

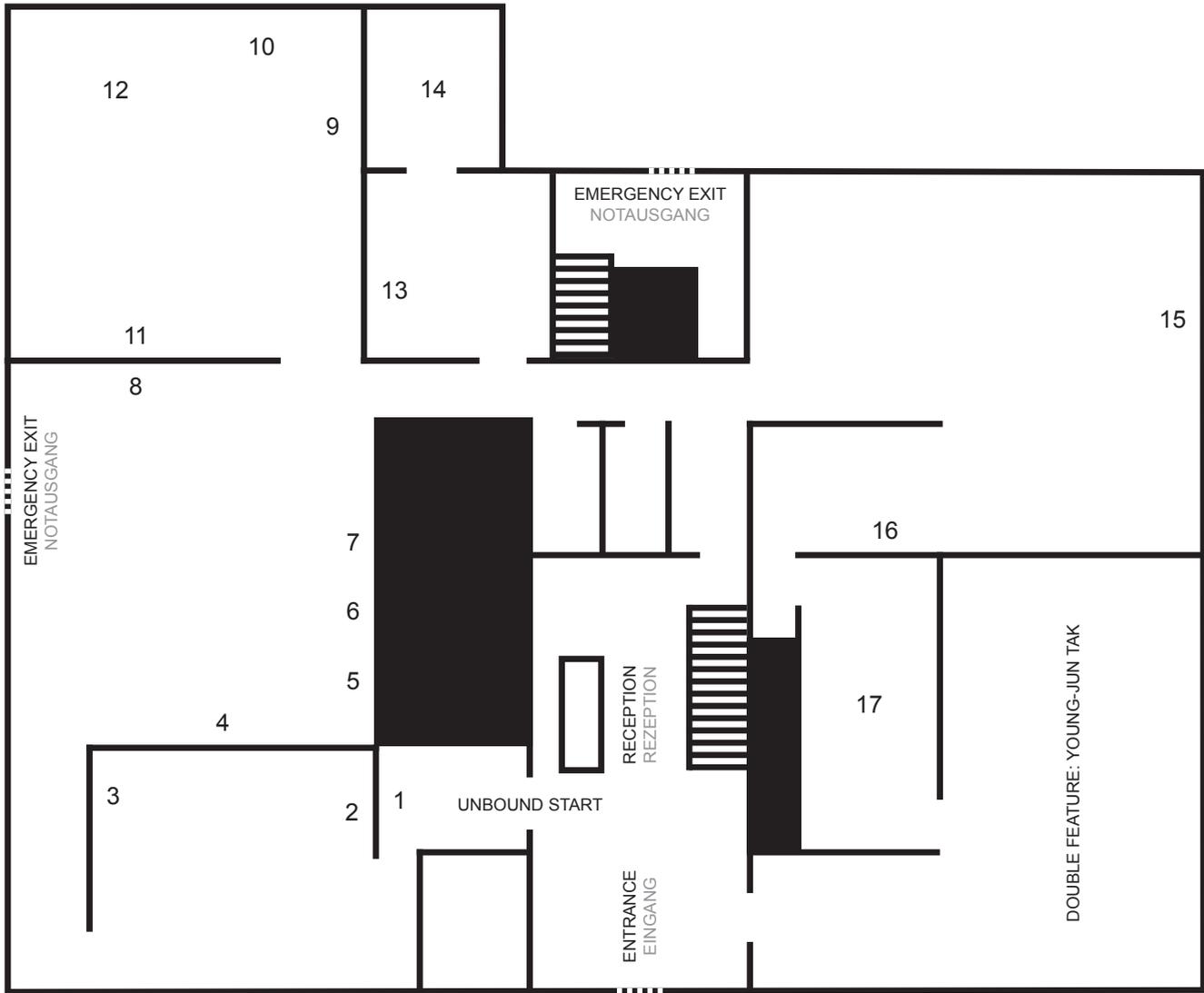
UNBOUND PERFORMANCE AS RUPTURE

PANTEHA ABARESHI, TAREK LAKHRISSI,
ELEANOR ANTIN, KLARA LIDÉN,
SALIM BAYRI, MANDLA & GRAHAM
NAO BUSTAMANTE, CLAYTON-CHANCE,
MATT CALDERWOOD, LUTZ MOMMARTZ,
PETER CAMPUS, SENGA NENGUDI,
PATTY CHANG, MAME-DIARRA NIANG,
JULIEN CREUZET, LYDIA OURAHMANE,
VAGINAL DAVIS, CHRISTELLE OYIRI,
UFUOMA ESSI, P. STAFF,
VALIE EXPORT, MANFRED PERNICE,
CAO GUIMARÃES, SONDRA PERRY,
SHURUQ HARB, HOWARDENA PINDELL,
SANJA IVEKOVIĆ, POPE.L,
ULYSSES JENKINS, PIPILOTTI RIST,
JOAN JONAS, KATHARINA SIEVERDING,
STANYA KAHN, AKEEM SMITH,
VERENA KYSELKA GWENN THOMAS

14 SEP 22
20 JUL 24

2	FLOORPLAN RAUMPLAN
4	FOREWORD JULIA STOSCHEK VORWORT JULIA STOSCHEK
6	INTRODUCTION LISA LONG EINFÜHRUNG LISA LONG
8	PETER CAMPUS
10	MAME-DIARRA NIANG
12	SONDRA PERRY
14	SENGA NENGUDI
16	ELEANOR ANTIN
18	HOWARDENA PINDELL
20	ULYSSES JENKINS
22	PANTEHA ABARESHI
24	GWENN THOMAS/JOAN JONAS
26	JOAN JONAS
28	VALIE EXPORT
30	VALIE EXPORT
32	MANFRED PERNICE
34	LUTZ MOMMARTZ
36	KLARA LIDÉN
38	P. STAFF
40	MATT CALDERWOOD
42	TAREK LAKHRISSI
44	SANJA IVEKOVIĆ
46	MANDLA & GRAHAM CLAYTON-CHANCE
48	POPE.L
50	PATTY CHANG
52	SHURUQ HARB
54	JULIEN CREUZET
56	JULIEN CREUZET
58	UFUOMA ESSI
60	LYDIA OURAHMANE
62	STANYA KAHN
64	NAO BUSTAMANTE
66	VAGINAL DAVIS
68	AKEEM SMITH
70	KATHARINA SIEVERDING
72	CHRISTELLE OYIRI
74	VERENA KYSELKA
76	PIPILOTTI RIST
78	SALIM BAYRI
80	CAO GUIMARÃES
82	VISITOR INFORMATION BESUCHER*INNEN-INFORMATION
84	EXHIBITION INFORMATION AUSSTELLUNGSINFORMATIONEN
86	COLOPHON IMPRESSUM

LEIPZIGER STRASSE



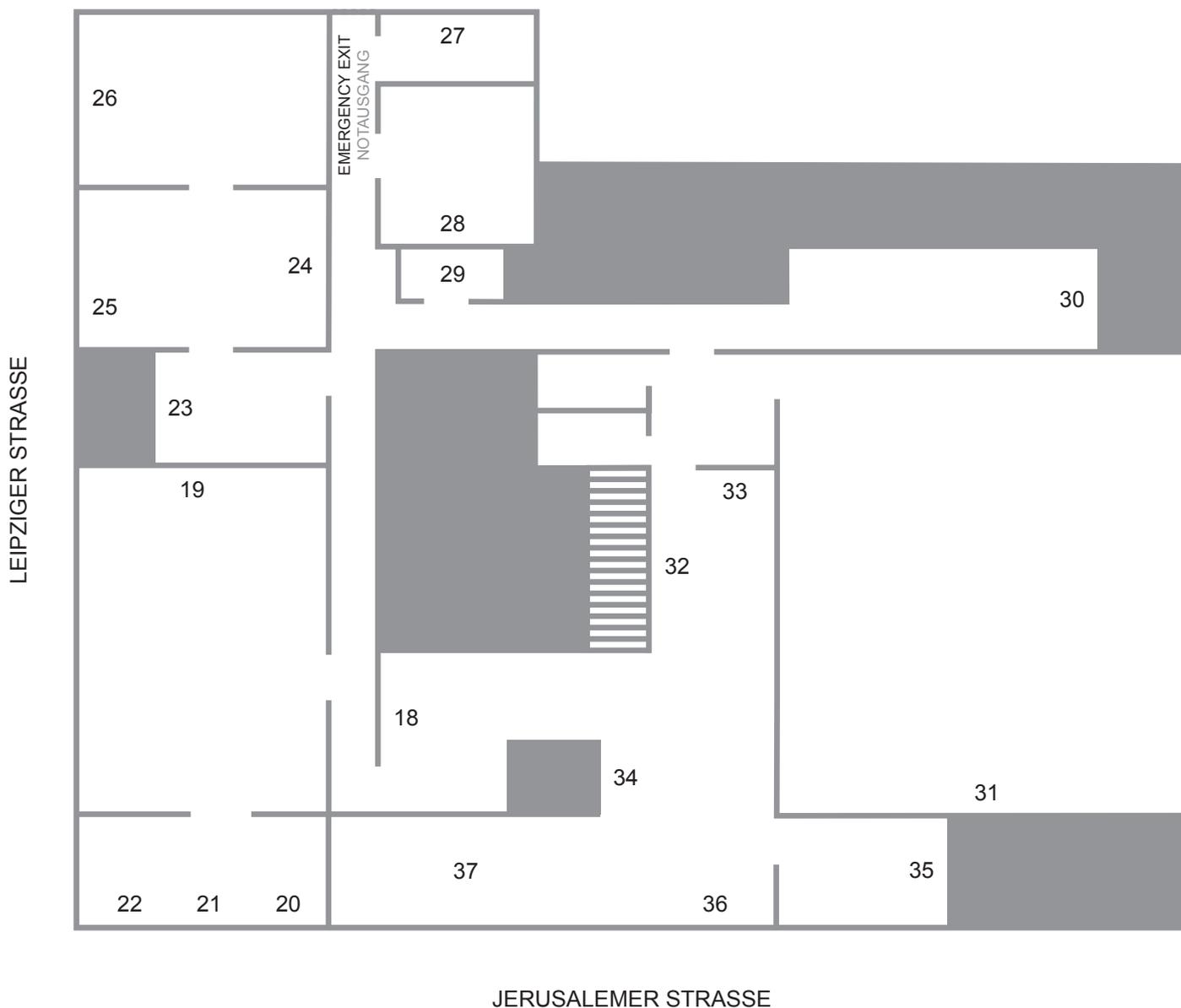
JERUSALEMER STRASSE

FLOORPLAN UNBOUND: PERFORMANCE AS RUPTURE

- 1. PETER CAMPUS (P. 8)
- 2. MAME-DIARRA NIANG (P. 10)
- 3. SONDRRA PERRY (P. 12)
- 4. SENGA NENGUDI (P. 14)
- 5. ELEANOR ANTIN (P. 16)
- 6. HOWARDENA PINDELL (P. 18)
- 7. ULYSSES JENKINS (P. 20)

- 8. PANTEHA ABARESHI (P. 22)
- 9. GWENN THOMAS/JOAN JONAS (P. 24)
- 10. JOAN JONAS (P. 26)
- 11. VALIE EXPORT (P. 28)
- 12. MANFRED PERNICE (P. 32)
- 13. LUTZ MOMMARTZ (P. 34)
- 14. KLARA LIDÉN (P. 36)
- 15. P. STAFF (P. 38)
- 16. MATT CALDERWOOD (P. 40)
- 17. TAREK LAKHRISSI (P. 42)

SECOND FLOOR OG



- 18. SANJA IVEKOVIĆ (P. 44)
- 19. MANDLA & GRAHAM CLAYTON-CHANCE (P. 46)
- 20. POPE.L (P. 48)
- 21. VALIE EXPORT (P. 30)
- 22. PATTY CHANG (P. 50)
- 23. SHURUQ HARB (P. 52)
- 24. JULIEN CREUZET (P. 54)
- 25. JULIEN CREUZET (P. 56)
- 26. UFUOMA ESSI (P. 58)
- 27. LYDIA OURAHMANE (P. 60)

- 28. STANYA KAHN (P. 62)
- 29. NAO BUSTAMANTE (P. 64)
- 30. VAGINAL DAVIS (P. 66)
- 31. AKEEM SMITH (P. 68)
- 32. KATHARINA SIEVERDING (P. 70)
- 33. CHRISTELLE OYIRI (P. 72)
- 34. VERENA KYSELKA (P. 74)
- 35. PIPILOTTI RIST (P. 76)
- 36. SALIM BAYRI (P. 78)
- 37. CAO GUIMARÃES (P. 80)

It is my pleasure to present “Unbound: Performance as Rupture,” a comprehensive group exhibition featuring thirty-six artists at the Julia Stoschek Foundation in Berlin. Created between 1968 and 2023, the works on view offer a cross-generational look at the topic of performance for the camera. The exhibition combines early-era video art, when the camera served as a playful device and tool for documentation, with more recent trends in the genre. All these works consistently foreground the human body and its capacity for disruption.

In recent years, the term “disruption” has been a popular keyword in certain areas of our interconnected world. Disruptive innovations have occasionally resulted in even more concentrated forms of power, for example in the field of network technology. This exhibition is about the disruptive potential of art, its aesthetic moments, and performative gestures. It focuses on the cracks, fractures, and absences—the ruptures—that destabilize social orders and, in doing so, open up new spaces.

The performance art of the 1950s to 1970s significantly and irrevocably altered the Western conception of art. Radically integrating the human body and the audience experience, it allowed for the transcendence of the constructed separation between art object, artist, and viewing public. For many artists, calling upon their bodies in performance is a vital way to expose the sexism, racism, or other forms of discrimination to which they have been subjected. From the mid-1960s, the increasing availability of video enabled the documentation of these performances, decoupling them from the time and place of their happening. Instead of solely being delivered to a live audience, some pieces were performed expressly for the camera, later to be shown as works of moving image.

At the foundation, we strive to reveal the through lines and connections between diverse artists and “Unbound” presents another such back-and-forth of cross-generational dialogue. As a collector of time-based art, I believe it is important to draw attention to these valuable yet often overlooked histories, all the while locating them in current discourses. This exhibition pairs seminal works by Howardena Pindell, Pope.L, Sanja Iveković, and VALIE EXPORT, among many others, with those of more recent generations such as Vaginal Davis, P. Staff, and Panteha Abareshi. Together, we will encounter the ruptures they bring forth in the space, and hopefully also in our minds.

I would like to thank my strong, wonderful team, in particular Line Ajan, Andreas Korte, Lisa Long, Anna-Alexandra Pfau, Robert Schulte, and Sven Weigel, for their dedication and support; our art guides Josefin Granetoft and Fritjof Mangerich; the gallery supervisors Carolin Martin, Zahra Moein, Albin Skaghammar, and Julia von Schantz, for taking care of the space during opening hours; and our group of gallery attendants. My heartfelt thanks goes out to all the participating artists for their trust and meaningful artistic contributions, without which the collection and foundation would not exist, and finally, to Bureau Borsche, the designers of both this publication and the foundation’s recently renewed visual identity.

I wish you an inspiring time in the exhibition!

Es ist mir eine große Freude, Ihnen mit „Unbound: Performance as Rupture“ eine umfangreiche Gruppenausstellung mit 36 Künstler*innen in der Julia Stoschek Foundation in Berlin vorzustellen. Die zwischen 1968 und 2023 entstandenen Werke werfen einen generationsübergreifenden Blick auf das Sujet der Performance für die Kamera. Die Ausstellung verbindet die Phase der frühen Videokunst, als die Kamera zur Dokumentation von Performances und als spielerisches Mittel diente, mit jüngeren Strömungen des Genres. Im Zentrum steht dabei immer wieder der menschliche Körper und dessen Fähigkeit zur Disruption.

Dieser Begriff war in den letzten Jahren ein beliebtes Schlagwort in unterschiedlichen Bereichen unserer vernetzten Welt. Nicht selten endeten disruptive Erneuerungen in noch konzentrierteren Formen von Macht, etwa im Bereich Technologie. In dieser Ausstellung geht es um das disruptive Potential von Kunst, ihrer ästhetischen Momente und performativen Gesten. „Unbound“ (dt. „ungebunden“; „entfesselt“) legt dabei den Fokus auf die greifbaren Risse, Brüche und Auslassungen, die gesellschaftliche Ordnungen stören und Freiräume schaffen.

Die Performancekunst der 1950er- bis 70er-Jahre hat das westliche Kunstverständnis maßgeblich und nachträglich verändert: Den menschlichen Körper und die Erfahrung des Publikums radikal einzubinden, löste die konstruierte Trennung zwischen Kunstobjekt, Künstler*in und Publikum auf. Für viele Künstler*innen marginalisierter Gruppen war der performative Einsatz ihres Körpers zentral. Sie setzten ihn ein, um auf gesellschaftliche und persönlich erlebte Formen von Diskriminierung, wie Sexismus und Rassismus, aufmerksam zu machen. Losgelöst von Zeit und Raum der Aufführung, ermöglichte die Verfügbarkeit von Video ab Mitte der 1960er-Jahre in zunehmendem Maße die Dokumentation dieser Performances. Statt für das Publikum wurden die Werke teilweise ausdrücklich für die Kamera performt.

Durch unsere Arbeit in der Stiftung, versuchen wir Verbindungen und Traditionslinien zwischen Künstler*innen herzustellen, und *Unbound* verfolgt erneut diesen generationsübergreifenden Ansatz. Für mich als Sammlerin von zeitbasierter Kunst ist es enorm wichtig, diesen wertvollen, aber oft übersehenen Geschichten die nötige Aufmerksamkeit zu verschaffen, und sie in aktuellen Diskursen zu verorten. So präsentieren wir wegweisende Werke von Howardena Pindell, Pope.L, Sanja Iveković, VALIE EXPORT und viele mehr, mit denen jüngerer Generationen wie Vaginal Davis, P. Staff und Panteha Abareshi. Gemeinsam erleben wir mit ihnen die Risse und Bruchstellen, die sie im Raum und hoffentlich auch in unserem Denken hervorbringen.

Ich danke meinem wunderbaren Team, insbesondere Line Ajan, Andreas Korte, Lisa Long, Anna-Alexandra Pfau, Robert Schulte und Sven Weigel für ihr Engagement und ihre Unterstützung; unseren Kunstvermittler*innen Josefin Granetoft und Fritjof Mangerich; unseren Wochenend-Teamleiter*innen Carolin Martin, Zahra Moein, Albin Skaghammar und Julia von Schantz für die Betreuung der Räume während der Öffnungszeiten sowie dem gesamten Aufsichtspersonal. Mein herzlicher Dank gilt außerdem allen teilnehmenden Künstler*innen für ihr Vertrauen und ihre bedeutenden künstlerischen Beiträge, ohne die die Sammlung und die Stiftung nicht existieren würden, und schließlich Bureau Borsche, das sowohl diese Publikation als auch die neue visuelle Identität der Stiftung gestaltet haben.

Ich wünsche Ihnen eine anregende Zeit in der Ausstellung!

Performance, with its increasing prevalence in mid-twentieth century art, introduced a rupture in the Western understanding of artistic practice, due to the way it obscures the distinctions between artist, art object, and action. At around the same time, the emergence of video technology marked another decisive shift. New media technology democratized the way we record, edit, and present the moving image, developments that connect early experiments in video to our contemporary use of images in social media and beyond.

Taking these histories into account, “Unbound: Performance as Rupture” is rooted in the radical unbinding of art through performance and video. The exhibition examines how different generations of artists have called upon the body in relation to the camera to refuse oppressive ideologies, disrupt monolithic narratives, and unsettle fixed concepts of identity. Works from the Julia Stoschek Collection are combined with loaned pieces, all of which trace the various intersections of performance and video art from the late 1960s to today, focusing on how they create rupture, fracture, or pause.

Feminist theorist Peggy Phelan defined performance as a live art characterized by its immediate disappearance. In contrast to this idea, “Unbound” centers works in which the camera apparatus is used to record and direct the performance itself, with the recording becoming a fundamental part of the piece. By willfully conflating the presence of the performance and the virtuality of the image, many of the artists question a fundamental paradox—or representational gap—between the performing subject, whose complex identity can never be fully depicted, and the camera, a tool that tries to capture, contain, and classify its subject. On the one hand, some of the works expose and respond to the violence of the male or colonial gaze perpetuated by the camera. On the other hand, the works make visible connections across spaces and temporalities that can only exist because of time-based technologies.

In addition to performance documentation and performance for the camera from the 1960s, '70s, and '80s—encompassing work by pioneers such as Eleanor Antin, Peter Campus, VALIE EXPORT, Sanja Iveković, Ulysses Jenkins, Joan Jonas, Lutz Mommartz, Senga Nengudi, Howardena Pindell, Pope.L, and Katharina Sieverding—a host of more recent examples follows the genre into the present. A selection from the 1990s includes work by Nao Bustamante, Patty Chang, Vaginal Davis, and Pipilotti Rist; while Panteha Abareshi, Salim Bayri, Ufuoma Essi, Klara Lidén, mandla & Graham Clayton-Chance, and P. Staff make up a contemporary cohort.

The artworks on display also offer investigations into contemporary image economies, drawing attention to the ways that bodies move through or evade capture in physical and digital spaces. Videos by Julien Creuzet, Shuruq Harb, Stanya Kahn, Sondra Perry, Christelle Oyiri, and Akeem Smith, as well as a photograph by Mame-Diarra Niang, seize the camera as a tool to augment the body and breach the limits of place, historical narrative, and subjectivity. A handful of works negate the presence of the body entirely, either reflecting on this absence or offering poetic interpretations of what a performance can be. Videos by Matt Calderwood and Cao Guimarães, a sculpture by Manfred Pernice, and installations by Tarek Lakhrissi and Lydia Ourahmane each deepen the definitions of performance even further.

