berlin
Tel.: +49 (0) 30/921 06 246 0
info@jsc.art
www.jsc.art

Facebook /juliastoschekcollection
Instagram @juliastoschekcollection
#juliastoschekcollection #jsc #afreinmybelly

GRÜNDERIN FOUNDER

Julia Stoschek

TEAM JSC BERLIN

Andreas Korte, Lisa Long, Robert Schulte, Sven Weigel

TEAM JSC DÜSSELDORF

Ania Czerlitzki, Jasmin Klumpp, Christian Kummetat, Anna-Alexandra Pfau, Şirin Şimşek

COLOPHON IMPRESSUM

This magazine is published in conjunction with the exhibition A FIRE IN MY BELLY at JSC Berlin, 2021.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung A FIRE IN MY BELLY in der JSC Berlin, 2021.

PUBLISHER HERAUSGEBERIN

JULIA STOSCHEK FOUNDATION

EDITORIAL CONCEPT REDAKTION

Eugene Yiu Nam Cheung, Lisa Long, Robert Schulte

INTRODUCTION EINFÜHRUNG

Lisa Long, Julia Stoschek

TEXTS BY TEXTE VON

Ayreen Anastas, Daniel Baumann, Alessandro Bava, Harry Burke, Wilfred Chan, Alexander Chee, Eugene Yiu Nam Cheung, Lucille Clifton, Jean-René Etienne, Orit Gat, Nikki Giovanni, Anna Gritz, Amelia Groom, Diana Hamilton, Calla Henkel, Karl Holmqvist, Lizzie Homersham, Rindon Johnson, Eliel Jones, Dean Kissick, Elise Lammer, Mason Leaver-Yap, Huw Lemmey, Lisa Long, Geoffrey Mak, Vijay Masharani, Pádraic E. Moore, Serubiri Moses, Ella Plevin, Rachael Rakes, Naomi Riddle, Bassem Saad, Robert Schulte, Alexander Scrimgeour, Snack Syndicate, Julia Stoschek, McKenzie Wark, Eleanor Ivory Weber, Evan Calder Williams, David Wojnarowicz

ENGLISH EDITING ENGLISCHES LEKTORAT

Alexander Scrimgeour

GERMAN EDITING DEUTSCHES LEKTORAT

Joachim Geil, Leonie Pfennig, Robert Schulte

GERMAN PROOFREADING DEUTSCHES KORREKTORAT

Antje Taffelt

ENGLISH TRANSLATIONS

Introduction translated by Art language

Daniel Baumann and Robert Schulte translated by Art language

DEUTSCHE ÜBERSETZUNGEN

David Wojnarowicz, „Postkarten aus Amerika: Höllische Röntgenbilder“, übersetzt von Robin Detje

Ayreen Anastas, Alessandro Bava, Harry Burke, Evan Calder Williams, Wilfred Chan, Alexander Chee, Lucille Clifton, Orit Gat, Nikki Giovanni, Anna Gritz, Amelia Groom, Calla Henkel, Karl Holmqvist, Lizzie Homersham, Rindon Johnson, Eliel Jones, Dean Kissick, Elise Lammer, Huw Lemmey, Lisa Long, Geoffrey Mak, Vijay Masharani, Pádraic E. Moore, Serubiri Moses, Ella Plevin, Naomi Riddle, Bassem Saad, Alexander Scrimgeour, Snack Syndicate, McKenzie Wark, Eleanor Ivory Weber, David Wojnarowicz übersetzt von Art language; Eugene Yiu Nam Cheung, Diana Hamilton, Rachael Rakes übersetzt von Volker Ellerbeck; Mason Leaver-Yap übersetzt von Susanne Fahle; Jean-René Etienne übersetzt von Moritz Nebenführ; Calla Henkel übersetzt von Thomas Raab

GRAPHIC DESIGN GESTALTUNG

Bureau Borsche

PRINTING DRUCK

DAS DRUCKTEAM BERLIN

All images ©2021 the artists and their legal heirs. All texts ©2021 the authors, their legal heirs, and JULIA STOSCHEK FOUNDATION. All rights reserved. Printed in Germany.

©2021 für alle abgebildeten Werke die Künstler*innen und deren Rechtsnachfolger*innen. ©2021 für alle Texte die Autor*innen, deren Rechtsnachfolger*innen und die JULIA STOSCHEK FOUNDATION. Alle Rechte vorbehalten.

JULIA STOSCHEK FOUNDATION

LEIPZIGER STRASSE 60
D-10117 BERLIN

ISBN: 978-3-00-067897-4

JULIA STOSCHEK FOUNDATION

won't you celebrate with me

won't you celebrate with me
what i have shaped into
a kind of life? i had no model.
born in babylon
both nonwhite and woman
what did i see to be except myself?
i made it up
here on this bridge between
starshine and clay,
my one hand holding tight
my other hand; come celebrate
with me that everyday
something has tried to kill me
and has failed.

Lucille Clifton

Lucille Clifton, "won't you celebrate with me"
from *The Book of Light*.

Copyright © 1993 by Lucille Clifton. Reprinted with the
permission of The Permissions Company, LLC, on behalf of Copper
Canyon Press, coppercanyonpress.org.

**A FIRE IN MY BELLY IS AN EXHIBITION ABOUT VIOLENCE,
RAGE, RESISTANCE AND RELEASE.**

With contributions by / Mit Beiträgen von: Ayreen Anastas, Daniel Baumann, Alessandro Bava, Harry Burke, Wilfred Chan, Alexander Chee, Eugene Yiu Nam Cheung, Lucille Clifton, Jean-Rene Krieger, Orit Gati, Nikki Giovanni, Ann Gritz, Amelia Groom, Diana Hamilton, Cally Henkel, Karl Holquist, Lizzie Homersham, Rhodon Johnson, Eliel Jones, Dean Kissick, Elise Lamert, Mason Leaver-Yap, Huw Lemmey, Lisa Long, Geoffrey Mak, Vijay Matharani, Fedraic E. Moery, Gabrieli Moses, Ella Plevin, Rachael Rakes, Naomi Riddle, Bassam Saad, Robert Schulte, Alexander Scraggsour, Snack Suedicater, Jalia Stoschek, McKenzie Watt, Eleanor Ivory Webber, Evan Calder Williams, David Wojnarowicz

9 1783000 678974