“Unbound” strives to expand the history of performance and video beyond the Eurocentric view, while remaining aware that this telling, too, is partial. The seed of this exhibition came from the previous show on performance and video pioneer Ulysses Jenkins (“Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation,” 11 February – 30 July 2023, Julia Stoschek Foundation, Berlin), which assembled over fifty years of artistic practice, and was his first ever museum retrospective. Several factors resulted in Jenkins’s long exclusion from the art historical canon, including widespread institutional skepticism about performance and video art as well as structural racism, both of which caused his practice to be scrutinized in terms of whether it counted as art.

“Unbound: Performance as Rupture” addresses these exclusions by bringing together artists from diverse traditions and communities as important “coconspirators”—a term found in the work of performance studies historian Uri McMillan. These pieces are emblematic of the ways that artists have defiantly expressed themselves via performance and video within their specific contexts—and how they have harnessed their power to disrupt the status quo.

Mitte des 20. Jahrhunderts führte die aufkommende Performancekunst durch das Verwischen der Grenzen zwischen Künstler*in, Kunstobjekt und Aktion einen Bruch ins westliche Kunstverständnis ein. Etwa zur gleichen Zeit markierte das Aufkommen der Videotechnologie eine weitere entscheidende Veränderung. Die neuen Medientechnologien demokratisierten die Art und Weise, wie wir Bewegung aufzeichnen, bearbeiten und präsentieren – ein Wandel, der die frühen Video-Experimente mit unserer heutigen Nutzung von Bildern in sozialen Medien und darüber hinaus verbindet.

Vor diesem historischen Hintergrund beleuchtet „Unbound: Performance as Rupture“ die Befreiung der Kunst durch Performance and Video. Die Ausstellung widmet sich der Frage, wie verschiedene Generationen von Künstler*innen ihre Körper in Verbindung mit einer Kamera eingesetzt haben, um Ideologien der Unterdrückung abzulehnen, monolithische Narrative zu durchbrechen und restriktive Vorstellungen von Identität zu erschüttern. Arbeiten aus der Julia Stoschek Collection werden mit Leihgaben in Dialog gebracht, um die verschiedenen Schnittstellen von Performance und Videokunst seit den 1960er-Jahren bis in die Gegenwart nachzuzeichnen und die dabei auftretenden Risse, Brüche und Leerstellen hervorzuheben.

Die feministische Theoretikerin Peggy Phelan definierte Performance als eine Live-Kunst, die durch ihr sofortiges Verschwinden charakterisiert ist. Im Gegensatz zu diesem Verständnis stellt „Unbound“ Werke in den Mittelpunkt, bei denen die Kamera als beeinflussendes Element der Performance zum integralen Teil des Kunstwerks wird. Mit der bewusst hergestellten Zusammenführung der Präsenz der Performance und der Virtualität des Bildes untersuchen viele der hier versammelten Künstler*innen ein grundlegendes Paradox – eine Repräsentationskluff, wenn man so will –, das zwischen dem performenden Subjekt, dessen komplexe Identität nie voll dargestellt werden kann, und der Kamera entsteht, die versucht, das Dargestellte einzufangen, einzuhegen und zu klassifizieren. Einerseits entlarven einige der Arbeiten die Gewalt des männlichen oder kolonialen Blicks, der von der Kamera aufrechterhalten wird, und reagieren darauf. Andererseits machen die Arbeiten raum- und zeitübergreifende Verbindungen sichtbar, die nur aufgrund von zeitbasierten Technologien existieren können.

Neben Performancedokumentationen und Performances für die Kamera aus den 1960er-, 70er- und 80er-Jahren – darunter Arbeiten von Pionier*innen wie Eleanor Antin, Peter Campus, VALIE EXPORT, Sanja Iveković, Ulysses Jenkins, Joan Jonas, Lutz Mommartz, Senga Nengudi, Howardena Pindell, Pope.L und Katharina Sieverding – sind viele jüngere Beispiele bis in die Gegenwart zu sehen: Eine Auswahl aus den 1990er-Jahren umfasst Werke von Nao Bustamante, Patty Chang, Vaginal Davis und Pipilotti Rist, während die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten von Panteha Abareshi, Salim Bayri, Ufuoma Essi, Klara Lidén, mandla & Graham Clayton-Chance und P. Staff in den letzten zehn Jahren entstanden sind.

Einige der gezeigten Werke untersuchen zeitgenössische Bildökonomien und richten den Blick unter anderem darauf, wie Körper sich durch physische und digitale Räume bewegen, oder sich diesen entziehen. Videos von Julien Creuzet, Shuruq Harb, Stanya Kahn, Sondra Perry, Christelle Oyiri und Akeem Smith sowie eine Fotografie von Mame-Diarra Niang nutzen die Kamera als Erweiterung des Körpers, um die Grenzen von Ort, historischer Erzählung und Subjektivität zu durchbrechen. Einige Werke negieren die Anwesenheit des Körpers vollständig und reflektieren stattdessen dessen Abwesenheit bzw. bieten poetische Interpretationen an, was eine Performance sein kann. Darunter fallen die Videos von Matt Calderwood und Cao Guimarães, eine Skulptur von Manfred Pernice sowie die Installationen von Tarek Lakhrissi und Lydia Ourahmane – alles Arbeiten, die die üblichen Definitionen von Performance erweitern.

In „Unbound“ wird versucht die eurozentrische Sichtweise auf die Geschichte der Performance- und Videokunst aufzubrechen, ohne dabei zu vergessen, dass auch diese Erzählung nicht vollständig gelingen kann. Die Idee für diese Ausstellung entwickelte sich aus der 2023 präsentierten Retrospektive „Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation“ (11. Februar – 30. Juli 2023, Julia Stoschek Foundation, Berlin), die als erste institutionelle Ausstellung des Performance- und Videopioniers überhaupt mehr als fünfzig Jahre künstlerischer Praxis versammelte. Zu den Gründen, weshalb Jenkins jahrzehntelang aus dem kunsthistorischen Kanon ausgeschlossen war, zählen die weit verbreitete institutionelle Skepsis gegenüber Performance- und Videokunst sowie struktureller Rassismus im Kunstbetrieb. Dies führte dazu, dass seinen Arbeiten bisweilen abgesprochen wurde, Kunst zu sein.

Die Ausstellung „Unbound: Performance as Rupture“ befasst sich mit diesen Ausschlüssen, indem sie Künstler*innen aus verschiedenen Traditionen und Communities als „coconspirators“ (dt. Mitverschwörer*innen) versammelt – ein Begriff, der auf den Performancehistoriker Uri McMillan zurückgeht. Die gezeigten Arbeiten stehen beispielhaft für die Art und Weise, wie Künstler*innen in ihren jeweiligen Kontexten durch Performance und Video Widerstand zum Ausdruck gebracht haben – und wie sie ihre Möglichkeiten genutzt haben, den Status quo anzugreifen.

PETER CAMPUS, *THREE TRANSITIONS*, 1973, VIDEO, 4'53", COLOR, SOUND.

PETER CAMPUS, *THREE TRANSITIONS*, 1973, VIDEO, 4'53", FARBE, TON.

Emblematic of the intersection between performance and early video art, *Three Transitions* features Campus engaging in unreal actions that are rendered feasible through special video effects. For the first "transition," the artist turns his back to the viewer against a yellow background that he then cuts. As the paper tears open, he appears to be slitting his own back, and his dissociated double emerges. The absurd effect was achieved by filming with two cameras on either side of the paper and superimposing the two scenes. For the second, Campus dabs his face with his fingers, revealing another image of himself with every touch, as if he were wiping and redrawing his features. For the last action, he burns a photo of himself with a lighter. As the flame spreads, his portrait appears as a moving image progressively dissolving. The use of chroma key technology (the layering of several video streams) allowed the artist to represent such cognitive and psychological concepts of subjectivity and identity formation.

Die Arbeit *Three Transitions* ist sinnbildlich für die Schnittmenge aus Performance und früher Videokunst. Hier betätigt sich Campus in unwirklichen Aktionen, die erst durch Spezialeffekte möglich werden. In der ersten *Transition* (dt. Übergang, Wandlung) kehrt der Künstler den Betrachtenden den Rücken zu und schneidet in den gelben Hintergrund. Während das Papier aufreißt, scheint er seinen eigenen Rücken aufzuschlitzen, sein dissoziiertes Double tritt auf. Die absurde Wirkung entstand, indem Campus beide Seiten des Papiers filmte und die Aufnahmen übereinanderlegte. In der zweiten *Transition* betupft Campus sein Gesicht mit seinen Fingern und fördert so mit jeder Berührung ein anderes Bild von sich selbst zutage, als würde er seine Gesichtszüge wegwischen und neu zeichnen. In der letzten Aktion verbrennt er mit einem Feuerzeug eine Fotografie von sich. Während sich die Flamme ausbreitet, erscheint sein Porträt als bewegtes Bild, das sich nach und nach auflöst. Die verwendete Chroma-Keying-Technik (in Verbindung mit dem Übereinanderlegen mehrerer Videos) erlaubte es dem Künstler, Begriffe aus den Kognitionswissenschaften und der Psychologie, wie z. B. Subjektivität und Identitätsbildung, darzustellen.

A pioneer of video art, peter campus (b. 1937, New York) came to artistic practice after having studied experimental psychology. Using closed-circuit TV and other emerging image technologies, whose use in public life was becoming more widespread in the 1970s, Campus created interactive installations and videos that addressed cognitive and psychological themes, often while performing. This combination of image technologies and performance allowed Campus to explore self-reflexivity, while also playing with the viewer's sense of embodiment and perception of space.

peter campus (geb. 1937, New York) studierte ursprünglich experimentelle Psychologie und wurde zu einem Pionier der Videokunst. Er verwendete Videoüberwachung und andere neu entstehende und während der 1970er-Jahre immer weiter verbreitete Bildtechnologien, um damit interaktive Installationen und Videos zu schaffen. Oft sprach er darin kognitive und psychologische Themen an und performte selbst dazu. Die Kombination aus Bildtechnologie und Performance erlaubte es Campus, selbstreflexiv zu agieren und zugleich mit der körperlichen und räumlichen Wahrnehmung der Betrachter*innen zu spielen.



peter campus, *Three Transitions*, 1973, video, 4'53", color, sound. Video stills. Courtesy of the artist and Cristin Tierney, New York.

peter campus, *Three Transitions*, 1973, Video, 4'53", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Cristin Tierney, New York.

MAME-DIARRA NIANG, *QUI DOIT ÊTRE VU*, 2021, PHOTOGRAPH; ARCHIVAL PIGMENT PRINT ON COTTON PAPER, 100 x 100 CM.

MAME-DIARRA NIANG, *QUI DOIT ÊTRE VU*, 2021, FOTOGRAFIE; ARCHIVPIGMENTDRUCK AUF BAUMWOLLPAPIER, 100 x 100 CM.

Mame-Diarra Niang's *Qui doit être vu* depicts the hazy outline of a human figure dressed in white, whose features are intentionally indiscernible. Set against a blurry navy background, the subject is unrecognizable as the photograph has been reconfigured, almost to the point of abstraction, in what the artist calls a "non-portrait." Niang uses photography to complicate the notions of identity, race, and memory, showing how these three are intertwined, and also in perpetual flux. The work is part of a series that takes its name from Lethe, one of the five mythological rivers of the Greek underworld, which causes oblivion to those who drink its waters. The photograph suggests the plasticity of subjecthood, or how one's identity is (re)molded by the creation of, and gaps in, memories—and how this is ultimately something that the camera cannot fully capture.

Mame-Diarra Niangs *Qui doit être vu* zeigt die verschwommenen Umriss einer weiß gekleideten menschlichen Figur, deren genaues Aussehen bewusst im Unklaren gehalten wird. Vor dem ebenfalls verschwommenen blauen Hintergrund hebt sich die Person kaum ab, die Fotografie ist beinahe bis zur Abstraktion verpixelt – ein Beispiel für das, was die Künstlerin „Nicht-porträt“ nennt. Niang verwendet Fotografie, um Vorstellungen von Identität, *race* und Erinnerung zu verkomplizieren und zu zeigen, dass alle drei Kategorien zwar miteinander verwoben sind, sich aber auch ständig verändern. Das Werk ist Teil einer Serie, die ihren Namen von Lethe ableitet, einem der fünf mythologischen Flüsse der griechischen Unterwelt, der die Erinnerung derjenigen auslöscht, die von ihm trinken. Die Fotografie verweist auf Subjektivität als etwas Plastisches, darauf, dass Identität durch das Entstehen von Erinnerung oder auch deren Lücken (neu) geformt wird – und dass sie sich auch mit der Kamera letztlich nie voll abbilden lässt.

Mame-Diarra Niang (b. 1982, Lyon, France) is a self-taught artist and photographer whose work delves into the relationship between subjecthood and its surroundings. Niang is interested in the concept of the "plasticity of territory," or how one's identity is perpetually in flux, remolded by its environment. Using abstraction and fragmentation, the artist complicates notions of memory and subjectivity, ultimately creating what she refers to as "non-portraits."

Mame-Diarra Niang (geb. 1982, Lyon, Frankreich) ist eine autodidaktische Künstlerin und Fotografin. Ihre Arbeit beruht auf dem Verhältnis von Subjektivität und Umgebung. Niang ist am Konzept einer „Plastizität des Territoriums“ interessiert, daran, wie Identität ständiger Veränderung unterworfen ist, und von der Umgebung stets (neu) geformt wird. Sie setzt Abstraktion und Fragmentierung dazu ein, um Vorstellungen von Erinnerung und Subjektivität zu verkomplizieren – und dabei das zu schaffen, was sie „Nichtporträts“ nennt.



Mame-Diarra Niang, *Qui doit être vu*, 2021, photograph; archival pigment print on cotton paper, 100 x 100 cm. Courtesy of the artist and Stevenson gallery, Cape Town/Johannesburg/Amsterdam.

Mame-Diarra Niang, *Qui doit être vu*, 2021, Fotografie; Archivpigmentdruck auf Baumwollpapier, 100 x 100 cm. Courtesy of the artist and Stevenson gallery, Cape Town/Johannesburg/Amsterdam.

SONDRA PERRY, *DOUBLE QUADRUPLE ETCETERA ETCETERA I & II*, 2013, TWO-CHANNEL VIDEO INSTALLATION, 9', COLOR, NO SOUND.

SONDRA PERRY, *DOUBLE QUADRUPLE ETCETERA ETCETERA I & II*, 2013, ZWEIKANAL-VIDEOINSTALLATION, 9', FARBE, KEIN TON.

For her two-channel video installation *Double Quadruple Etcetera Etcetera I & II*, Sondra Perry asked the artists Danny Giles and Joiri Minaya to each move frenetically for thirty seconds in a corner of her white-walled studio and filmed them. Perry then digitally accelerated the performers' movements and edited the two pieces of footage with Photoshop's content-aware tool, duplicating their faces and bodies, as if a glitch had rendered the dancers blurry and obfuscated the surrounding environment and pictorial spaces. Looped repeatedly, the short excerpts become two similarly hypnotic yet disconcerting videos, with the performers' bodies shifting between imperceptibility and hypervisibility. Typical of Perry's use of digital technologies to investigate what she calls "the slippages of identity," *Double Quadruple Etcetera Etcetera I & II* employs performance to evoke the alienating effects of digital technologies that entrap Black bodies between surveillance and erasure.

Für ihre Zweikanal-Videoinstallation *Double Quadruple Etcetera Etcetera I & II* bat Sondra Perry die Künstler*innen Danny Giles und Joiri Minaya, jeweils dreißig Sekunden lang ungehemmt in einer Ecke ihres weiß gestrichenen Studios zu tanzen. Perry beschleunigte die Aufnahmen ihrer Performer*innen anschließend und bearbeitete beide Filme mit dem Werkzeug für inhaltssensitives Füllen in Photoshop. Gesichter und Körper werden dadurch verdoppelt, als würde ein Glitch die Bilder der Tänzer*innen verwischen und die Umgebung sowie den Bildraum vernebeln. Mehrfach im Loop abgespielt, werden aus den zwei kurzen Sequenzen sich gleichende, hypnotisch-verstörende Videoarbeiten, in denen die Körper der Performer*innen zwischen Unsichtbarkeit und Hypersichtbarkeit wechseln. *Double Quadruple Etcetera Etcetera I & II* steht typisch für Perrys Einsatz digitaler Technologien zur Auseinandersetzung mit dem, was sie „das Abrutschen der Identität“ nennt. Performance wird hier dazu verwendet, die entfremdenden Effekte digitaler Technologien sichtbar zu machen – Effekte, die Schwarze Körper zwischen Überwachung und Auslöschung gefangen halten.



Sondra Perry (b. 1986, Perth Amboy, USA) makes videos and performances that foreground the tools of digital production as a way to critically reflect on new technologies of representation. Departing from the intersection of media theory and critical race studies, Perry considers how certain new technologies expose or actively participate in the dehumanization of Black people. Working from both an historical and a personal perspective, she creatively employs these same tools in order to remobilize their potential.

Sondra Perry (geb. 1986, Perth Amboy, USA) stellt in ihren Videos und Performances die Werkzeuge der digitalen Produktion in den Vordergrund und formuliert damit eine kritische Reflexion über neue Technologien der Repräsentation. Perry startet am Kreuzungspunkt von Medientheorie und Critical Race Studies und beschäftigt sich damit, wie spezifische neue Technologien die Entmenschlichung Schwarzer Menschen sichtbar machen sowie aktiv an ihr teilhaben. Sie argumentiert dabei sowohl historisch als auch persönlich und verwendet die oben erwähnten Technologien, um ihr Potenzial in einem anderen Kontext zu mobilisieren.



Sondra Perry, *Double Quadruple Etcetera Etcetera I & II*, 2013, two-channel video installation, 9', color, no sound. Performers: Danny Giles, Joiiri Minaya. Video stills. Courtesy of the artist and Bridget Donahue, New York.

Sondra Perry, *Double Quadruple Etcetera Etcetera I & II*, 2013, Zwei-Kanal-Videoinstallation, 9', Farbe, kein Ton. Performer*innen: Danny Giles und Joiiri Minaya. Videostills. Courtesy of the artist and Bridget Donahue, New York.

SENGA NENGUDI, *MASKED TAPING*, 1978–79, PHOTOGRAPHS; THREE SILVER GELATIN PRINTS, CONTACT SHEET, 104.1 x 253.8 CM.

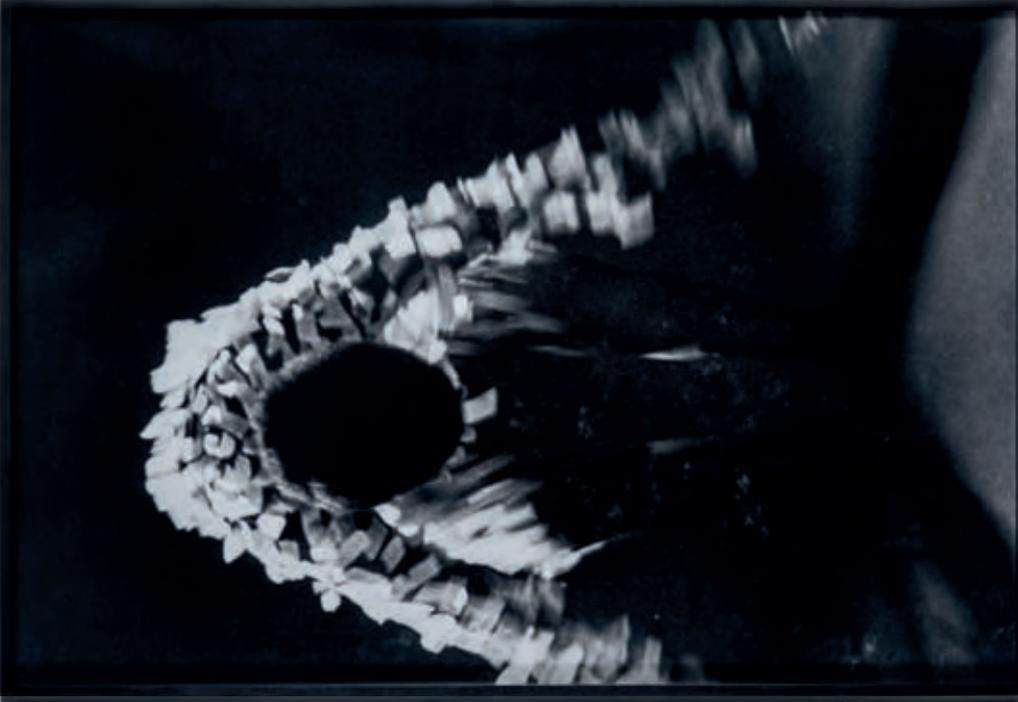
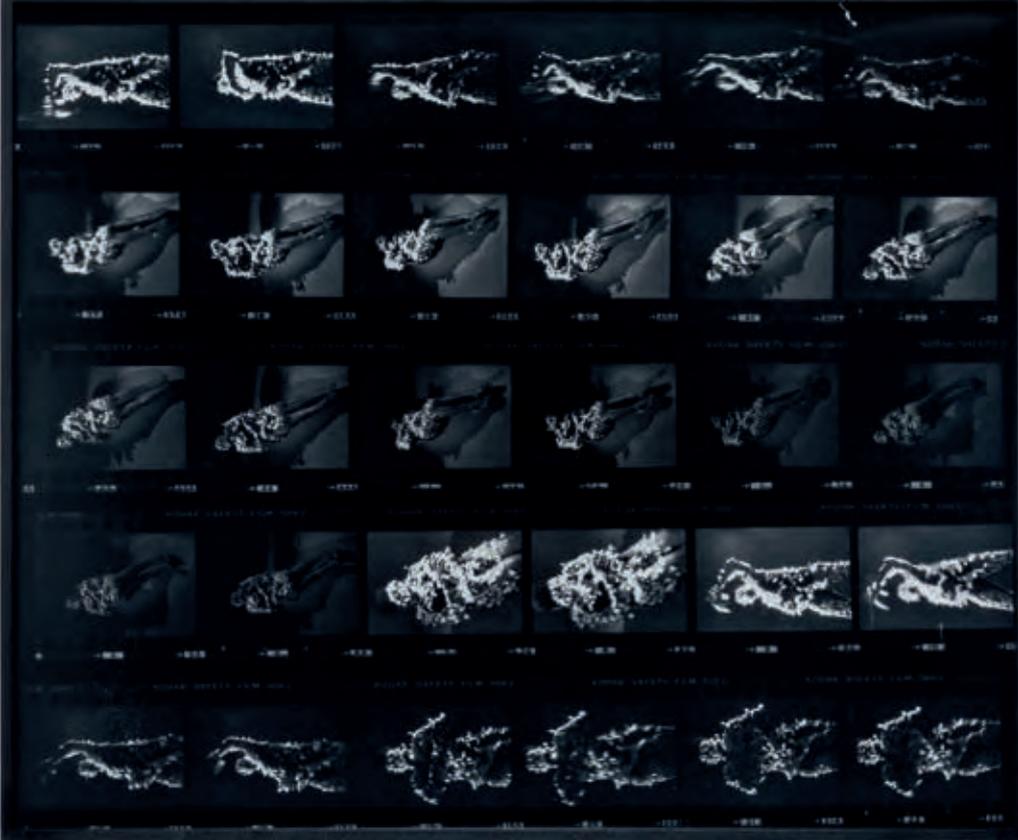
SENGA NENGUDI, *MASKED TAPING*, 1978–79, FOTOGRAFIEN; DREI SILBERGELATINEABZÜGE, KONTAKTBOGEN, 104,1 x 253,8 CM

The triptych *Masked Taping* depicts a performance that Senga Nengudi enacted between 1978 and 1979 in the Los Angeles studio of Adam Avila, who photographed it. Accustomed to manipulating everyday materials in her sculptural practice, Nengudi tore small pieces of masking tape and stuck them to her body, covering her face, torso, and knees. Like a fringed dress, the scraps swayed with her movements while Avila lowered the camera shutter speed, so that the photographs came out willfully blurred. Created at a time when certain Black American artists wanted to inscribe their work within an Afrodiasporic heritage, *Masked Taping* plays on the resonance of the term “mask” as a central object in African rituals—an aspect accentuated by Nengudi’s gestures, which were reminiscent of dances from Western and Central Africa. In the dizzying photos, the artist’s body appears to be fragmented and multiple, both hyper-visible and imperceptible, as if to suggest the splitting of a Black American subjectivity as it leans into a non-Western one.

Das Triptychon *Masked Taping* bildet eine Performance ab, aufgeführt von Senga Nengudi und dokumentiert von Adam Silva in dessen Atelier in Los Angeles. Nengudi, die es gewohnt war, in ihrer bildhauerischen Praxis mit alltäglichen Materialien zu arbeiten, riss kleine Stücke Klebeband ab, um damit Gesicht, Oberkörper und Knie zu bedecken. Wie ein Fransenkleid wippen die Schnipsel mit ihren Bewegungen. Zugleich verlangsamte Avila die Belichtungszeit und verwackelte die Aufnahmen so absichtlich. *Masked Taping* entstand zu einer Zeit, als bestimmte Schwarze Künstler*innen ihre Arbeit in das Erbe der afrikanischen Diaspora einschrieben. Die Arbeit spielt mit Assoziationen zur Maske, einem wesentlichen Element afrikanischer Rituale, unterstrichen von Nengudis Gesten, die Tänze aus West- und Zentralafrika in Erinnerung rufen. Auf den schwindelerregenden Fotos erscheint der Körper der Künstlerin fragmentiert und multipel, sowohl unsichtbar als auch nicht wahrnehmbar, als ob er die Spaltung einer Schwarzen amerikanischen Subjektivität andeuten würde, die sich in eine nicht-westliche Subjektivität verwandelt.

Having studied art and minored in dance, Senga Nengudi (b. 1943, Illinois, USA) forged a practice that intertwined sculpture, performance, and dance. Her sculptures tend to be made of a variety of natural (sand, seedpods, water) and unconventional (pantyhose, plastic bags, masking tape) materials, which together form delicate, biomorphic shapes. Evoking the physicality of the female body and often assembled on-site, these sculptures would often be activated by performances by artist Maren Hassinger. Nengudi also staged her own performances, inspired by an Afrodiasporic sensibility to ritual, and documented in photographs.

Senga Nengudi (geb. 1943, Illinois, USA) hat nach einem Tanzstudium Kunst studiert. In ihrer Praxis verschränken sich Skulptur, Performance und Tanz. Für ihre Skulpturen verwendet sich üblicherweise unterschiedliche natürliche (Sand, Samenkapsel, Wasser) und unkonventionelle Materialien (Strumpfhosen, Plastiktüten, Klebeband), um fragile biomorphe Formen zu schaffen. Diese Skulpturen, die eine spezifisch weibliche Körperlichkeit evozieren und oft vor Ort geschaffen wurden, wurden oft durch Performances der Künstlerin Maren Hassinger aktiviert. Nengudi hat auch eigene, von einer afrodiasporischen Sensibilität für das Rituelle charakterisierte Performances aufgeführt und fotografisch dokumentiert.



Senga Nengudi, *Masked Taping*, 1978–79, Fotografien; drei Silbergelatineabzüge, Kontaktbogen, 104,1 x 253,8 cm. Fotos: Adam Avila. Courtesy of Sprüth Magers and Thomas Erben Gallery, New York.

Senga Nengudi, *Masked Taping*, 1978–79, photographs; three silver gelatin prints, contact sheet, 104.1 x 253.8 cm. Photos: Adam Avila. Courtesy of Sprüth Magers and Thomas Erben Gallery, New York.

ELEANOR ANTIN, *THE KING*, 1972, VIDEO, 52', B/W, NO SOUND.

ELEANOR ANTIN, *THE KING*, 1972, VIDEO, 52', S/W, KEIN TON.

In Eleanor Antin's 1972 video *The King*, the artist sits before a dressing table for fifty minutes. During this time she glues a fake beard to her face, transforming herself into a kingly character. By exploring the costumes, behavior, and staging of royalty, Antin raises questions concerning the construction of identity and examines how history informs our images of power. In particular, Antin highlights the power of patriarchy, troubling received notions of masculinity with the change in her gender presentation. The protracted performance can be regarded as a critique of the expectations placed on women to conform to conventions of femininity, as well as of the idea that women are obliged to meet such expectations in order to be recognized in patriarchal society.

In ihrer Video-Performance *The King* aus dem Jahr 1972 schauen wir der Künstlerin fünfzig Minuten dabei zu, wie sie sich vor einem Schminktisch einen Bart anklebt und in die traditionelle Rolle eines Königs schlüpft. Indem Antin die Kostüme, das Verhalten und die Inszenierung des Königtums studiert, stellt sie Fragen nach der Konstruktion von Identität und beleuchtet, wie die Geschichte unser Bild von Macht prägt. Antin hebt insbesondere die Macht des Patriarchats hervor, indem sie die gängigen Vorstellungen von Männlichkeit durch die Geschlechterdarstellung in Frage stellt. Die aufwendige Performance kann als Kritik an die an Frauen gestellte Erwartung verstanden werden, Konventionen von Weiblichkeit zu entsprechen, sowie als Kritik an der Vorstellung, dass Frauen diese Erwartungen erfüllen müssen, um in der patriarchalen Gesellschaft Anerkennung zu finden.



Formerly a poet and actress, Eleanor Antin (b. 1935, New York) has forged an interdisciplinary practice that centers performance, video, and photography, with an emphasis on language and costumes. Through this approach, she invents multiple characters, often blurring the lines between fiction, historical events, and autobiography. Engaged with the feminist movement of San Diego, where she lives, Antin addresses historical and cultural conceptions of women's body image and identity, all with a hint of humor.

Eleanor Antin (geb. 1935, New York), die zunächst als Lyrikerin und Schauspielerin reüssierte, hat Performance, Video und Fotografie zu einer interdisziplinären Kunstpraxis verwebt. Antin, die in ihrer Arbeit insbesondere die Rolle von Sprache und Kostümen betont, erfindet unterschiedliche Charaktere und verwischt dabei nicht selten die Grenzen zwischen Fiktion, historischen Gegebenheiten und Autobiografie. Die Künstlerin, die in San Diego lebt, wo sie sich in der feministischen Bewegung engagiert, beschäftigt sich stets mit einer Prise Humor mit historischen und kulturellen Vorstellungen des weiblichen Körpers und einer weiblichen Identität.



HOWARDENA PINDELL, *FREE, WHITE AND 21*, 1980, U-MATIC, TRANSFERRED TO VIDEO, 12'15", COLOR, SOUND.

HOWARDENA PINDELL, *FREE, WHITE AND 21*, 1980, U-MATIC, TRANSFERIERT AUF VIDEO, 12'15", FARBE, TON.

Using the classical film technique of shot/reverse shot, *Free, White, and 21* is an iconic work of performance for the camera that unfolds as a confrontation between two characters performed by Howardena Pindell. The artist alternates between impersonations of a white woman, who she plays in whiteface, a pair of black cat-eye sunglasses, and a blond wig, and her personal recounts of familial and autobiographical stories of discrimination. Showing the systemic and inherited nature of racism, the events described include the physical trauma of her mother, as well as the artist's memories of discrimination in the workplace and tokenism in the art world. After each dehumanizing story, the white woman gaslights Pindell, dismissing the validity of her experiences by affirming that such violences have never occurred to anyone *she* knows, and echoing the colloquial expression of the title, that white adults are "beholden to no one." Resolutely satirical and anchored in a brutal political reality, the work deploys performance as a form of "radical mimicry," to quote art historian Cherise Smith.

Mit der klassischen Technik des Shot-Reverse-Shot (Schuss-Gegenschuss) wurde *Free, White and 21* zu einem Klassiker, in dem sich die Konfrontation zweier Figuren entfaltet, die beide von Howardena Pindell dargestellt werden. Die Künstlerin wechselt zwischen den Rollen einer Weißen Frau, die sie weiß geschminkt, in Cat Eye Sonnenbrille sowie einer blonden Perücke spielt, und der ausdruckslosen Erzählerin ihrer Familiengeschichte und Autobiografie. Die beschriebenen Ereignisse verdeutlichen den systemischen und immer wieder vererbten Charakter des Rassismus. Unter ihnen ist das körperliche Trauma der Mutter, aber auch die Erinnerungen der Künstlerin an Diskriminierung am Arbeitsplatz und ihre Alibifunktion in der Kunstwelt. Nach jeder entwürdigenden Geschichte tut die Weiße Frau Pindells Erfahrung ab, indem sie behauptet, derlei Übergriffe wären niemals Menschen widerfahren, die *sie* kenne, und nimmt die umgangssprachliche Formulierung aus dem Titel auf, dass Weiße Erwachsene „niemandem Rechenschaft schuldig“ seien. Die Arbeit bleibt ebenso resolut im satirischen Register, wie sie in der brutalen politischen Wirklichkeit verankert ist. Performance wird hier zu einer Form von „radikaler Mimikry“, um die Kunsthistorikerin Cherise Smith zu zitieren.



Howardena Pindell (b. 1943, Philadelphia) developed a versatile body of work characterized by experimentations with unconventional materials such as glitter, talcum powder, perforated scraps of paper, and acetate. In the 1970s, she created intricate mixed-media works, at the same time as working in a curatorial capacity at MoMA, New York, until 1979. Pindell was also a founding member of feminist cooperative A.I.R. Gallery, but later left the space as she grew dissatisfied with the white feminism of the group. These experiences, along with a tragic car accident in 1979, marked a shift in her practice, which took a more personal-political turn toward the intersecting issues of racism, feminism, and exploitation.

Howardena Pindell (geb. 1943, Philadelphia) hat einen vielseitigen, von ihren Experimenten mit unkonventionellen Materialien wie Glitter, Talkpuder, perforierten Papierabfällen und Acetat charakterisierten Werkkorpus entwickelt. In den 1970er-Jahren schuf Pindell verschachtelte Mixed-Media-Arbeiten. Bis 1979 war sie zudem kuratorisch am MoMA in New York tätig. Pindell war Gründungsmitglied der feministischen A.I.R. Gallery, verließ die Kooperative aber später angesichts ihrer wachsenden Kritik am weißen Feminismus und schloss sich dem Black Arts Movement an. Ihre Experimente, zusammen mit einem tragischen Verkehrsunfall im Jahr 1979, führten zu einer Wandlung in ihrer Praxis, die ab nun eine sehr viel stärkere persönlich-politische Ausrichtung im Hinblick auf sich überschneidende Themen von Rassismus, Feminismus und Ausbeutung bekam.



ULYSSES JENKINS, *MASS OF IMAGES*, 1978, VIDEO, 4'15", COLOR, SOUND.

ULYSSES JENKINS, *MASS OF IMAGES*, 1978, VIDEO, 4'15", FARBE, TON.

In *Mass of Images*, Ulysses Jenkins confronts the history of racial stereotypes of Black people perpetuated by the film and television industry. Inspired by a class he took on Black film history, he incorporates footage from Hollywood films—rife with blackface and bigoted depictions—with his first video performance, which delivers a cautionary tale about the devastating effects of such images on the psyche. Wearing a plastic bowl and sunglasses over his face while holding a hammer, Jenkins repeats, "You're just a mass of images you've gotten to know, from years and years of TV shows." Throughout the video, he threatens to smash the adjoining pile of TV monitors, but finally comes to the conclusion that he isn't able to dismantle the stereotypes circulated by the media. An important work within his oeuvre, *Mass of Images* depicts a subject unable to escape the racist images he's consumed through popular media.

In *Mass of Images* setzt sich Jenkins mit der Geschichte der Stereotype Schwarzer Menschen auseinander, die von der Film- und Fernsehindustrie fortgeschrieben werden. Der Besuch eines Seminars zur Schwarzen Filmgeschichte inspirierte Jenkins, Ausschnitte aus Hollywoodfilmen, die vor Blackface und bigotten Darstellungen nur so strotzen, seiner ersten Video-performance gegenüberzustellen, in der er eindringlich vor den Auswirkungen derartiger Bilder auf die Psyche warnt. Jenkins trägt eine Sonnenbrille und eine Kunststoffkugel über dem Gesicht und wiederholt die Aussage: „Du bist nichts als die Masse der Bilder, die du gesehen hast / Jahr für Jahr im TV.“ Im Laufe des Videos droht er mit einem Hammer den angrenzenden Stapel von Fernsehbildschirmen zu zertrümmern, kommt aber zum Schluss, dass er nicht in der Lage ist, die von den Medien verbreiteten Stereotypen zu zerstören. *Mass of Images* nimmt eine Schlüsselposition in Jenkins' Werk ein und beschreibt ein Subjekt, das unfähig ist, der schiereren Menge rassistischer Bildern zu entkommen, die es über die Massenmedien konsumiert.

Over the past fifty years, Ulysses Jenkins (b. 1946, Los Angeles) has produced an expansive body of work that foregrounds questions of race and gender as they relate to ritual, history, and the media. An early adopter of video and digital tools, Jenkins's practice has always been ahead of its time: from his incorporation of popular culture through sampling, or his use of videophone technology, to his lifelong interrogation of mass media's depiction of marginalized communities. A firm believer that the power of collectivity is the driving force of radical art-making, he worked in collaboration with a group of Los Angeles-based artists and cofounded various media art collectives, such as Video Venice News and Othervisions.

Im Verlauf der letzten fünfzig Jahre hat Ulysses Jenkins (geb. 1946 in Los Angeles) ein umfangreiches Werk geschaffen, das aktuelle Fragen von Race und Gender und deren Verbindung zu Ritualität, Geschichtsschreibung und den Medien vorwegnimmt. Seine Arbeiten, für die er bereits früh Video und digitale Techniken nutzte, waren ihrer Zeit oft voraus: Das gilt für seinen Einsatz von Technologien wie der Videotelefonie, die es ihm erlaubte, über geografische Grenzen hinweg zu kommunizieren, ebenso wie für seine lebenslange Beschäftigung mit der massenmedialen Repräsentation marginalisierter Communitys. Er ist der festen Überzeugung, dass die Kraft der Kollektivität die treibende Kraft radikalen Kunstschaffens ist, und arbeitete mit einer Gruppe von in Los Angeles ansässigen Künstlern zusammen und war Mitbegründer*innen verschiedener Medienkunstkollektive, wie Video Venice News und Othervisions.



Ulysses Jenkins, *Mass of Images*, 1978, video, 4'15", color, sound. Video stills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix, New York.

Ulysses Jenkins, *Mass of Images*, 1978, Video, 4'15", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix, New York.

PANTEHA ABARESHI, *UNLEARN THE BODY*, 2021, SUPER 8 COLOR NEGATIVE FILM TRANSFERRED TO VIDEO, 4'55", COLOR, SOUND.

PANTEHA ABARESHI, *UNLEARN THE BODY*, 2021, SUPER-8-COLOR-FARBNEGATIV-FILM, TRANSFERIERT AUF VIDEO, 4'55", FARBE, TON.

In *Unlearn the Body*, Panteha Abareshi draws on their lived experience as a sickle beta zero thalassemia patient whose body often needs support, as they use a walker, a yellow rope, and crutches as props for a series of acrobatic gestures. Footage of Abareshi curling and coiling their body around these supports is interrupted at intervals by orange intertitles accompanying technical renderings of these same objects, which dissolve into kaleidoscopic patterns. As Abareshi continues to move with—and at times, against—the props, it becomes clear that they are not always helpful; sometimes they impede the subject's body from moving comfortably. Toward the end of the video, the artist falls while using crutches to hold themselves up, suggesting that medical protocols can hinder individuals with limited mobility. At the same time, Abareshi's gestures and prostheses hint toward the potential of a body to dismantle preconceived ideals.

Für *Unlearn the Body* bezieht sich Panteha Abareshi auf die gelebte Erfahrung als Sichelzellen-Beta-Null-Thalassämie-Patient*in, deren*dessen Körper oft auf Unterstützung angewiesen ist. So werden ein Rollator, ein gelbes Seil oder Krücken als Requisiten für eine Reihe von akrobatischen Gesten eingesetzt. Aufnahmen von Abareshi, die sich um diese Unterstützungsmittel windet und schlingt, werden von Orange eingefärbten Zwischenblenden unterbrochen, in denen technische Zeichnungen derselben Objekte zu kaleidoskopartigen Mustern animiert sind. Während Abareshi sich weiter mit den Hilfsmitteln und manchmal auch gegen sie bewegt, wird deutlich, dass diese nicht immer die Unterstützung liefern, die sie versprechen. Manchmal stehen sie einer komfortablen Fortbewegung eher im Weg. Am Ende des Videos fällt Abareshi beim Laufen mit den Krücken zu Boden. Medizinische Verfahren und Protokolle, so ließe sich schlussfolgern, können Menschen mit eingeschränkter Mobilität zusätzlich behindern. Zugleich verweist Abareshi mittels Gesten und Prothesen auf das Potenzial des Körpers, vorgefertigte Idealvorstellungen zu unterlaufen.



Panteha Abareshi's (b. 1999, Montreal) video and sculptural practice relates closely to their experience of chronic illness and disability. Their condition of sickle beta zero thalassemia—a genetic blood disorder that causes intense pain and bodily deterioration that increase with age—informs their conception of the body and the self. Through gestures and performative actions, Abareshi explores the complexities of living within a body that is constantly monitored, examined, and made to feel like a specimen. Their recent work addresses prosthetics, and the abstraction and mechanization of the body.

Die Videos und Skulpturen von Panteha Abareshi (geb. 1999, Montreal) sind stark von der Erfahrung der Künstler*in mit einer chronischen Erkrankung und körperlicher Beeinträchtigung geprägt. Abareshis Sichelzellen-Beta-Null-Thalassämie-Erkrankung – eine genetische Blutkrankheit, die mit stärker werdenden Schmerzen und körperlichem Verfall einhergeht – ist bestimmend für das Verständnis von Körper und Selbst. Mit Gesten und in performativen Aktionen adressiert Abareshi die Komplexität eines Lebens in einem Körper, der permanent überwacht und untersucht wird, bis es sich anfühlt, als wäre man eine Art Testobjekt. Abareshis jüngste Arbeiten beschäftigen sich mit Prothesen und der Abstraktion und Mechanisierung des Körpers.



GWENN THOMAS/JOAN JONAS, *TWILIGHT*, 1975, PHOTOGRAPH; COLLABORATIVE DOCUMENTATION OF JOAN JONAS'S PERFORMANCE *TWILIGHT*, SILVER GELATIN PRINT, 28 x 35 CM.

GWENN THOMAS/JOAN JONAS, *TWILIGHT*, 1975, FOTOGRAFIE; GEMEINSAME DOKUMENTATION VON JOAN JONAS' PERFORMANCE *TWILIGHT*, SILBERGELATINEPRINT, 28 x 35 CM.

Gwenn Thomas's *Twilight* documents a performance by artist Joan Jonas, whose video work also features in this exhibition. Posing nude inside a hoop staged in her loft, Jonas is illuminated by the glow of a video monitor. Curled up in a fetal position, pressing against the circumference of the hoop, her stance brings to mind the Greek myth of Atlas who must carry the world on his shoulders. Like a waxing moon, only one side of Jonas's body is visible while the other is shrouded in darkness. *Twilight* creates a stark juxtaposition between the physical and the virtual, highlighting the constraints and intrusiveness of image-based economies. Here, the television shows nothing but harsh light, rendering Jonas's body vulnerable and exposed. The work appears to convey that in the process of mediation, there are always parts of us that will elude capture or remain out of view.

Gwenn Thomas' *Twilight* dokumentiert eine Performance mit demselben Titel der Künstlerin Joan Jonas, deren Videoarbeit ebenfalls Teil dieser Ausstellung ist. Jonas posiert nackt in einem Reifen. Dabei wird sie vom Licht eines leeren Fernseherschirms beleuchtet. Sie liegt zusammengerollt in Fötusposition und drückt gegen die Kreislinie des Reifens. Ihre Haltung erinnert an den griechischen Mythos von Atlas, der die Welt auf seinen Schultern tragen muss. Wie ein zunehmender Mond ist nur eine Seite von Jonas' Körper zu sehen, während die andere in Dunkelheit gehüllt bleibt. *Twilight* stellt das Physische dem Virtuellen gegenüber und verdeutlicht Zwänge und Aufdringlichkeiten der bildbasierten Wirtschaft. Hier zeigt das Fernsehen uns nichts als harsches Licht, das Jonas' Körper verletzlich und ungeschützt erscheinen lässt. Die Arbeit scheint zu sagen, dass im Prozess der Vermittlung stets ein Teil von uns nicht eingefangen werden kann oder sich dem Blick entzieht.



Working with photography as her main medium, Gwenn Thomas (b. unknown, Rhode Island, USA) has documented several performances by Joan Jonas. Playing with the image's depth, her other photographic works depict doors and windows, and are set in sculptural frames. Thomas's practice questions both the perceptions born of photography and our experience of the built environment.

Gwenn Thomas (geb. unbekannt, Rhode Island, USA), die hauptsächlich fotografisch arbeitet, hat mehrere Performances von Joan Jonas dokumentiert. Ihre eigenen fotografischen Arbeiten spielen mit Bildtiefe, zeigen Türen und Fenster und werden in skulpturalen Rahmen präsentiert. Thomas hinterfragt in ihrer Praxis sowohl die Wahrnehmung, die sich aus der Fotografie ergibt, als auch unsere Erfahrungen mit der gebauten Umwelt.

Gwenn Thomas/Joan Jonas, *Twilight*, 1975, photograph; collaborative documentation of a performance by Joan Jonas, silver gelatin print, 28 x 35 cm. Courtesy of the artist and Exile Gallery, Vienna.

Gwenn Thomas/Joan Jonas, *Twilight*, 1975, Fotografie; Gemeinsame Dokumentation einer Performance von Joan Jonas, Silbergelatineprint, 28 x 35 cm. Courtesy of the artist and Exile Gallery, Vienna.

JOAN JONAS, *VERTICAL ROLL*, 1972, VIDEO, 19'38", B/W, SOUND.

JOAN JONAS, *VERTICAL ROLL*, 1972, VIDEO, 19'38", S/W, TON.

Joan Jonas's *Vertical Roll* takes a technological glitch due to a maladjusted video monitor as its starting point. The video begins with white noise and a blank screen, interrupted by a thick black line that moves in a repetitive vertical motion. Jonas's face gradually comes into view, traversing the screen from top to bottom, as the artist beats a silver spoon on a hard surface. Echoing the rhythmic flickering of the frame, the sound serves as a metronome throughout the video. *Vertical Roll* later introduces footage of various parts of the artist's body moving. Like a jolty flipbook, we see one fragment of her legs, feet, hands, and torso at a time. The ethereal, embryonic movements of the image merge and break apart in a kaleidoscopic fashion, so that the legibility of each one is obscured. Using both her body and the camera as a tool, Jonas refutes the notion that a feminine subject could ever be captured as a whole.

Vertical Roll nimmt eine technische Störung aufgrund eines schlecht eingestellten Monitors als Ausgangspunkt. Joan Jonas' Video beginnt mit Rauschen und einem leeren Bildschirm, unterbrochen von einem dicken schwarzen Balken, der sich in einer sich wiederholenden Bewegung vertikal verschiebt. Jonas' Gesicht kommt langsam ins Bild. Es durchquert den Bildschirm von oben nach unten, während die Künstlerin mit einem Silberlöffel auf eine harte Oberfläche schlägt. In einem Echo zum rhythmischen Flimmern des Bildausschnitts dient der Ton über die gesamte Dauer des Videos als Metronom. Später im Video werden Bilder von unterschiedlichen Körperteilen der Künstlerin in Bewegung gezeigt. Wie in einem holprigen Daumenkino sehen wir jeweils einen Teil ihrer Beine, Füße, Hände oder ihres Torsos. Die flüchtigen, unausgereiften Bewegungen des Bildes verschmelzen und brechen auseinander wie in einem Kaleidoskop; die Lesbarkeit der Elemente wird verschleiert. Mit ihrem Körper und der Kamera als Werkzeuge widerlegt Jonas die Vorstellung, dass ein weibliches Subjekt sich als Ganzes einfangen lässt.

A champion of live drawing, video, and performance art, Joan Jonas (b. 1936, New York) continues to create works with improvisational force. Her early videos documented performances in which she presented her body in ways that challenged viewers, and played with sound and video technologies and effects. Using the surrounding space and objects as her props, Jonas produced works that experimented with a split between live and mediated realities. Since the early 2000s, the artist has become concerned with current ecological issues in the wake of climate change, placing nonhuman life-forms and ecosystems at the center of her practice.

Joan Jonas (geb. 1936, New York) – Altmeisterin des Aktzeichnens, der Video- und Performancekunst – schafft mit Improvisationskraft nach wie vor neue Werke. Ihre frühen Videos dokumentieren Performances, in denen sie ihren Körper auf eine für die Betrachter*innen herausfordernde Art präsentierte und mit Ton- und Videotechnologien sowie -effekten experimentierte. Jonas setzte den sie umgebenden Raum und dessen Gegenstände als Objekte ein und produzierte Arbeiten, die sich mit der Trennung zwischen live- und medial vermittelten Realitäten befassen. Seit Anfang der 2000er-Jahre setzt sich die Künstlerin mit den ökologischen Anliegen der Gegenwart angesichts des Klimawandels auseinander und stellt nicht-menschliche Lebensformen und Ökosysteme ins Zentrum ihrer Praxis.



Joan Jonas, *Vertical Roll*, 1972, video, 19'38", b/w, sound. Video stills. © VG Bild-Kunst, Bonn 2023. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix, New York.

Joan Jonas, *Vertical Roll*, 1972, Video, 19'38", SW, Ton. Videostills. © VG Bild-Kunst, Bonn 2023. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix, New York.

VALIE EXPORT, *KÖRPERKONFIGURATION*, 1982, PHOTOGRAPH; SILVER GELATIN PRINT, 119.5 x 180 CM.

VALIE EXPORT, *KÖRPERKONFIGURATION*, 1982, FOTOGRAFIE; SILBERGELATINEPRINT, 119,5 x 180 CM.

The photograph *Körperkonfiguration (Body Configuration)* is part of a series of works of the same name that VALIE EXPORT created between 1972 and 1982. It shows the artist contorting her body around the base of a pillar at the Theseus Temple in Vienna. The series is a complex study of the sociopolitical implications of architectural space and its impact on human behavior. Early photographs such as this one show Export interacting with buildings symbolic of power, such as the Vienna City Hall, as well as a number of postwar buildings that represent a society still wounded by the experiences of World War II. In later works in the series, Export made graphic interventions, drawing lines and shapes that emphasize the form and scale of the body in relation to architecture and infrastructure.

Die Fotografie *Körperkonfiguration* ist Teil der gleichnamigen Werkserie, die zwischen 1972 und 1982 entstand. Sie zeigt die Künstlerin, wie sie mit ihrem Körper die Säulen des Wiener Theseustempel nachbildet. Die *Körperkonfigurationen* sind komplexe Studien der sozialpolitischen Dimension des Raums und seiner menschliches Verhalten regulierenden Struktur. Frühe Aufnahmen zeigen Export im Umfeld von Repräsentationsbauten wie dem Wiener Rathaus und Nachkriegsbauten, die als Zeichen einer vom Zweiten Weltkrieg noch immer verwundeten Gesellschaft stehen. Die späteren *Körperkonfigurationen* erweiterte Export um grafische Bearbeitungen. Die Linien und geometrischen Formen unterstreichen die Beziehungen zwischen Körper und Umfeld und abstrahieren dabei den Körper selbst.

An avant-garde figure of expanded cinema, video, and performance art, VALIE EXPORT (b. 1940, Linz, Austria) was the only woman artist associated with Viennese Actionism, and quickly became critical of the male-dominated movement. Having chosen an androgynous name referring to a popular brand of cigarettes, Export's practice helped cultivate radical feminist body art in Europe. Casting herself in exposing situations of pain and nudity in public space, the artist examined gender identity in relation to the built environment and to European society more broadly. Questioning the objectification of women's bodies, she challenged viewers by revealing the politics of eroticism and the male gaze.

VALIE EXPORT (geb. 1940, Linz, Österreich) – Avantgarde in Expanded Cinema, Video und Performance – wurde als einzige Frau mit dem Wiener Aktionismus assoziiert, ging angesichts dieser männerdominierten Bewegung jedoch schnell auf kritische Distanz. Export – der androgyne Namen ist von einer bekannten Zigarettenmarke geborgt – half mit ihrer Arbeit bei der Etablierung radikaler feministischer Body Art in Europa. Sie exponierte sich oft selbst in schmerzhaften Situationen oder nackt im öffentlichen Raum und widmet sich in ihrer Arbeit den Genderidentitäten in Bezug auf den Stadtraum und die europäischen Gesellschaften im Allgemeinen. Sie hinterfragt die Objektivierung weiblicher Körper gleichermaßen und fordert die Betrachter*innen dadurch heraus, die Politik der Erotik und des männlichen Blicks neu zu beurteilen.



VALIE EXPORT, *TAPP- UND TASTKINO*, 1968, VIDEO, 1'08", B/W, SOUND.

VALIE EXPORT, *TAPP- UND TASTKINO*, 1968, VIDEO, 1'08", S/W, TON.

In *Tapp- und Tastkino* (*Tap and Touch Cinema*), VALIE EXPORT walks the streets of Vienna inviting strangers to touch her breasts. The artist's naked body is not visible to the public; it is concealed behind a miniature "cinema" that protrudes outward from her chest. Those bold enough to accept Export's invitation have permission to reach inside the box and briefly feel around before making way for the next person. Emerging from an otherwise male-dominated performance art scene in the 1960s, Export's work speaks to the objectification of women's bodies through visual media. The voyeuristic quality of *Tapp- und Tastkino* lays bare the fraught relationship between gaze and consent, and challenges behavioral norms in public space, as a crowd of spectators forms, their reactions ranging from curiosity and discomfort to wide-eyed excitement. As both a street performance and a performance for the camera, the piece creates a multi-layered threshold between artist and audience, and collapses the distinction between the physical and ideological devices that mediate our desires and expectations.

In *Tapp- und Tastkino* läuft VALIE EXPORT durch die Straßen von Wien und lädt Fremde ein, ihre Brüste zu berühren. Der nackte Körper der Künstlerin ist für die Öffentlichkeit nicht sichtbar; er ist hinter einem Miniatur-„Kino“ verborgen, das über ihre Brust hinausragt. Diejenigen, die mutig genug sind, Exports Einladung anzunehmen, können in die Kiste greifen und darin umhertasten, bevor die / der nächste an der Reihe ist. Im Kontext der ansonsten männlich dominierten Performance-Szene der 1960er-Jahre spricht Exports Arbeit über die Objektifizierung weiblicher Körper durch die Bildmedien. Die voyeuristische Qualität von *Tapp- und Tastkino* bringt die prekäre Beziehung zwischen Blick und Einverständnis ans Licht und hinterfragt die Verhaltensnormen im öffentlichen Raum, während sich eine Menge von Zuschauenden bildet, deren Reaktionen von Neugier über Unbehagen bis hin zu staunender Erregung reichen. Als Straßenperformance wie als Performance für die Kamera schafft das Stück eine vielschichtige Schwelle zwischen Künstlerin und Publikum und überwindet die Unterscheidung zwischen körperlichen und ideologischen Apparaten, die unsere Wünsche und Erwartungen vermitteln.



MANFRED PERNICE, *BARRIERE ,TIEFENGARAGE'*, 2008, SCULPTURE; CONCRETE, PAINT, 199 x 30 x 29 CM.

MANFRED PERNICE, *BARRIERE ,TIEFENGARAGE'*, 2008, SKULPTUR; BETON, FARBE, 199 x 30 x 29 CM.

Manfred Pernice creates sculptural works using repurposed architectural objects. *barriere ,Tiefengarage'* is comprised of a painted concrete block of the kind used to create a road barrier or to designate a parking space. Decontextualizing this object from its intended environment, Pernice creates a subtle intervention in space. The artist's reference to architectures of separation and boundaries invites a critical view on the built environment and our agency within it. Though not a performance in and of itself, Pernice's work alludes to the performativity of objects—the power they hold or that we ascribe to them in everyday life. Stripped of its use value, a concrete block becomes a symbol for the engrained systems and structures that confine us.

Manfred Pernice schafft skulpturale Arbeiten aus zweckentfremdeten architektonischen Objekten. *barriere ,Tiefengarage'* besteht aus einem bemalten Betonklotz von der Art, wie sie für Straßensperren oder Parkplätze verwendet werden. Pernice entfernt den Gegenstand aus seinem ursprünglichen Kontext und interveniert so auf subtile Weise im Raum. Der Künstler referiert auf Architekturen der Trennung und Barriere und lädt uns ein, einen kritischen Blick auf die gebaute Umwelt zu werfen und unsere eigene Handlungsfreiheit in dieser Umgebung zu reflektieren. Auch wenn es sich nicht um eine Performance im eigentlichen Sinn handelt, so spielt Pernices Arbeit doch auf den performativen Aspekt von Objekten an – die Macht, die sie ausüben, oder die wir ihnen im Alltag zubilligen. Seines Gebrauchswerts entkleidet, wird ein Betonklotz zum Symbol der verinnerlichten, eingefleischten Systeme und Strukturen, die unsere Freiheit beschneiden.

Drawing on the visual vocabulary of architecture and construction, Manfred Pernice (b. 1963, Hildesheim, Germany) makes sculptures out of repurposed objects, stripped of their functionality. Resembling real furniture and components from the built environment, the works also integrate incongruous visual and textual elements, such as photographs, photocopied texts, travel brochures, and ceramics. As such, they destabilize the function and meaning of infrastructures.

Unter Rückgriff auf das visuelle Vokabular der Architektur schafft Manfred Pernice (geb. 1963, Hildesheim, Deutschland) Skulpturen aus wiederverwendeten und ihrer Funktionalität entkleideten Objekten. Er setzt in seinen Arbeiten reale Möbel und Elemente der gebauten Umwelt neu zusammen und integriert unpassende visuelle und textliche Elemente – etwa Fotografien, fotokopierte Texte, Reiseprospekte und Keramik. Seine Arbeiten unterlaufen damit die Funktion und Bedeutung von Infrastrukturen.



Manfred Pernice, *barriere ,Tiefengarage'*, 2008, sculpture; concrete, paint, 199 x 30 x 29 cm. Courtesy of the artist and Galerie Neu, Berlin. Photos: Stefan Korte.

Manfred Pernice, *barriere ,Tiefengarage'*, 2008, Skulptur; Beton, Farbe, 199 x 30 x 29 cm. Courtesy of the artist and Galerie Neu, Berlin. Fotos: Stefan Korte.

LUTZ MOMMARTZ, *SELBSTSCHÜSSE*, 1967, 16MM FILM TRANSFERRED TO VIDEO, 6'16", B/W, SOUND.

LUTZ MOMMARTZ, *SELBSTSCHÜSSE*, 1967, 16-MM-FILM, TRANSFERIERT AUF VIDEO, 6'16", S/W, TON.

In *Selbstschüsse*, Lutz Mommartz performs for and with the camera. The film begins upside down: a grassy landscape fills the frame above a thin margin of sky, as the artist pans the 16mm camera to reveal first his shadow, then his legs, then his torso and head. The camera takes the perspective of a partner in play, as Mommartz grins, laughs, spins around, and runs through an open field in a state of childlike exuberance. The film's "self-shots," as well as the background music, fluctuate between moments of frenzy and calm: Mommartz throws the camera up into the air and catches it; his face and body dart alternately across the screen. He slows down to catch his breath, before pulling the camera close to his face, kissing and caressing it. Through this humorous and anthropomorphizing act, Mommartz enlists the camera as both documentary device and collaborative performer. The pair work with and against one another in an exercise of cinematographic improvisation.

In *Selbstschüsse* performt Lutz Mommartz für die Kamera und mit ihr. Der Film beginnt kopfüber: Eine Graslandschaft füllt den Bildraum, darunter ein dünner Streifen Himmel. Mit einem Kameranachwenk rückt der Künstler erst seinen Schatten, dann die Beine und schließlich seinen Torso und Kopf ins Bild. Die Kamera nimmt die Perspektive eines*einer Spielpartner*in ein. Mommartz grinst, lacht, dreht sich im Kreis und rennt wie ein überdrehtes Kind in ein offenes Feld. In den „Selbstschüssen“ des Films wie auch in der Hintergrundmusik wechseln sich Momente der Aufregung mit solchen der Ruhe ab: Mommartz wirft die Kamera in die Luft und fängt sie; sein Gesicht und Körper rasen abwechselnd über den Bildschirm; er wird langsamer, holt Atem, dann zieht er die Kamera nahe an sein Gesicht heran, küsst und liebkost sie. Humorvoll und anthropomorphisierend geht Mommartz mit der Kamera um. Er setzt sie als dokumentarisches Mittel und kollaborative Performerin gleichermaßen ein – und bildet mit ihr ein Paar, das in einem Stück kinematografischer Improvisation mit- und gegeneinander arbeitet.



Formerly a top-level bureaucrat in the West German civil service, Lutz Mommartz (b. 1934, Erkelenz, Germany) became an eminent member of the experimental film movement *Das andere Kino* (The Other Cinema) in the late 1960s. His performative, whimsical approach introduced an unassuming aspect to the often serious experimental film genre. Mommartz's commitment to filmmaking later led him to become professor of film at the Münster Academy of Art.

In den späten 1960er-Jahren wurde Lutz Mommartz (geb. 1934, Erkelenz, Deutschland) als ehemaliger hochrangiger Beamter im westdeutschen Staatsdienst zu einem herausragenden Mitglied der Experimentalfilmbewegung *Das andere Kino*. Sein performativer, bisweilen verschmitzter Zugang zum Experimentalfilm erweiterte das oft ernste Genre um einen unbekümmerten Beitrag. Mommartz hatte später viele Jahre eine Professor für Film an der Kunstakademie Münster inne.



KLARA LIDÉN, *UNTITLED (COLUMN MONKEY)*, 2010, PHOTOGRAPH; 35MM SLIDE, PROJECTOR.

KLARA LIDÉN, *UNTITLED (COLUMN MONKEY)*, 2010, FOTOGRAFIE; 35-MM-DIA, PROJEKTOR.

Klara Lidén's *Untitled (Column Monkey)* belongs to a series that documents the artist's playful interventions in the built environment. In this grainy black-and-white carousel of images, Lidén wraps her arms and legs around a building column while the rest of her body remains hidden. Trained as an architect, Lidén considers the ways in which our lives are shaped or limited by existing infrastructures. What forms do we accept as given? Who defines the use or misuse of public space? Climbing, scaling, hugging, and hiding behind the cold, hard structures of a cityscape, Lidén transforms the built environment into a site of humor and adventure. Performing for the camera, she disrupts the prescribed choreographies for how to move through public space, and interrogates viewers' perceptions of what is real and what is imagined.

Klara Lidéns *Untitled (Column Monkey)* ist Teil einer Serie, die spielerische Interventionen der Künstlerin in der gebauten Umwelt dokumentiert. In diesem Karussell körniger Schwarzweißbilder schlingt Lidén Arme und Beine um eine Säule, während der Rest ihres Körpers verborgen bleibt. Die ausgebildete Architektin untersucht, wie unser Leben von vorhandenen Infrastrukturen beeinflusst und beeinträchtigt wird. Welche Formen nehmen wir als gegeben hin? Wer bestimmt, was Nutzung von öffentlichem Raum ist, was Missbrauch? Klettern, erklimmen, umarmen und verstecken hinter den kalten, harten Bestandteilen der Stadtlandschaft – Lidén verwandelt den gebauten Raum in einen Ort des Humors und der Abenteuer. Mit der Performance für die Kamera stört die Künstlerin die vorgeschriebenen Choreografien, wie man sich im öffentlichen Raum zu bewegen hat, und hinterfragt die Wahrnehmung des Publikums hinsichtlich dessen, was wirklich und was Ausgeburt der Fantasie ist.

Klara Lidén's (b. 1979, Stockholm) works reference architectural and social spaces, their forms and usage, as well as addressing issues related to property. Often featuring herself as the main subject within a complex interplay of elements, her performative actions, photographs, and videos hold the creative potential of the act of breaking the rules. A former architecture student, Lidén has forged a practice that emphasizes how architectural structures and public areas should be first and foremost civic spaces that encourage freedom, rather than constructions of limitations, market-oriented real estate, or mere dwellings.

Klara Lidén (geb. 1979, Stockholm) bezieht sich in ihrer Arbeit auf architektonische und gesellschaftliche Räume, deren Formen und Gebrauch, und adressiert zudem Themen im Zusammenhang mit dem Konzept des Eigentums. Oft tritt Lidén in ihren Arbeiten selbst als Hauptfigur auf. Ihre Kombination verschiedener Elemente, performativer Aktionen, Fotografien und Videos trägt das kreative Potenzial zum Regelbruch in sich. Als ehemalige Architekturstudentin hat Lidén eine Praxis entwickelt, die an architektonischen und öffentlichen Räumen vor allem deren bürgerschaftlichen Charakter betonen. Es handelt sich um Räume, die Freiheit ermöglichen sollen – und weniger um beschränkende Konstruktionen, um marktorientierte Immobilienwirtschaft oder ein schlichtes Dach über dem Kopf.



Klara Lidén, *Untitled (Column Monkey)*, 2010, photograph; 35mm slide, projector. Installation view. Courtesy of the artist, Reena Spaulings Fine Art, New York, and Galerie Neu, Berlin.

Klara Lidén, *Untitled (Column Monkey)*, 2010, Fotografie; 35-mm-Dia, Projektor. Installationsansicht. Courtesy of the artist, Reena Spaulings Fine Art, New York, and Galerie Neu, Berlin.

P. STAFF, *PURE MEANS*, 2021, TWO-CHANNEL HD VIDEO, 4'37", COLOR, SOUND.

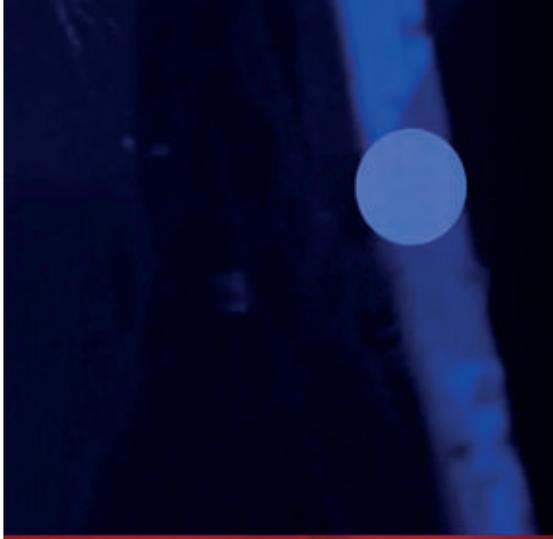
P. STAFF, *PURE MEANS*, 2021, ZWEIKANAL-HD-VIDEO, 4'37", FARBE, TON.

On two channels—one red, one blue—dancer Gregory Barnett moves across a wasteland in an abstract choreography, the cracks of fireworks going off around him. He walks with a crutch, lurching around, then runs with a pistol in hand. His demeanor is at turns powerful, threatening, seductive, dominant, and vulnerable. At first in sync, the dual images soon diverge to play back two disjointed narratives. In *Pure Means*, Staff combines bodily motion and pyrotechnics to create an ambiguous mise-en-scène. The artist's use of a split screen is informed by the turn of 1960s video and performance art toward new media to liberate the performing subject from the confines of the body. The two video channels reference the experimental techniques of New Wave and expanded cinema, as well as 3D-imaging technology. The work invites viewers to reflect on their own subject position and biases, and to reconsider their perspectives on structural inequalities and ideals of wholeness.

Auf zwei Kanälen, in Rot und Blau eingefärbt, folgen wir dem Tänzer Gregory Barnett in seiner abstrakten Choreografie über eine Brachfläche, umgeben von zündenden Feuerwerkskörpern. Er lehnt auf einer Krücke, tobt herum, hantiert mit einer Pistole. Seine Erscheinung variiert zwischen mächtig, bedrohlich, verführerisch, dominant und verletzlich. Anfangs noch synchron, laufen die beiden Bildkanäle bald auseinander und geben verschiedene unzusammenhängende Erzählungen wieder. In *Pure Means* schafft P. Staff aus Körperbewegungen und Pyrotechnik eine mehrdeutige Inszenierung. In Anlehnung an die Tradition der Video- und Performance-Kunst der 1960er- und 70er-Jahre, in der das Subjekt durch zeitgenössische Medien vom Körper befreit werden sollte, setzt P. Staff hier den Splitscreen ein. Die zwei Videokanäle verweisen nicht nur auf experimentelle Methoden der New Wave und des Expanded Cinema, sondern stellen auch eine Verbindung zu 3D-Bildtechnologien her. P. Staff fordert die Betrachter*innen auf, ihre eigene Position zu reflektieren, Fragen der Parteilichkeit zu stellen und ihre Perspektiven auf strukturelle Misstände sowie Vorstellungen von Ganzheit zu überdenken.

P. Staff (b. 1987, Bognor Regis, United Kingdom) maps the biopolitics that exist between ecosystems, institutions, and the physical and psychic spaces of queer people. Their videos, performances, and site-specific exhibitions tease out the toxicity that seeps between technology, capitalism, ecology, and industrialization, to forge, in the artist's words, a "type of somatic inquiry" into how we might suspend or reorient the spread of viruses, data, and medical treatments (such as chemotherapy), which are both poisonous and curative.

P. Staff (geb. 1987, Bognor Regis, Vereinigtes Königreich) kartografiert die Biopolitiken, die zwischen Ökosystemen, Institutionen und den körperlichen und psychischen Räumen queerer Menschen bestehen. P. Staffs Videos, Performances und ortsspezifische Ausstellungen kitzeln das Toxische aus den Zwischenräumen von Technologie, Kapitalismus, Ökologie und Industrialisierung, um, in eigenen Worten, eine „Art somatischer Untersuchung“ zu initiieren, mit der die Verbreitung von sowohl giftigen als auch heilenden Dingen wie Viren, Daten und medizinischen Behandlungen (etwa der Chemotherapie) unterbrochen oder neu ausgerichtet werden kann.



P. Staff, *Pure Means*, 2021, two-channel HD video, 4'37", color, sound, Video stills. Courtesy of the artist and Commonwealth and Council, Los Angeles.

P. Staff, *Pure Means*, 2021, Zweikanal-HD-Video, 4'37", Farbe, Ton, Videostills. Courtesy of the artist and Commonwealth and Council, Los Angeles.

MATT CALDERWOOD, *LIGHTNING*, 2005, VIDEO, 2'35", COLOR, SOUND.

MATT CALDERWOOD, *LIGHTNING*, 2005, VIDEO, 2'35", FARBE, TON.

Known for his precarious sculptures and death-defying performances, Matt Calderwood reaches to the edges of discomfort in his work and invites the audience to pause there. Throughout *Lightning* the frame remains static; the screen divided along the horizontal by a residential building jutting up against a tumultuous sky. Thunder cracks. Lightning splinters across this axis, illuminating the clouds and windows with a bright, grey light. Evoking the frenetic flickering of a strobe, the video obscures the distinction between natural occurrence and intentional disturbance. The camera itself takes on the qualities of lightning, as Calderwood opens and closes the lens in concert with the storm. Although the position of the camera remains unchanged, the viewer's gaze cannot settle. Instead, our eyes are led to shift up and down in pursuit of the light, as if in a waking version of an REM sleep cycle.

Matt Calderwood ist bekannt für seine gewagten Skulpturen und todesverachtenden Performances. Er bewegt sich in seinem Werk an der Grenze der Behaglichkeit und lädt sein Publikum ein, genau dort innezuhalten. Während der gesamten Dauer von *Lightning* bleibt die Einstellung bewegungslos. Der Bildschirm ist entlang einer Horizontalen durch ein Wohngebäude geteilt, das sich von einem stürmischen Himmel abhebt. Donner grollt. Ein Blitz zuckt quer übers Bild, erleuchtet die Wolken und Fenster mit blendend grauem Licht. An das frenetische Flackern eines Stroboskops erinnernd, verschleiert das Video die Unterscheidung zwischen Naturereignis und absichtlicher Störung. Die Kamera selbst nimmt die Eigenschaften des Blitzes an, wenn Calderwood die Blende in Abstimmung mit dem Unwetter öffnet und schließt. Obwohl die Kameraposition unverändert bleibt, kann der Blick der Betrachtenden nicht zur Ruhe kommen. Vielmehr werden unsere Augen auf der Suche nach dem Licht dazu verleitet, nach oben und unten zu schauen, als befänden wir uns in einer wachen Version des REM-Schlafs.



Through performance, video, and sculpture, Matt Calderwood (b. 1975, Rasharkin, Northern Ireland) explores the physical properties of natural phenomena and commonplace objects, and how they transform over time. Concerned with ideas of instability, disaster, and collapse, he exploits counterbalance and friction as driving forces of his sculptural practice, while sonic and visual contrasts animate his performative works and videos.

Matt Calderwood (geb. 1975, Rasharkin, Nordirland) arbeitet mit Performance, Video und Skulptur. Er ist an den physikalischen Eigenschaften von Naturphänomenen und allseits bekannten Objekten interessiert und daran, wie sie sich im Lauf der Zeit verändern. Bei seiner Beschäftigung mit Konzepten von Instabilität, Katastrophe und Kollaps setzt er in seiner skulpturalen Praxis Gegengewichte und Brüche als treibende Kraft ein. Seine performativen Arbeiten und Videos speisen sich aus sonischen und visuelle Kontrasten.



Matt Calderwood, *Lightning*, 2005, Video, 2'35", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist.

TAREK LAKHRISSI, *PERFUME OF TRAITORS III*, 2021–23, MIXED-MEDIA INSTALLATION; EIGHT STEEL CHAINS, EIGHT STEEL KNIVES, LIGHT-FILTERING GREEN FOIL, DIMENSIONS VARIABLE.

TAREK LAKHRISSI, *PERFUME OF TRAITORS III*, 2021–23, MIXED-MEDIA-INSTALLATION; ACHT STAHLKETTEN, ACHT MESSER, LICHTDURCHLÄSSIGE GRÜNE FOLIE, DIMENSIONEN VARIABEL.

The installation *Perfume of Traitors III* takes a literary reference as its starting point: Jean Genet's autobiographical novel *The Thief's Journal* (1949). Moved by Genet's writing on violence, treason, and love, Tarek Lakhrissi created eight steel objects that distort, embellish—and as such, betray—the appearance and function of weapons. A machete, a dagger, and a spear, among others, are rendered smooth and shiny rather than sharp and menacing. Lit by a green neon light that conjures an otherworldly atmosphere, the installation invites visitors to get up close to the weapons, which might at first seem threatening, but are actually quite delicate: while they imply self-defence, they have no intention to kill. Rather, the hanging weapons interfere with the visitor's path, suggesting a sense of performativity. Lakhrissi draws a parallel between the nature of these subversive sculptures and racialized, queer individuals, whose fragility is often denied through stereotypical depictions in the media.

Die Installation *Perfume of Traitors* beginnt mit einer literarischen Referenz: Jean Genets autobiografische Erzählung *Tagebuch des Diebes* (1949). Beeindruckt von Genets Betrachtungen zu Gewalt, Verrat und Liebe schuf Tarek Lakhrissi acht Stahl Objekte, die das Aussehen und die Funktion von Waffen verzerren, verschönern und somit letztlich verraten. Eine Machete, ein Dolch, ein Speer und weitere Waffen erscheinen hier weniger scharf und bedrohlich, sondern vielmehr sanft und glänzend. Im Schein eines außerweltlichen grünen Neonlichts lädt die Installation dazu ein, sich diesen Waffen, die auf den ersten Blick zwar bedrohlich erscheinen mögen, letztlich aber fein und delikat sind, zu nähern: Obwohl sie Selbstverteidigung implizieren, haben sie nicht die Absicht zu töten. Vielmehr blockieren die hängenden Waffen den Weg der Besucher*innen und suggerieren ein Gefühl von Performativität. Lakhrissi zieht zudem eine Parallele zwischen diesen subversiven Skulpturen und rassifizierten queeren Individuen: Auch letztere werden in den Medien üblicherweise als bedrohlich dargestellt, sind in Wahrheit aber von einer ausgeprägten Zerbrechlichkeit gezeichnet.



Tarek Lakhrissi (b. 1992, Châtelleraut, France) is a French artist and poet with a background in literature. Through text, film, installation, and performance imbued with speculative potential, he explores sociopolitical narratives that relate to diasporic and queer embodied experience in Europe. Lakhrissi often sets his work in surrealist environments and gives them magical attributes, with an approach that seeks to transform reality.

Der französische Künstler und Lyriker Tarek Lakhrissi (geb. 1992, Châtelleraut, Frankreich) kommt ursprünglich aus der Literatur. Unter Einsatz von Text, Film, Installation und Performance, untersucht er soziopolitische Narrative, die in Verbindung mit einer verkörperten diasporischen und queeren Erfahrung in Europa stehen. Lakhrissi präsentiert seine Arbeit oft in surrealen Umfeldern, verleiht ihnen magische Attribute und versucht auf diesem Weg, die Realität zu transformieren.



Tarek Lakhrissi, *Perfume of Traitors III*, 2021–23, Mixed-media installation; eight steel chains, eight steel knives, light-filtering green foil, dimensions variable. Installation view. Courtesy of the artist and Galerie Allen, Paris. Photos: Jonathan Bassett.

Tarek Lakhrissi, *Perfume of Traitors III*, 2021–23, Mixed-Media-Installation; acht Stahlketten, acht Messer, lichtdurchlässige grüne Folie, Dimensionen variabel. Installationsansicht. Courtesy of the artist and Galerie Allen, Paris. Fotos: Jonathan Bassett.



SANJA IVEKOVIĆ, *PERSONAL CUTS*, 1982, BETA TRANSFERRED TO VIDEO, 3'43", COLOR, SOUND.

SANJA IVEKOVIĆ, *PERSONAL CUTS*, 1982, BETA, TRANSFERIERT AUF VIDEO, 3'43", FARBE, TON.

The collapse of corrupt state socialism in Yugoslavia and the mass media's portrayal of conflict are central themes in Sanja Iveković's work. In *Personal Cuts*, the artist intersperses found footage from the 1980s with sequences of herself holding scissors and cutting a black stocking stretched over her head. The short sequences of television imagery date to the the death of Yugoslavia's long-serving President Josip Broz Tito, which brought considerable instability to the region, culminating in the Yugoslav Wars that followed the collapse of the Soviet Union in 1990. *Personal Cuts* also references the contradictory ways that Iveković's mother was treated during Yugoslavia's political upheaval. First interned in a concentration camp for being a communist partisan, she was later freed by the Russians for exactly the same reason. By juxtaposing mass media material with images of her own body and references to her family history, Iveković exposes the gaps between lived experience and official accounts of history.

Der Zusammenbruch des korrupten Staatssozialismus in Jugoslawien und die massenmediale Darstellung der Konflikte in der Region sind zentrale Elemente im Werk von Sanja Iveković. In *Personal Cuts* kombiniert die Künstlerin Found Footage aus den 1980er-Jahren mit Sequenzen, in denen sie eine Schere in der Hand hält und einen über ihren Kopf gezogenen schwarzen Strumpf zerschneidet. Die kurzen Sequenzen von Fernsehbildern stammen aus den 1980er-Jahren, in denen nach dem Tod des langjährigen jugoslawischen Staatspräsidenten Josip Broz Tito substanzielle Instabilität in der Region Einzug hielt, die nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion 1990 im Jugoslawienkrieg mündete. *Personal Cuts* verweist auch auf die paradoxen politischen Veränderungen, die Ivekovićs Mutter erlebt hat: als kommunistische Partisanin in einem Konzentrationslager interniert, wurde sie später von den Russen aus denselben Gründen befreit. Indem sie Material aus den Massenmedien Bilder ihres eigenen Körpers und Verweise auf ihre Familiengeschichte gegenüberstellt, legt Iveković die Differenz zwischen gelebter Erfahrung und offizieller Geschichtsdarstellung offen.

Part of the first generation of conceptual artists in the former Yugoslavia, Sanja Iveković (b. 1949, Zagreb) is a multidisciplinary feminist artist, whose work relates to her activism. Encompassing public interventions, video, photography, and collage, her practice explores gender identities and feminism, focusing on the historical social roles afforded to women, as well as on their stereotypical representation in mass media. Reflecting on the intersection between gender and social class, her work addressed the many adversities and inequalities faced by women of her generation.

Die multidisziplinäre feministische Künstlerin Sanja Iveković (geb. 1949, Zagreb) gehört zur ersten Generation von Konzeptkünstler*innen im früheren Jugoslawien, deren Arbeit in Bezug zum Aktivismus steht. In ihrer Praxis, zu der öffentliche Interventionen, Video, Fotografie und Collage gehören, widmet sie sich Fragen der Genderidentität und des Feminismus und konzentriert sich auf die gesellschaftlichen Rollen, die Frauen historisch zur Verfügung standen, sowie auf deren stereotype Repräsentation in den Massenmedien. Ihre Arbeit bewegt sich an der Schnittstelle von Gender und sozialer Klasse und adressiert die vielen Misslagen und Ungerechtigkeiten, mit denen sich die Frauen ihrer Generation konfrontiert sehen.

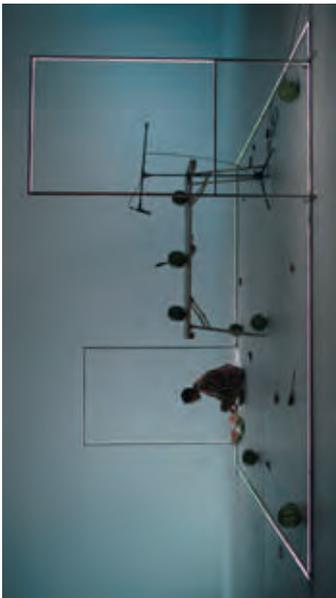


MANDLA & GRAHAM CLAYTON-CHANCE, *AS BRITISH AS A WATERMELON*, 2021, HD VIDEO, 28'30", COLOR, SOUND.

MANDLA & GRAHAM CLAYTON-CHANCE, *AS BRITISH AS A WATERMELON*, 2021, HD VIDEO, 28'30", FARBE, TON.

A starkly lit stage features a table, a microphone on a stand, and a variety of melons and knives arranged on the floor. The Zimbabwean artist reclines on the table and traces the contours of mandla's body with one of the knives, stopping at a scar on the upper arm, while relating personal stories of migration and asylum in alternating British English and isiNdebele, Zimbabwe's official language. Then mandla starts to carve and smash the melons. So unfolds mandla's live performance as *british as a watermelon*, which premiered in 2019. The performance was later restaged for the camera in collaboration with the filmmaker Graham Clayton-Chance. The piece addresses mandla's biography, interrogating issues of memory, survival, trauma, and forgiveness.

Auf der hell erleuchteten Bühne befinden sich ein Tisch, ein Standmikrofon und einige Melonen und Messer, die auf dem Boden liegen. mandla lehnt sich auf dem Tisch zurück, zeichnet mit einem der Messer die Konturen des eigenen Körpers nach und bleibt bei einer Narbe am Oberarm stehen. Zwischen britischem Englisch und isiNdebele, der offiziellen Sprache Simbabwe, wechselnd, erzählt mandla persönliche Geschichten über Migration und Asyl, und beginnt, die Melonen zu zerschlagen. So entfaltet sich mandlas Live-Performance as *british as a watermelon*, die 2019 uraufgeführt und später in Zusammenarbeit mit dem Filmemacher Graham Clayton-Chance für die Kamera neu inszeniert wurde. Das Stück befasst sich mit der Biografie von mandla und hinterfragt Themen wie Erinnerung, Überleben, Trauma und Vergebung.



mandla (b. 1993, Zimbabwe) is an agender and queer writer and performer. mandla uses names in place of pronouns because gendered pronouns do not exist in mandla's first language, isiNdebele. mandla's work draws on mandla's intersectional existence, experiences of immigration, social stigmatization, and a diasporic relationship to Zimbabwean language and culture, all told through intimate and emotional narratives. The artist uses the written and performed power of words as a primary medium for carving out a mandla-shaped space in the world.

mandla (geb. 1993, Simbabwe) ist ein*e a-gender queere*r Autor*in und Performer*in. mandla verwendet Namen statt Pronomina weil es in mandlas erster Sprache isiNdebele keine gegenderten Pronomina gibt. mandlas Arbeit bezieht sich auf mandlas intersektionale Existenz, auf Erfahrungen der Emmigration und sozialen Stigmatisierung sowie ein diasporisches Verhältnis zur simbabwesischen Sprache und Kultur, vermittelt in intimen und emotionalen Narrativen. Mit der geschriebenen und performativen Kraft des Wortes als zentralem Medium etabliert mandla einen mandla-förmigen Raum in der Welt.



Graham Clayton-Chance (b. 1972, United Kingdom) examines the portrayal of biography, memory, and portraiture in film and live performance, interweaving techniques from documentary and fiction. Since 2012 he has been building the archive of British choreographer and dancer Nigel Charnock, calling on his relationship with the artist to draw mutable boundaries between collector and archive, grief, artefact, and memory.

Graham Clayton-Chance (geb. 1972, Vereinigtes Königreich) beschäftigt sich mit der Repräsentation von Biografie, Erinnerung und Porträt in Film und Live-Performance. Dazu verwebt er Techniken des Dokumentarischen und Fiktiven miteinander. Seit 2012 baut er das Archiv des britischen Choreografen und Tänzers Nigel Charnock auf und achtet dabei angesichts seiner Beziehung zum Künstler darauf, dass die Grenzen zwischen Sammlung Archiv, Trauer, Artefakt und Erinnerung beweglich bleiben.

POPE.L, *A.T.M. PIECE*, 1997, VIDEO, 1'52", COLOR, SOUND.

POPE.L, *A.T.M. PIECE*, 1997, VIDEO, 1'52", FARBE, TON.

For *A.T.M. Piece*, Pope.L took to the streets of New York City wearing nothing but a skirt made of dollar bills. As a provocation in response to a law that banned panhandlers from standing within ten feet of an A.T.M., the artist tied himself to the entrance of a bank using a string of sausages and handed out money to passersby. In the video documentation of Pope.L's performance, some confused pedestrians stop for a moment, before continuing on, while others hold up their own cameras to record the strange scene. Pope.L's intervention not only brought attention to New York mayor Rudy Giuliani's "quality of life" campaign at the time, but highlights the absurdity of such restrictions to this day. Who defines the "quality" of one person's life over another's? What does it mean to prioritize the comfort of a customer over the presence of a person in need? As both a street performance and an ephemeral act captured on camera, *A.T.M. Piece* critiques the inhumanity of capitalist value systems as well as the general public's complicity within them.

Für das *A.T.M. Piece*, ging Pope.L auf die Straßen von New York City und trug dabei nichts als einen Rock, der aus Dollarscheinen bestand. Dies war eine Provokation, die auf ein Gesetz reagierte, nach dem bettelnde Menschen mindestens drei Meter Abstand zu Geldautomaten halten müssen. Der Künstler band sich mit einer Schnur aus Würsten am Eingang einer Bank fest und verteilte Geld an Passant*innen. In der Videodokumentation zu Pope.Ls Performance halten einige verwirrte Fußgänger*innen inne, ehe sie weitergehen, wohingegen andere ihre eigenen Kameras hochnehmen, um die seltsame Szene aufzuzeichnen. Pope.Ls Intervention lenkte nicht nur die Aufmerksamkeit auf die damalige Kampagne für mehr „Lebensqualität“ des New Yorker Bürgermeisters, sondern beleuchtete auch die Absurdität derartiger Restriktionen (das erwähnte Gesetz ist bis heute in Kraft). Wer legt fest, welche „Qualität“ für wen die richtige ist? Was bedeutet es, wenn die Behaglichkeit einer Kund*in Priorität gegenüber der Gegenwart einer in Not befindlichen Person genießt? Sowohl als Straßen-Performance als auch als von der Kamera eingefangener, ephemerer Akt kritisiert *A.T.M. Piece* nicht nur die Unmenschlichkeit der kapitalistischen Wertesysteme, sondern auch die Mittäterschaft der breiten Öffentlichkeit an ihnen.

Pope.L (b. 1955, Newark, USA) is a visual and performance artist and educator, whose work investigates the preconceived norms and binaries engrained in contemporary culture. He is chiefly known for his provocative performances and urban interventions that humorously address issues related to capitalism, racism, and classism. Often happening unceremoniously in public places, such as parks and sidewalks, these interventions emerge from the artist's concerns about language, gender, race, and social value.

Pope.L (geb. 1955, Newark, USA) ist bildender Künstler, Performancekünstler und Dozent, der sich in seiner Arbeit mit den vorgefertigten Normen und Binaritäten beschäftigt, die die Kultur der Gegenwart prägen. Er ist vor allem für seine provokativen Performances und Interventionen im Stadtraum bekannt, mit denen er auf humorvolle Art und Weise Themen rund um Kapitalismus, Rassismus und Klassismus adressiert. Diese Interventionen, die oft ohne viel Aufhebens an öffentlichen Orten wie Parks oder Gehsteigen stattfinden, entstehen aus dem Interesse des Künstlers an Fragen von Sprache, Gender, *race* und sozialer Wertigkeit.



PATTY CHANG, *SHAVED (AT A LOSS)*, 1998, VIDEO, 5'19", COLOR, SOUND.

PATTY CHANG, *SHAVED (AT A LOSS)*, 1998, VIDEO, 5'19", FARBE, TON.

The artist and performer Patty Chang enters the stage, blindfolded. She laboriously attempts to fill a glass with mineral water and then drinks from it. Her approach to this mundane activity as if it were extremely difficult is both comical and satirically mimetic. She then gathers up her voluminous skirt, picks up a bar of soap, and begins to shave her genitalia. Her movements now become faster and nimbler, in striking contrast to her previous actions. This shift suggests the speed with which women often automatically conform to social expectations. In exposing herself to the voyeuristic gaze of the viewer while blindfolded, Chang also addresses stereotypical notions of Asian femininity, such as passivity. As is often the case in her performative works, Chang creates tension by risking injury, but ultimately maintains control.

Mit verbundenen Augen betritt die Künstlerin und Performerin Patty Chang das Bühnensetting, füllt umständlich ein Glas mit Mineralwasser und trinkt. Ihr Herantasten an den gewöhnlichen Akt des Trinkens wirkt komisch und satirisch nachahmend. Im Anschluss nimmt sie eine Seife zur Hand, rafft ihren voluminösen Rock und beginnt in deutlichem Kontrast zur vorangegangenen Handlung schnell und geschickt mit der Rasur ihres Intimbereichs. Der Unterschied in den Abläufen steht symbolisch für die wie automatisiert ablaufende Anpassung von Frauen an gesellschaftliche Erwartungen. Chang treibt ihre Auseinandersetzung mit den Vorstellungen von insbesondere asiatischer Weiblichkeit, wie etwa Passivität oder Hilflosigkeit, auf die Spitze, indem sie sich mit verbundenen Augen dem voyeuristischen Blick der Betrachter*innen aussetzt. Wie in vielen ihrer performativen Arbeiten, baut Chang Spannung auf, indem sie sich dem Risiko einer Verletzung aussetzt, letztlich aber die Kontrolle behält.



An interdisciplinary artist and educator, Patty Chang (b. 1972, San Francisco) works with performance, video, installation, and narrative forms, having initially become known for striking performances that were documented in visually arresting videos and photographs. Chang would stage performances in which her body was put through physically or emotionally extreme, at times absurd, situations. Exposing herself in vulnerable positions, the artist drew on her lived experience as a Chinese American woman to address issues related to colonial legacies, transnationalism, gender, and cultural stereotypes.

Die interdisziplinäre Künstlerin und Dozentin Patty Chang (geb. 1972, San Francisco) arbeitet mit Performance, Video, Installation und narrativen Formaten. Bekannt wurde Chang zunächst für ihre beeindruckenden Performances, die in visuell eindrücklichen Videos und Fotografien festgehalten wurden. Chang brachte ihren Körper für ihre Performances in physisch und emotional extreme, manchmal auch absurde Situationen. Sie exponierte sich in verletzlichen Posen und griff dabei auf ihre gelebte Erfahrung als Sinoamerikanerin zurück, um Themen wie koloniales Erbe, Transnationalismus, Gender sowie kulturelle Stereotypen zu adressieren.



SHURUQ HARB, *THE WHITE ELEPHANT*, 2018, VIDEO, 12'07", COLOR, SOUND.

SHURUQ HARB, *THE WHITE ELEPHANT*, 2018, VIDEO, 12'07", FARBE, TON.

Titled after a metaphor that describes an expensive but troublesome possession or project, *The White Elephant* splices early internet and TV footage from the period of the First Intifada (1987–93) and the Gulf War (1990–91)—the years leading up to the Oslo Accords between Israel and Palestine—without actually depicting these events. Instead, the work presents images of trance concerts and talk shows centering Dana International (an Israeli pop singer and the first trans performer to win the Eurovision Song Contest), in order to consider the circulation of popular culture in fraught times. Narrated from the perspective of a Palestinian teenage girl, this complex montage oscillates between a coming-of-age tale and a representation of a crucial time in the political history of the Middle East, all the while showing how people manage to move between and undermine systems of segregation and oppression.

Der Titel greift eine Metapher auf, die für ein teures und problembehaftetes Projekt oder Besitztum steht. *The White Elephant* webt frühes Internet- und Fernsehmaterial aus der Zeit der Ersten Intifada (1987–93) und dem Ersten Golfkrieg (1990–91) – die Jahre des sogenannten Osloer Friedensprozesses –, ohne diese Ereignisse selbst zu zeigen. Stattdessen präsentiert die Arbeit Bilder von Trance-Konzerten und Talkshows, in denen Dana International (eine israelische Popsängerin und die erste Trans-Performerin, die den Eurovision Song Contest gewann) im Zentrum steht. So erforscht die Arbeit die Verbreitung von Populärkultur in Krisenzeiten. Diese komplexe Montage, die aus der Sicht eines palästinensischen Teenagers erzählt wird, schwankt zwischen einer Coming-of-Age-Geschichte und der Darstellung einer entscheidenden Zeit in der politischen Geschichte des Nahen Ostens und zeigt gleichzeitig, wie es Menschen gelingt, sich in Systemen der Segregation und Unterdrückung zu bewegen und diese zu unterlaufen.

Shuruq Harb (b. 1980, Ramallah) is an artist, filmmaker, teacher, writer, and editor. Concerned with the archiving of vernacular cultural production, whether digital or physical, she traces unofficial routes for the circulation of images, sounds, and goods. Her films rarely have a linear narrative, and circle around their protagonists' and narrators' psychology. Through the layering and fragmentation of various footage and sounds, Harb reveals alternate possibilities of storytelling.

Shuruq Harb (geb. 1980, Ramallah) ist Künstlerin, Filmemacherin, Dozentin, Autorin und Redakteurin. Ihr Anliegen ist das Archivieren alltäglicher Kulturproduktion, ob nun digital oder physisch. Dabei zeichnet sie die inoffiziellen Routen nach, auf denen Bilder, Klänge und Waren zirkulieren. Ihre Filme haben nur selten ein lineares Narrativ und kreisen stattdessen um die Psychologie ihrer Protagonist*innen und Erzähler*innen. Harb eröffnet mit dem Schichten und Fragmentieren unterschiedlichster Aufnahmen alternative Möglichkeiten für das Geschichtenerzählen.



Shuruq Harb, *The White Elephant*, 2018, video, 12'07", color, sound. Videostills. Courtesy of the artist.

Shuruq Harb, *The White Elephant*, 2018, Video, 12'07", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist.

JULIEN CREUZET, *THE POSSESSED OF PIGALLE OR THE TRAGEDY OF KING CHRISTOPHE*: „RAFT-KEEPER CAPTAIN: WELL IT'S THERE THAT WE HAVE TO PUSH HARDEST. AND WE GOT NO CHOICE. ON THE GREAT SALTY, SOMEONE WILL THROW YOU A ROPE. IF YOU CATCH IT, THAT'S FINE, YOU'LL REACH LAND AND MOOR THERE. IF YOU FAIL, GOD HELP YOU! THEN ALL YOU CAN DO IS THROW YOURSELF IN THE ARMS OF MAMA WATER.“, 2023, SCULPTURE; PCL PLASTIC ON STEEL, THREAD, FABRIC, ELECTRICAL WIRING, 170 x 110 x 110 CM.

JULIEN CREUZET, *THE POSSESSED OF PIGALLE OR THE TRAGEDY OF KING CHRISTOPHE*: „RAFT-KEEPER CAPTAIN: WELL IT'S THERE THAT WE HAVE TO PUSH HARDEST. AND WE GOT NO CHOICE. ON THE GREAT SALTY, SOMEONE WILL THROW YOU A ROPE. IF YOU CATCH IT, THAT'S FINE, YOU'LL REACH LAND AND MOOR THERE. IF YOU FAIL, GOD HELP YOU! THEN ALL YOU CAN DO IS THROW YOURSELF IN THE ARMS OF MAMA WATER.“, 2023, SKULPTUR; PCL-KUNSTSTOFF AUF STAHL, FADEN, STOFF, ELEKTROKABEL, 170 x 110 x 110 CM.

With lavishly long sentences as titles, Julien Creuzet's videos and sculptures are informed by his deep knowledge and practice of French, Creole, and Afrodiasporic poetry and music. Both of the works exhibited relate to Mami Wata, an aquatic spirit venerated in West, central, and southern Africa, and in the Afro-American diaspora—disparate geographies, all linked through the Black Atlantic and the transatlantic slave trade. In Creuzet's sprawling sculpture, *The Possessed of Pigalle or the Tragedy of King Christophe...*, melted and twisted plastic rods are enmeshed with colorful threads. These amalgams trace two adjoining circles that shelter a bicephalous figure that symbolizes Mami Wata's duality as both protector and potential antagonist. The work's title unfolds numerous references to Caribbean culture and the many historical layers encapsulated in this mysterious form. Indeed, the prose draws on Aimé Césaire's play *La Tragédie du roi Christophe* (1963)—the tale of the Haitian people's eighteenth-century fight for liberation—as well as referring to Mami Wata as a savior figure for the enslaved crossing the Atlantic. In an attempt to encapsulate the transformational energy of these anticolonial struggles and traditional beliefs, Creuzet creates a heteroclit sculpture that is very sensitive to visitors' movements, and twirls around itself.

Die mit aufwendigen und langen Titeln versehenen Videos und Skulpturen Julien Creuzets sind von seinem tiefen Wissen und seiner konkreten Praxis in französischer, kreolischer und afrodiasporischer Poesie und Musik geprägt. Die beiden hier gezeigten Arbeiten verweisen beide auf Mami Wata, einen Wassergeist, der in West-, Zentral- und Südafrika sowie in der afroamerikanischen Diaspora verehrt wird – disparate Geografien, die durch den Black Atlantic und den transatlantischen Sklavenhandel miteinander in Verbindung stehen. Für seine ausufernde Skulptur *The Possessed of Pigalle or the Tragedy of King Christophe...* hat Creuzet verschmolzene und verdrehte Plastikruten mit bunten Fäden durchzogen. Diese Amalgame zeichnen nun zwei aneinanderliegende Kreise nach, in denen sich eine zweiköpfige Figur befindet – Symbol von Mami Watas Dualität als Beschützerin und potenzielle Gegenspielerin. Im Titel der Arbeit verbergen sich verschiedene Referenzen an die karibische Kultur und die vielen unterschiedlichen historischen Schichten, die in dieser mysteriösen Form stecken. Der Text verweist auf Aimé Césaires Theaterstück *La Tragédie du roi Christophe* (1963), das die Geschichte des Freiheitskampfes des haitianischen Volkes im 18. Jahrhundert erzählt, und bezieht sich auf Mami Watas Rolle als Retterin der Versklavten, die über den Atlantik verschifft wurden. Den Betrachter*innen liefert die Arbeit damit verschiedene Zugänge zur Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Formen des Widerstands. In dem Versuch, die transformatorische Energie dieser antikolonialen Kämpfe und traditionellen Überzeugungen zu verkörpern, schafft Creuzet eine vielschichtige Skulptur, die meistens ruht, aber besonders sensibel auf die Bewegungen der Besucher*innen reagiert und sich um sich selbst drehen kann.

A French Martinican visual artist and a poet, Julien Creuzet (b. 1986, Le Blanc-Mesnil, France) creates sculptures, assemblages, films, and animation videos that intertwine the two realms of his cultural background to try to make sense of the colonial history and postcolonial reality of Martinique. His sculptures often comprise an amalgam of found materials and natural elements that evoke transoceanic trade, Caribbean rituals, and his diasporic experience. Activated by notions of creolization and hybridity, Creuzet's practice eschews fixed narratives to pursue a willful opacity.

Der französisch-martiniquanische bildende Künstler und Lyriker Julien Creuzet (geb. 1986, Le Blanc-Mesnil, Frankreich) schafft Skulpturen, Assemblagen, Filme und Animationsvideos, in denen er seine zwei kulturellen Hintergründe miteinander verschränkt, um die koloniale Geschichte und postkoloniale Realität auf Martinique besser zu verstehen. Seine Skulpturen beruhen oft auf einem Amalgam gefundener Materialien und natürlicher Elemente, die vom transozeanischen Handel, von karibischen Ritualen und seiner eigenen diasporischen Erfahrung erzählen. Von Begriffen wie Kreolisierung und Hybridität bestimmt, entkommt Creuzets Praxis festen Narrativen und setzt stattdessen bewusst auf eine Form der Opazität.



Julien Creuzet, *The Possessed of Pigalle or the Tragedy of King Christophe: „RAFT-KEEPER CAPTAIN: Well it's there that we have to push hardest. And we got no choice. On the Great Salty, someone will throw you a rope. If you catch it, that's fine, you'll reach land and moor there. If you fail, God help you! Then all you can do is throw yourself in the arms of Mama Water.“*, 2023, sculpture; PCL plastic on steel, thread, fabric, electrical wiring, 170 x 110 x 110 cm. Courtesy of the artist and High Art, Paris.

Julien Creuzet, *The Possessed of Pigalle or the Tragedy of King Christophe: „RAFT-KEEPER CAPTAIN: Well it's there that we have to push hardest. And we got no choice. On the Great Salty, someone will throw you a rope. If you catch it, that's fine, you'll reach land and moor there. If you fail, God help you! Then all you can do is throw yourself in the arms of Mama Water.“*, 2023, Skulptur; PCL-Kunststoff auf Stahl, Faden, Stoff, Elektrokabel, 170 x 110 x 110 cm. Courtesy of the artist and High Art, Paris.

JULIEN CREUZET, *SONJÉ YO ?*, 2023, 4K VIDEO ANIMATION, 13'30", COLOR, SOUND.

JULIEN CREUZET, *SONJÉ YO ?*, 2023, 4K-VIDEOANIMATION, 13'30", FARBE, TON.

Through motion design, drawing, and collages, the aquatic spirit of Mami Wata takes on an animated form in Julien Creuzet's video, *Sonjé Yo ?*. Animations of various statues, referencing the spoliation of African and Caribbean objects by Western colonizers, are intertwined with drawings of cowry shells, before the statues start dancing to music composed by the artist. *Sonjé Yo ?* means "remember them" in Creole, the title resonating like a commemorative incantation of a myriad historical wrongs. Digitally drawn and animated, these figures also introduce a form of performance specific to the virtual realm that activates traditional dances and rituals through 3D technologies.

Mithilfe von Motion-Design, Zeichnungen und Collagen wird der Wassergeist Mami Wata in Julien Creuzets Video *Sonjé Yo ?* animiert. Animationen von verschiedenen Statuen, mit denen auf die Plünderung afrikanischer und karibischer Objekte durch die westlichen Kolonisor*innen verwiesen wird, kreuzen sich mit Zeichnungen von Kaurischneckenhäusern. Schließlich beginnen die Statuen, zur Musik Creuzets zu tanzen. „Sonjé Yo“ meint auf Kreolisch „Erinnere dich an sie“. Im Titel klingt angesichts unzähliger historischer Ungerechtigkeiten also eine Art kommemorativ Beschwörungsformel an. Diese digital gezeichneten und animierten Figuren führen auch eine für die virtuelle Welt spezifische Form der Performance ein, die traditionelle Tänze und Rituale durch 3D-Technologien aktiviert.





Julien Creuzet, *Sonjé Yo ?*, 2023, 4K video animation, 13'30", color, sound. Video stills.
Composition and voice: Julien Creuzet; choreography and dance: Ana Pi; motion design:
Émilien Colombier, Julien Coetto. Courtesy of the artist and High Art, Paris.

Julien Creuzet, *Sonjé Yo ?*, 2023, 4K-Videoanimation, 13'30", Farbe, Ton. Videostills.
Komposition und Gesang: Julien Creuzet; Choreografie und Tanz: Ana Pi; Bewegungs-
design: Émilien Colombier, Julien Coetto. Courtesy of the artist and High Art, Paris.

UFUOMA ESSI, *BODIES IN DISSENT*, 2021, SUPER 8 FILM AND FOUND FOOTAGE TRANSFERRED TO VIDEO, 5'51", COLOR, SOUND.

UFUOMA ESSI, *BODIES IN DISSENT*, 2021, SUPER-8-FILM UND FOUND FOOTAGE, TRANSFERIERT AUF VIDEO, 5'51", COLOR, SOUND.

Titled after Daphne A. Brooks's 2006 book, *Bodies in Dissent* considers the transformational power of performance, and how dance and music have historically enabled Black people to rebel against alienating sociopolitical conditions. Set against recordings of live performances by infamous jazz musicians Max Roach and Abbey Lincoln, the film begins with the artist's shots of actress Nambi Kiyira improvising movements in a park in Lewisham, an area of Southeast London undergoing gentrification. Essi interweaves these scenes with archival footage of Black American choreographers Loretta Abbott, Judith Jamison, and Alvin Ailey, which gradually reveals how these figures may have inspired Kiyira's gestures, in order to trace a transatlantic lineage of Black performers. Through a poetic approach to archiving, the artist depicts the body as a site of knowledge, transmission, remembrance, and resistance.

Der Titel des Films ist Daphne A. Brooks' gleichnamigen Buch *Bodies in Dissent* aus dem Jahr 2006 entlehnt. Das Buch thematisiert die transformative Kraft der Performance sowie die Frage, wie Schwarze Menschen sich durch Tanz und Musik entfremdenden soziopolitischen Bedingungen widersetzt haben. Vor dem Hintergrund von Liveaufnahmen der legendären Jazzmusiker Max Roach und Abbey Lincoln beginnt der Film mit einer Einstellung der Schauspieler*in Nambi Kiyira. Sie improvisiert Bewegungen in einem Park in Lewisham – einem Gebiet im Südosten Londons, das heute durch Gentrifizierung geprägt ist. Essi verwebt diese Szenen mit Archivbildern der Schwarzen amerikanischen Choreograf*innen Loretta Abbott, Judith Jamison und Alvin Ailey. Langsam wird deutlich, wie diese Vorreiter*innen Kiyiras Gesten beeinflusst haben könnten; es zeichnet sich eine transatlantische Verwandtschaft ab. Durch eine poetische Herangehensweise an den Umgang mit Archivmaterial stellt Essi den Körper als einen Ort des Wissens, der Übertragung, der Erinnerung und des Widerstands dar.

Ufuoma Essi (b. 1995, London) is a filmmaker and video artist whose practice, informed by her academic background in history, addresses the silences and gaps in official archives as well as the relevance of unofficial ones. Layering various types of archival footage with her own, Essi draws from influences including Black popular culture and music, historical documents, and Black feminist theory to mine narratives and epistemologies relevant to the Black Atlantic and its diasporas.

Die künstlerische Praxis der Filmemacherin und Videokünstlerin Ufuoma Essi (geb. 1995, London) ist von ihrem akademischen Hintergrund in den Geschichtswissenschaften geprägt. Essi adressiert in ihrer Arbeit die Leerstellen offizieller Archive und die Relevanz von inoffiziellen Archiven. Sie schichtet unterschiedliche Formen archivarischen Materials und eigenes Material übereinander und bezieht sich dabei unter anderem auf Einflüsse aus der Schwarzen Popkultur und Musik, auf historische Dokumente und Schwarze feministische Theorie, um so Narrative und Epistemologien zu heben, die für den Black Atlantic und seine Diaspora von Bedeutung sind.



Ufuoma Essi, *Bodies in Dissent*, 2021, Super 8 film and found footage transferred to video, 5'51", color, sound. Film stills. Courtesy of the artist.

Ufuoma Essi, *Bodies in Dissent*, 2021, Super-8-Film und Found Footage, transferiert auf Video, 5'51", color, sound. Filmstills. Courtesy of the artist.



LYDIA OURAHMANE, *IN THE ABSENCE OF OUR MOTHERS*, 2015–18, MIXED-MEDIA INSTALLATION; X-RAY SCAN WITH WRITING, TWO 4.45G 18 KARAT GOLD TEETH.

LYDIA OURAHMANE, *IN THE ABSENCE OF OUR MOTHERS*, 2015–18, MIXED-MEDIA-INSTALLATION; RÖNTGENBILD MIT BESCHRIFTUNG, ZWEI 4,45G SCHWERE 18-KARÄTIGE GOLDZÄHNE.

Comprised of an X-ray of Lydia Ourahmane's jaw and a golden tooth delicately poking out of the wall, *In the Absence of Our Mothers* is emblematic of the artist's arcane minimalism, behind which lies a corporeal approach to history. The poignant work is rooted in two anecdotes relating to Algeria's colonial past and to its present day. During a visit to the country in 2015, Ourahmane learned that her late grandfather had avoided compulsory military service in colonial times by pulling out all his teeth. The same year, she met a young salesman at a market in Oran, who wanted to sell her a gold chain for €300—the cost of crossing to Spain by sea. When the man added that his mother had given him the chain to sell on behalf of the family, Ourahmane imagined how he might have stolen it in the absence of his mother, in order to be able to afford the journey. She purchased the chain, then melted it to sculpt the two gold teeth: one displayed here as a token of a potential immigration; another placed in her mouth as homage to her grandfather's act of anti-colonial resistance.

Die Arbeit besteht aus einem Röntgenbild von Lydia Ourahmanes Kiefer und einem Goldzahn, der grazil aus der Wand ragt. *In the Absence of Our Mothers* steht sinnbildlich für den geheimnisvollen Minimalismus der Künstlerin, hinter dem sich ein körperliches Verständnis von Geschichte verbirgt. Die berührende Arbeit wurzelt in zwei Anekdoten, die Algeriens Geschichte mit seiner Gegenwart verknüpfen. Während eines Besuchs im Jahr 2015 erfuhr Ourahmane, dass ihr verstorbener Großvater der Wehrpflicht der Kolonialzeit entgehen konnte, indem er sich alle Zähne ziehen ließ. Im selben Jahr begegnete sie einem jungen Verkäufer auf einem Markt in Oran, der ihr eine Goldkette für 300 Euro verkaufen wollte – jene Summe, die für die Passage über das Mittelmeer nach Spanien verlangt wird. Als der Mann hinzufügte, dass ihm seine Mutter die Kette gegeben habe, damit er sie im Namen der Familie verkaufe, stellte Ourahmane sich vor, dass er sie gestohlen hat, als seine Mutter nicht zu Hause war, um so seine Überfahrt zu finanzieren. Sie erstand die Kette, schmolz sie ein und machte daraus zwei Goldzähne: einen, der hier als Zeichen möglicher Immigration gezeigt wird, und einen anderen, der in ihren Mund eingesetzt wurde, als Hommage an den Akt antikolonialen Widerstands ihres Großvaters.

Lydia Ourahmane's (b. 1992, Saïda, Algeria) works often begin as open-ended propositions that subtly challenge the political, environmental, and metaphysical conditions in which she operates. Using seemingly minimalist and conceptual strategies and forms, Ourahmane deploys an intimate approach to research, opening up topics such as spirituality, geopolitics, migration, and colonialism. Drawing on personal and collective narratives, Ourahmane questions broader institutional structures such as bureaucratic processes and surveillance.

Die Arbeiten von Lydia Ourahmane (geb. 1992, Saïda, Algerien) beginnen oft in Form ergebnisoffener Vorschläge, die es auf subtile Art und Weise mit den politischen, umweltbedingten und metaphysischen Bedingungen aufnehmen, in denen die Künstlerin sich bewegt. Mit scheinbar minimalistischen und konzeptionellen Strategien und Formen verfolgt Ourahmane einen intimen Forschungsansatz, der Themen wie Spiritualität, Geopolitik, Migration und Kolonialismus erschließt. Sie bezieht sich auf persönliche und kollektive Narrative und hinterfragt dabei die allgemeinen institutionellen Strukturen, wie etwa bürokratische Verfahren und Überwachung.

Lydia Ourahmane, *In the Absence of Our Mothers*, 2015-18, mixed-media installation; X-ray scan with writing, two 4.45g 18 karat gold teeth. Installation view (detail). Courtesy of Nicoletta Fiorucci Collection, Monaco.

Lydia Ourahmane, *In the Absence of Our Mothers*, 2015-18, Mixed-Media-Installation; Röntgenbild mit Beschriftung, zwei 4,45g schwere 18-karätige Goldzähne. Installationsansicht (Detail). Courtesy of Nicoletta Fiorucci Collection, Monaco.



STANYA KAHN, *STAND IN THE STREAM*, 2011–17, HD VIDEO, 60'24", COLOR, SOUND.

STANYA KAHN, *STAND IN THE STREAM*, 2011–17, HD-VIDEO, 60'24", FARBE, TON.

Stand in the Stream is a fast-paced epic story about life, death, and protest in the age of internet. Combining live-action footage with recordings of online streams captured in real time over a six-year period, the cinematic collage repeatedly jumps from episodes depicting chat rooms and live protests to intimate footage of the artist's family. The video is framed by the death of Kahn's mother, an activist who suffered from dementia at the end of her life, as well as the birth and childhood of the artist's son. The title of the work is taken from a line in Bertolt Brecht's play *Man Equals Man* (1926), in which Brecht examines the transformation of a civilian into a loyal soldier. It also refers to the constant stream of digital images that make up contemporary existence. Edited at the cusp of Donald Trump's election, *Stand in the Stream* is as much a touching ode to a life fully lived as it is a vehement call to action.

Stand in the Stream ist eine schnell geschnittene, epische Erzählung über Leben, Tod und Protest im Internetzeitalter. Die Arbeit verbindet Videoaufnahmen der Künstlerin mit Livestreams, die sie selbst über einen Zeitraum von sechs Jahren immer wieder in Echtzeit aufgenommen hat. Die Episoden wechseln zwischen Chatrooms, gestreamten Bildern unterschiedlicher Proteste und privaten Aufnahmen von Kahns Familie. Gerahmt ist die filmische Collage vom Sterben der an Demenz leidenden Mutter, die sich Zeit ihres Lebens als politische Aktivistin verstand, und der Geburt sowie dem Heranwachsen ihres Sohnes. Der Titel der Arbeit ist der englischen Übersetzung von Bertolt Brechts Theaterstück *Mann ist Mann* (1926) entnommen, in dem Brecht die Verwandlung eines Zivilisten in einen loyalen Soldaten beschreibt. Er bezieht sich außerdem auf den nicht abreißenden Strom digitaler Bilder, der unsere gegenwärtige Existenz begleitet. *Stand in the Stream* wurde kurz vor der Wahl Donald Trumps zum US-Präsident fertiggestellt und ist sowohl eine beeindruckende Ode an das Leben als auch ein eindringlicher Aufruf zum politischen Handeln.

Stanya Kahn (b. 1968, San Francisco) is an interdisciplinary artist working primarily in film and video, with a broader practice that includes drawing, painting, sculpture, sound, and writing. Humor, pathos, and the uncanny are at the heart of her hybrid media work. Using various camera formats and image registers, she seeks to renegotiate relationships between fiction and documentary, the real and the hyperreal, global political events and intimate personal moments.

Die interdisziplinäre Künstlerin Stanya Kahn (geb. 1968, San Francisco) arbeitet hauptsächlich in Film und Video, daneben entstehen aber auch Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen, Klangerbeiten und Texte. Über den Einsatz verschiedener Kameraformate und Bildregister versucht Kahn, die Beziehung zwischen Fiktion und Dokumentation, dem Realen und dem Hyperrealen, dem Weltpolitikgeschehen und intimen persönlichen Momenten neu zu verhandeln.

Partner



Text chat

Report (F4)

Connected to somebody.

Location: Ukraine



Chatroulette

Stop (F3)

Next (F2)

Report & next (F4)

Auto reconnect

Auto start

Profile and settings

Premium

Support an

Partner



You



Text chat

View or report past conversations

Show part

Connected to somebody.

Location: Belgium

Partner: oh shit

Partner: can i hire u as secured weapon

Clear chat log

Stop drawing

Drawing:

Save

Clear

Color:



Thickness:

NAO BUSTAMANTE, *ROSA DOES JOAN*, 1992, VIDEO, 7'38", COLOR, SOUND.

NAO BUSTAMANTE, *ROSA DOES JOAN*, 1992, VIDEO, 7'38", FARBE, TON.

For the performance *Rosa Does Joan*, queer Chicana artist Nao Bustamante pretended to be an exhibitionist named Rosa and appeared on *The Joan Rivers Show*, an American talk show hosted by the eponymous comedian. Unaware that the artist was posing as an invented character, Joan Rivers asks Rosa to explain her kinks in the presence of a voyeur and a psychologist. Wearing a black wig, heavy makeup, and a gaudy golden necklace, the artist confesses her ploys of undressing in public, and speaks in an exaggerated tone as she recounts her sexual experiences. Equally kept in the dark about the falsity of the situation, the psychologist certifies that Rosa fits the description of and so is authentically "an exhibitionist." Described as a "stunt performance" by queer theorist José Esteban Muñoz, this camp, parodic work was a way for Bustamante to fabricate a sex-positive persona that would disrupt and bewilder mainstream America's heteronormative standards.

Für ihre Performance *Rosa Does Joan* gab sich die queere Chicanakünstlerin Nao Bustamante als Exhibitionistin namens Rosa aus. Sie trat in dieser Rolle in der *The Joan Rivers Show* auf, einer Talkshow, die von der gleichnamigen Comedian im US-Fernsehen moderiert wurde. Ohne zu wissen, dass sie es mit einer fiktiven Figur zu tun hatte, bat Rivers Rosa in einer Talk-Runde mit einem Voyeur und einer Psychologin von ihren besonderen Vorlieben zu berichten. Verkleidet mit einer schwarzen Perücke, stark geschminkt und mit einer auffälligen Goldkette um den Hals gestand die Künstlerin, dass sie sich in der Öffentlichkeit ausziehe. Mit exaltierter Stimme schilderte sie ihre sexuellen Erfahrungen. Ebenfalls nicht im Bilde darüber, dass ihr gerade etwas vorgespielt wird, meinte die Psychologin, dass Rosa in der Tat der Beschreibung einer Exhibitionistin entspräche und man es hier also wirklich mit einer solchen zu tun habe. Der Queertheoretiker José Esteban Muñoz sprach von Bustamantes Camp-Parodie als einer „Stuntperformance“, mit der es der Künstlerin gelänge, eine sexpositive Persona zu erschaffen, dank derer sich die heteronormativen Standards des Mainstream-Amerikas durchbrechen und stören lassen.

Rooted in her identity as a queer Chicana woman, Nao Bustamante's (b. 1969, San Joaquin, USA) work bridges performance, video art, and sculpture. With a camp aesthetic, flamboyant costumes, and unusual objects pasted to her body, Bustamante stages what José Esteban Muñoz has called "stunt performances"—fake situations that tend to hoax the audience. The characters portrayed by the artist are often on the margins of or opposed to normative sociocultural standards: they display a form of exuberance or affective excess that allows her to parody gender and cultural stereotypes in order to dismantle them.

Die Arbeit von Nao Bustamante (geb. 1969, San Joaquin, USA) speist sich aus ihrer Identität als queere Chicana und umfasst Performance, Videokunst und Skulptur. Mit flamboyanten Camp-Kostümen und ungewöhnlichen Objekten, die sie an ihren Körper klebt, etabliert Bustamante das, was José Esteban Muñoz einmal „Stuntperformances“ nannte – Fake-Situationen, mit denen das Publikum in der Regel hinters Licht geführt wird. Die dabei von der Künstlerin dargestellten Figuren stammen oft von den Rändern der normativen soziokulturellen Standards oder stehen diesen ablehnend gegenüber. Ihnen gemein ist eine Form von Überschwang oder affektivem Exzess, der es möglich macht, Genderstereotypen und kulturelle Stereotypen zu parodieren und bloßzustellen.



Nao Bustamante, *Rosa Does Joan*, 1992, video, 7'38", color, sound. Video still. Courtesy of the artist.

Nao Bustamante, *Rosa Does Joan*, 1992, Video, 7'38", Farbe, Ton. Videostill. Courtesy of the artist.

VAGINAL DAVIS, *THE WHITE TO BE ANGRY*, 1999, VIDEO, 19'22", B/W, SOUND.

VAGINAL DAVIS, *THE WHITE TO BE ANGRY*, 1999, VIDEO, 19'22", S/W, TON.

In *The White to Be Angry*, a young skinhead in Los Angeles is plagued by his clandestine queer desires. In the opening scene, the protagonist's mother sits in a room adorned with Confederate flags and swastikas, eating Doritos while spouting racist tirades. A newspaper featuring the face of Timothy McVeigh, the extreme right-winger responsible for the 1995 Oklahoma City bombing, lies on the table. In subsequent scenes, the skinhead attacks a gay man before inviting him home. He later picks up a fellow skinhead at a gay bar, and the two watch TV amid a tense atmosphere of barely repressed homoeroticism. The narrative is punctuated by sequences of appropriated footage from established directors like Woody Allen, Bruce LaBruce, and Clive Barker. *The White to Be Angry* is named after a 1998 album by Vaginal Davis's band Pedro, Muriel & Esther (PME), whose songs play over each section of the video, making the video a visual companion to the audio work.

Ein junger Skinhead in Los Angeles ist von seinen geheimen queeren Wünschen geplagt. In der Eröffnungsszene von *The White to Be Angry* kaut seine Mutter Doritos und verbreitet rassistische Tiraden, während Konföderiertenflaggen und Hakenkreuze die Wände schmücken. Eine Zeitung mit dem Gesicht des rechtsradikalen Attentäters des Anschlags von Oklahoma-City im Jahr 1995, Timothy McVeigh, liegt auf dem Tisch. In den folgenden Szenen greift der Skinhead einen schwulen Mann an und nimmt ihn mit nach Hause. Später holt er einen anderen Skinhead in einer Gay-Bar ab, die beiden sehen in einer intensiven homoerotischen Spannung fern. Die Erzählung wird durch Sequenzen mit Filmmaterial von bekannten Regisseuren wie Woody Allen, Bruce LaBruce und Clive Barker unterbrochen. *The White to Be Angry* ist nach einem Album von Vaginal Davis' Band Pedro, Muriel & Esther (PME) aus dem Jahr 1998 benannt, dessen Songs in den verschiedenen Abschnitten des Videos zu hören sind, wodurch es zum visuellen Begleiter der Musik wird.

Vaginal Davis (b. 1969, Los Angeles) is a queer intersex icon whose practice spans performance, filmmaking, writing, poetry, and underground music. Ms. Davis took her name as an homage to Angela Davis, a move that also sexualizes the reference to this revolutionary figure. Since 2006 she has lived in Berlin, collaborating with members of the CHEAP Kollektiv, including Susanne Sachsse, Marcuse Siegelstein, and Daniel Hendrickson. With an irreverent and humorous approach, Ms. Davis's work tackles racism and racialization, and reconfigures sexual and gender stereotypes and stigmas.

Vaginal Davis (geb. 1969, Los Angeles) ist eine queere Intersex-Ikone, deren Arbeit Performance, Filme, Texte, Gedichte und Underground-Musik umfasst. Davis nahm ihren Namen im Sinne einer Homage an Angela Davis an – eine Entscheidung, die den Verweis auf diese revolutionäre Figur darüber hinaus auch sexuell auflädt. Seit 2006 lebt Davis in Berlin und kollaboriert mit Mitgliedern des CHEAP-Kollektivs, darunter Susanne Sachsse, Marcuse Siegelstein und Daniel Hendrickson. Unbeirrtlich und mit Humor geht Davis in ihrer Arbeit Themen von Rassismus und Rassifizierung an und spielt mit sexuellen Vorstellungen, mit Genderstereotypen und -stigmata.



Vaginal Davis, *The White to Be Angry*, 1999, digitized video, 19'22", b/w, sound. Video stills. Courtesy the artist and Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin.

Vaginal Davis, *The White to Be Angry*, 1999, Video, 19'22", S/W, Ton. Videostills. Courtesy the artist and Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin.

AKEEM SMITH, *SOCIAL COHESIVENESS*, 2020, THREE-CHANNEL VIDEO INSTALLATION, 32'53", COLOR, SOUND.

AKEEM SMITH, *SOCIAL COHESIVENESS*, 2020, DREIKANAL-VIDEOINSTALLATION, 32'53", FARBE, TON.

Akeem Smith's *Social Cohesiveness* is a monumental and immersive installation. It presents a wide range of VHS footage and photographs from the artist's family archive, which document dancehall parties in 1990–2000s Kingston, Jamaica. Set to an original score composed by multidisciplinary artist Ashland Mines, the sequences focus on the women celebrities within dancehall culture known as Dancehall Queens, thus privileging women's perspectives. With close-up views of their bold dance moves, dazzling attire, and the communal spaces they move in, the work depicts a musical and social culture that extends beyond the Caribbean island and ignites a sense of community within the wider Jamaican diaspora. The work's take on social cohesiveness is layered and complex: while the central panel of the installation is embossed in an X shape to evoke the Jamaican flag, the work includes images of a party that took place on September 11, 2001, at Olympic Gardens in Kingston, spliced with footage of the attacks on the World Trade Center that same day. Through this unsettling montage, Smith attempts to "decentralize history, to illustrate that there is not one primary story, but many that coalesce."

Akeem Smiths *Social Cohesiveness* ist eine großformatige und immersive Installation. Sie zeigt eine umfangreiche Auswahl an VHS-Material und Fotos aus dem Familienarchiv des Künstlers, die Dancehall-Partys in Kingston, Jamaika, während der 1990er-Jahre dokumentieren. Untermalt von der Musik des multidisziplinären Künstlers Ashland Mines sind vor allem die weiblichen Stars der Dancehall-Kultur (die sogenannten Dancehall Queens) zu sehen, wodurch Smith die Perspektive der Frauen in den Vordergrund rückt. Mit Close-up-Aufnahmen ihrer souveränen Tanzbewegungen, der schillernden Outfits und der Schauplätze, in denen die Protagonist*innen sich bewegen, veranschaulicht die Arbeit eine musikalische und soziale Kultur, die über die karibische Insel hinausgeht und ein Gemeinschaftsgefühl in der jamaikanischen Diaspora repräsentiert. Akeem Smiths künstlerischer Umgang mit dieser Form sozialen Zusammenhalts ist dabei vielschichtig und komplex: Während im mittleren Screen der Videoprojektion die Form des Buchstaben X ausgelassen ist, der an die jamaikanische Flagge erinnert, stellt das Werk Bilder einer Party, die am 11. September 2001 in Olympic Gardens in Kingston stattfand, Filmmaterial der Anschläge auf das World Trade Center am selben Tag gegenüber. Mit dieser irritierenden Montage unternimmt Smith in seinen eigenen Worten den Versuch, „die Geschichte zu dezentralisieren und zu verdeutlichen, dass es nicht eine Hauptzählung gibt, sondern viele, die zusammenhängen“.



Akeem Smith (b. 1991, New York) is a fashion designer, stylist, and artist working in sculpture, photography, and video. Raised between Brooklyn and Kingston, where his family ran the Ouch Crew, a fashion house that catered to the Jamaican dancehall community, Smith has forged a practice marked by a fascination with style and empowerment. His interest in the economies of image production and circulation have led him to archive VHS footage of Jamaica's nightlife as a way to decenter the history of the Western gaze, spotlighting the transformative potential of social spaces.

Akeem Smith (geb. 1991, New York) ist Modedesigner, Stylist und Künstler und arbeitet mit Skulptur, Fotografie und Video. Aufgewachsen zwischen Brooklyn und Kingston, wo seine Familie das Modehaus Ouch Crew betrieb, das sich an die jamaikanische Dancehall-Community richtete, hat Smith eine Praxis entwickelt, die von einer Faszination für Stil und „Empowerment“ (dt. Ermächtigung) geprägt ist. Interessiert an den Ökonomien der Bildproduktion und -zirkulation, hat er begonnen, VHS-Footage des jamaikanischen Nachtlebens zu archivieren, um damit die Geschichte des westlichen Blicks zu dezentrieren und das transformative Potenzial sozialer Räume in den Vordergrund zu rücken.



KATHARINA SIEVERDING, O.T., 1990, PHOTOGRAPH; C-PRINT, ACRYLIC, STEEL, 275 x 375 CM.

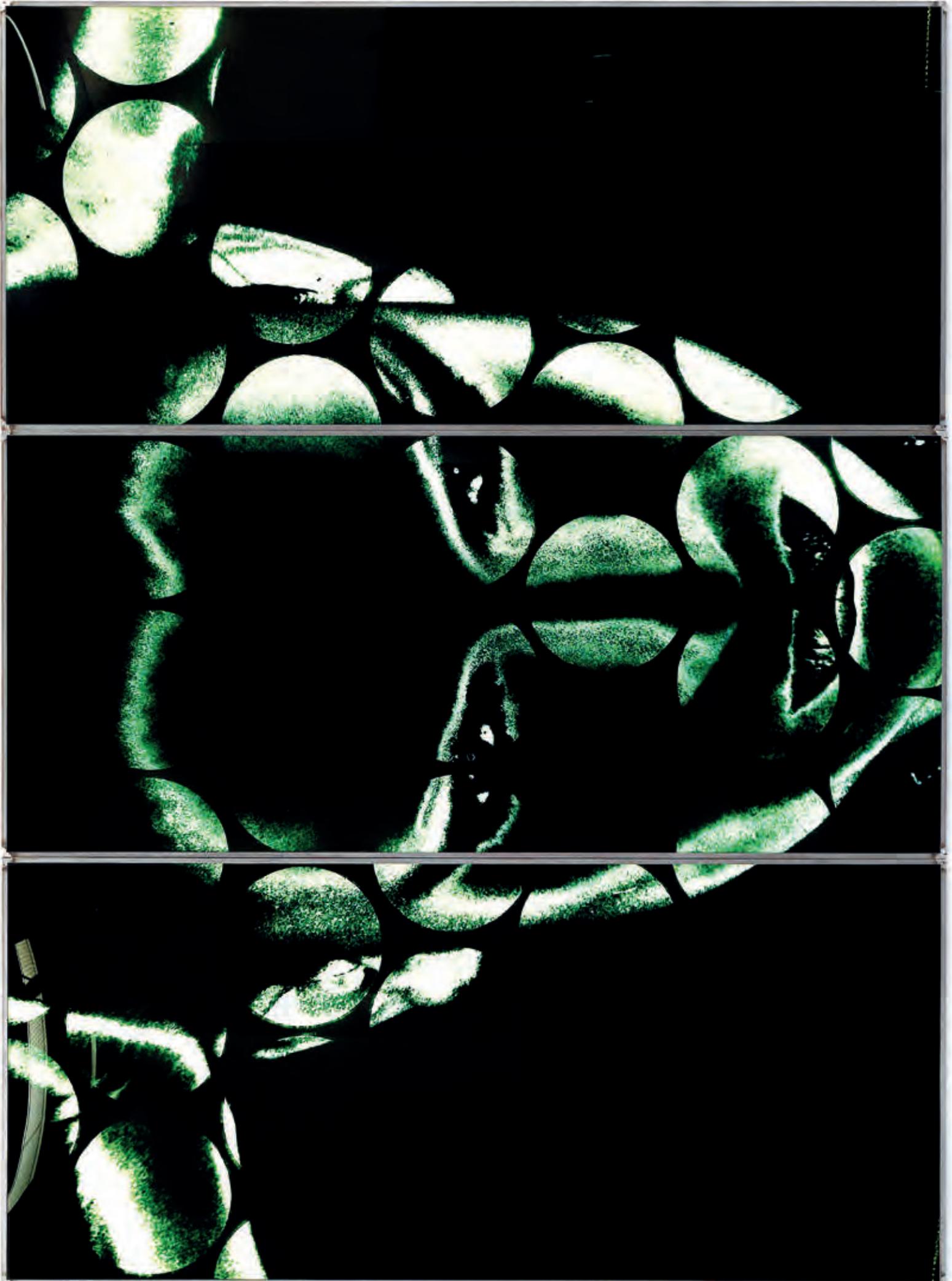
KATHARINA SIEVERDING, O.T., 1990, FOTOGRAFIE; C-PRINT, ACRYL, STAHL, 275 x 375 CM.

Like much of Katharina Sieverding's photographic work, the monumental triptych *o.T. (Untitled)* depicts an overexposed close-up view of the artist's face with a stern expression. Sieverding, who was influenced by her father's career as a radiologist, used solarization to reverse the color tones in her photograph, highlighting certain parts of her face and obscuring others. The modification lends her an androgynous appearance and an otherworldly quality. This subversive take on photographic self-portraiture can be read as a commentary on gender identity and roles: it counters a binary perspective and offers a window into the artist's interior state.

Wie viele der fotografischen Arbeiten von Katharina Sieverding zeigt das monumentale Triptychon *o.T.* eine überbelichtete Nahaufnahme des ungerührten Gesichtsausdrucks der Künstlerin. Sieverding, unter anderem durch die Profession ihres Vaters als Radiologe beeinflusst, hat die Tonwerte ihrer Fotografie durch Solarisation verfremdet, sodass bestimmte Teile ihres Gesichts hervorgehoben und andere abgedunkelt werden. Die Veränderung verleiht ihrem Gesicht einen androgynen Anschein und eine unwirkliche Qualität. Diese subversive Art der fotografischen Selbstdarstellung kann als Kommentar zu Geschlechtsidentität und -rollen gelesen werden: Sie konterkariert die binäre Perspektive und gewährt Einblick in die innere Verfassung der Künstlerin.

Katharina Sieverding's (b. 1944, Prague) practice focuses on identity, the individual in society and politics, natural phenomena, and biological processes. In her monumental photographs (up to six meters high), Sieverding manipulates the size and multiplication of images, contrast, and intensities of light, working with superimposition and solarization. For the artist, the essence of images is not born through the camera but rather in the "optical possibilities" of the mind. In the mid-1970s she created large photographic canvases based on press photographs and television images, mixing image and text around themes of feminine identity and political events from German and North American history.

Katharina Sieverding (geb. 1944, Prag) beschäftigt sich in ihrer Kunst mit Identität, dem Individuum in Gesellschaft und Politik, mit Naturerscheinungen und biologischen Prozessen. In ihren monumentalen (bis zu sechs Meter hohen) Fotografien, manipuliert Sieverding Bilder im Hinblick auf Größe, Kontrast oder Lichtintensität, vervielfältigt sie oder arbeitet mit Überblendungen und Solarisation. Für die Künstlerin wird die Essenz der Bilder nicht von der Kamera geschaffen, sondern vielmehr von den „optischen Möglichkeiten“ des Geistes. Mitte der 1970er-Jahre schuf sie großformatige fotografische Leinwände auf Basis von Presse- und Fernseh Bildern und kombinierte Bilder und Texte rund um Themen weiblicher Identität mit solchen von politischen Ereignissen aus der deutschen und US-Geschichte.



CHRISTELLE OYIRI, *COLLECTIVE AMNESIA: IN MEMORY OF LOGOBI*, 2018–22, HD VIDEO, 14'42", COLOR, SOUND.

CHRISTELLE OYIRI, *COLLECTIVE AMNESIA: IN MEMORY OF LOGOBI*, 2018–22, HD VIDEO, 14'42", FARBE, TON.

In *Collective Amnesia: In Memory of Logobi*, artist and DJ Christelle Oyiri excavates the origin and forgotten history of Logobi, a dance that emerged in the late 1980s in the streets of Abidjan in the Côte d'Ivoire, before being transported to the banlieues (suburban zones) of Paris, home to many Black French communities, in the late 2000s. Drawing on the Ivorian Zouglou dance, as well as on mime, Logobi is characterized by rapid movements that match the fast rhythms of the music, which mixes French tecktonik with French Ivorian coupé-décalé. As Logobi enthusiasts performed on the streets and in subway stations, they filmed their dance battles. These media archives went overlooked, not only due to the wider erasure of Black and Afrodiasporic culture in France and Europe, but also because of a form of amnesia within those Black communities, some of whom dismissed Logobi as a pejorative attribute of "blédards" (a derogatory term in French used against North African immigrants and their customs). Layering 3D animations, staged scenes, and found footage, Oyiri revives the initial digital ecosystem surrounding Logobi, a genre that both occupied public space and had a distinct life online.

Mit *Collective Amnesia: In Memory of Logobi* bringt die Künstlerin und DJ Christelle Oyiri die vergessene Geschichte von Logobi ans Licht – eines Tanzes, der in den späten 1980er-Jahren zunächst in den Straßen von Abidjan an der Elfenbeinküste entstand und in den späten 2000er-Jahren seinen Weg in die Banlieues von Paris fand, wo viele Schwarz-französische Communitys leben. Logobi, in dem sich Einflüsse des ivoirischen Tanzes Zouglou ebenso finden wie der Pantomime, ist von schnellen Bewegungen charakterisiert, die die Rhythmen einer Musik aufnehmen, in der Tecktonik aus Frankreich und franko-ivorische Coupé-Décalé-Musik ineinanderfließen. Logobi-Tänzer*innen treffen sich zu Tanzwettbewerben auf den Straßen und in U-Bahnstationen und filmen diese. Den so entstandenen Medienarchiven wurden bislang keine Aufmerksamkeit zuteil, nicht zuletzt angesichts einer allgemein verbreiteten Unsichtbarmachung Schwarzer und afrodiasporischer Kulturen in Frankreich und Europa. Aber auch eine Art Amnesie innerhalb der Schwarzen Communitys, in denen Logobi bisweilen mit dem pejorativen Terminus „blédards“ (eine abfällige Bezeichnung im Französischen, die gegen nordafrikanische Migrant*innen und ihre Bräuche verwendet wird) belegt wird, hat dazu beigetragen, diese Archive bisher nicht wahrzunehmen. Oyiri kombiniert 3D-Animationen, gestellte Sequenzen und gefundenes Material miteinander und findet so eine Form für das genuin digitale Ökosystem, das Logobi umgibt – ein Tanzgenre, das im öffentlichen Raum ebenso zuhause ist wie online.

Christelle Oyiri (b. 1992, Paris) is an artist and filmmaker of Ivorian and Guadeloupean descent, and is also known as DJ and music producer Crystallmess. Drawing on her musical practice and knowledge, Oyiri creates videos that intertwine various image registers to represent the visual vernaculars of Afrodiasporic club culture, music, and popular cultures. Recent works have focused on the African diaspora's (post) colonial alienation from their cultures of origin (music, dance, and language), specifically in the French banlieues.

Die Künstlerin und Filmemacherin Christelle Oyiri (geb. 1992, Paris) hat ivoirische und guadeloupanische Wurzeln und ist als DJ und Musikproduzentin auch unter dem Namen Crystallmess bekannt. Ihre Videos, die sie aus ihrer musikalischen Praxis heraus schafft, verschränken verschiedene Bildregister und stellen damit den visuellen Alltag afrodiasporischer Clubkultur, Musik und Populärkultur dar. In ihren jüngsten Arbeiten beschäftigt sie sich mit der (post)kolonialen Entfremdung der afrikanischen Diaspora – insbesondere in den französischen Banlieues – von deren Ursprungskulturen (Musik, Tanz und Sprache).



COLLECTIVE



VERENA KYSELKA, *EXTERRA XX*, 2008, VIDEO, 9'25", COLOR, SOUND.

VERENA KYSELKA, *EXTERRA XX*, 2008, VIDEO, 9'25", FARBE, TON.

This video by Verena Kyselka is at once an invaluable documentation of performance and an artwork in its own right. It is comprised of VHS footage of several performances by the East German feminist group Exterra XX, which formed in the 1980s. Drawing on the notion of democratic collectivity and communal forms of living and expression, Exterra XX used experimental sound, provocative costumes, and props in their performances to criticize the German Democratic Republic's constraints on freedom and to imagine alternatives. Short excerpts from actions that took place in various European cities between 1989 and 1994 are presented on screen as five vignettes: we first hear the sound of stones rhythmically clapping against each other, and other sequences show bold performances, with the performers wearing costumes made from everyday materials, such as Coca-Cola cans. Through montage, changes of speed, and image enlargement, the work puts diverse actions in surprising dialogue, forming what Kyselka refers to as "a new virtual performance."

Dieses Video von Verena Kyselka ist gleichermaßen ein wichtiges historisches Dokument und ein eigenständiges Kunstwerk. Es besteht aus VHS-Aufnahmen mehrerer Performances der feministischen Gruppe Exterra XX, die sich in den 1980er-Jahren in der DDR gründete. Ausgehend von der Idee des demokratisch agierenden Kollektivs und gemeinschaftlicher Lebens- und Ausdrucksformen arbeiteten Exterra XX in ihren Performances mit experimenteller Musik, provokanten Kostümen und Objekten, um unter anderem die Freiheitsbeschränkungen in der DDR zu kritisieren und Alternativen zu entwerfen. Kurze Ausschnitte aus Aktionen, die zwischen 1989 und 1994 in verschiedenen europäischen Städten stattfanden, werden in fünf Szenen auf dem Bildschirm präsentiert: Zu Beginn erklingen Steine, die rhythmisch gegeneinander klatschen, weitere Sequenzen zeigen politisch engagierte Performances, bei denen die Akteur*innen Kostüme aus Alltagsmaterialien wie Coca-Cola-Dosen tragen. Über Schnitte, Tempowechsel und Zoomeffekte treten die verschiedenen Aktionen in eine unerwartete Beziehung zueinander und bilden eine „neue virtuelle Performance“, wie Kyselka es nennt.

Trained as a painting conservator, Verena Kyselka (b. 1957, Erfurt, Germany) began making paintings, performances, and music in the German Democratic Republic in the 1980s. In 1984, she cofounded a feminist artist group along with Monika Andres, Tely Büchner, Gabriele Göbel, Ina Heiner, Angelika Hummel, Birgit Quehl, and Gabriele Stötzer, which in 1989 became Exterra XX. Combining poetry, experimental sound, costumes, painting, and performance, the first actions held by the group happened in the privacy of their homes to avoid the GDR's harsh surveillance. Most of the group's early performances were recorded on Super 8 film, some of which were shot by Kyselka. After Exterra XX disbanded in 1994, she moved to Weimar and then Geneva to study art, and pursued her solo practice with an intercultural approach to notions of identity, belonging, and feminism. In 1990, she cofounded Kunsthaus Erfurt.

Nach ihrer Ausbildung zur Restauratorin für Malerei begann Verena Kyselka (*1957, Erfurt, Deutschland) in den 1980er-Jahren als Künstlerin in der DDR mit Malerei, Performance und Musik zu arbeiten. 1984 gründete sie zusammen mit Monika Andres, Tely Büchner, Gabriele Göbel, Ina Heiner, Angelika Hummel, Birgit Quehl und Gabriele Stötzer eine feministische Künstlerinnengruppe, die sich 1989 in Exterra XX umbenannte. Die ersten Aktionen der Gruppe, die Poesie, experimentelle Musik, Kostümdesign, Malerei und Performance kombinierten, fanden in Privaträumen statt, um der strengen Überwachung durch der DDR-Behörden zu entgehen. Die meisten dieser frühen Performances wurden auf Super-8-Film dokumentiert, einige von Kyselka selbst. Nach der Auflösung von Exterra XX im Jahr 1994 zog sie nach Weimar und später nach Genf, um Kunst zu studieren. Sie setzte ihre Solo-Praxis fort und arbeitet bis heute interkulturell zu Begriffen wie Identität, Zugehörigkeit und Feminismus. Kyselka ist Mitbegründerin des 1990 eröffneten Kunsthauses Erfurt.



Verena Kyselka, *Exterra XX*, 2008, video, 9'25", color, sound. Video stills (details). Courtesy of the artist.

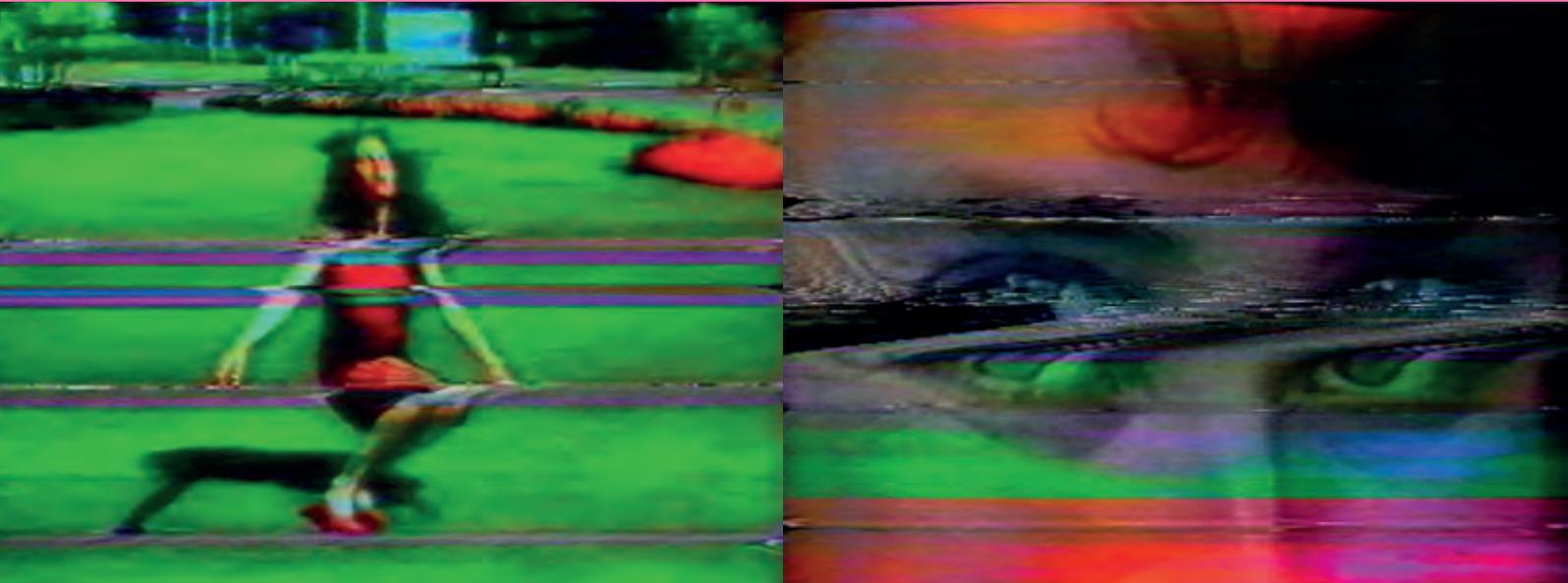
Verena Kyselka, *Exterra XX*, 2008, Video, 9'25", Farbe, Ton. Videostills (Details). Courtesy of the artist.

PIPILOTTI RIST, (*ENTLASTUNGEN*) *PIPILOTTIS FEHLER*, 1988, VIDEO, 11'10", COLOR, SOUND.

PIPILOTTI RIST, (*ENTLASTUNGEN*) *PIPILOTTIS FEHLER*, 1988, VIDEO, 11'10", FARBE, TON.

(Entlastungen) Pipilottis Fehler is emblematic of Pipilotti Rist's playful experiments with performance and video. The screen flickers from black to distorted streaks of cyan, magenta, yellow, green, and red. "Ich will sehen wie du siehst," the narrator intones: "I want to see how you see." Referencing the mediatory quality of the camera, Rist merges her own gaze with that of the viewer. "Du siehst mich sehen," the narrator continues: "You see me seeing." Close-up images of women's faces flash across the screen: eyes darting from left to right, mouths twisting in a trance-like ecstasy. Throughout the video, Rist performs a number of actions for the camera, in sync with the crashing rhythm of the soundtrack. She dives into a pool, carries an oversized flower, and collapses to the ground on a street and in a field. Cutting, distorting, rewinding, and replaying this footage, Rist extends her physical performance into the digital space of the video; an image is paused before quickly scanning upward, as if the screen itself were falling away.

(Entlastungen) Pipilottis Fehler ist ein typisches Beispiel für Pipilotti Rists spielerische Experimente mit Performance und Video. Auf dem schwarzen Bildschirm flackern zunächst verzerrte Streifen von Cyan, Magenta, Gelb, Grün und Rot auf. „Ich will sehen, wie du siehst“, beginnt die Erzählstimme. Rist, die auf die vermittelnde Rolle der Kamera abstellt, verschmilzt ihren eigenen Blick mit dem der Betrachter*innen. „Du siehst mich sehen“, fährt die Stimme fort. Nahaufnahmen von Frauengesichtern blitzen auf: Augen, die von links nach rechts huschen, in trance-artiger Extase verzogene Münder. Im Verlauf des Videos performt Rist synchron zum krachenden Rhythmus des Soundtracks eine Reihe von Aktionen für die Kamera: Sie springt in einen Pool, trägt eine überdimensionierte Blume herum, bricht mitten auf der Straße oder in einem Feld zusammen. Mithilfe von Schnitt, Verzerrungen, Zurückspulen und Wiederabspielen des Materials erweitert Rist ihre körperliche Performance in den digitalen Raum des Videos hinein. Schließlich wird das Bild angehalten und schnell nach oben hin abgetastet – als wäre es der Bildschirm selbst, der nun zu Boden fällt.



Since the mid-1980s Pipilotti Rist (b. 1962, Grabs, Switzerland) has worked mainly with video, moving deftly between single-channel videos that experiment with the qualities and glitches of the medium and immersive multi-channel installations that strongly affect the viewer. Through inventive editing and a keen attention to sound, Rist's playful works have expanded video as a medium, centering its technology as both the means and the themes of the work. Subtly exploring tropes of eroticism and women's sexuality, the artist's early videos often featured her performing for the camera, either singing or enacting absurd gestures, and sometimes connoted a comic kind of violence.

Seit Mitte der 1980er-Jahre arbeitet Pipilotti Rist (geb. 1962, Grabs, Schweiz) vor allem mit Video und hat sich dabei geschickt zwischen Einkanalvideos, die mit den Eigenschaften und Fehlern des Mediums experimentieren, und immersiven, die Betrachter*innen stark affektierenden Mehrkanalinstallationen bewegt. Dank ihres erfinderischen Umgangs mit dem Schnitt und ihrer besonderen Aufmerksamkeit für den Ton, hat Rist mit ihren spielerischen Arbeiten dazu beigetragen, die Möglichkeiten von Video als Medium zu erweitern und die dahinterstehenden Technologien sowohl als Mittel wie auch als Thema in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken. Für ihre frühen Videos, in denen sie auf subtile Art und Weise Tropen der Erotik und der weiblichen Sexualität erforscht, trat Rist oft selbst als Performerin vor die Kamera, singend oder absurde Gesten aufführend, manchmal auch eine komische Form von Gewalt vermittelnd.



SALIM BAYRI, *YOU CAN KEEP IT EAT IT*, 2021, VIDEO, 4'06", COLOR, SOUND.

SALIM BAYRI, *YOU CAN KEEP IT EAT IT*, 2021, VIDEO, 4'06", FARBE, TON.

Centered around footage of Salim Bayri hammering the building of the Archives nationales d'outre-mer (National Archives of Overseas France, where documents from former colonies are held) in Aix-en-Provence, *You Can Keep It Eat It* is the performative outcome of an artist's frustration. During an artist residency in the Southwest of Morocco, Bayri learnt of the existence of two institutions holding key archives related to the history of the Sahara: the Archives of the Missionaries of Africa in Rome and the aforementioned French colonial archives in Aix. He attempted to visit the latter but was denied access under the pretext of being a mere civilian. Converting his exasperation into a humorous critique of the institution, he fabricated a mallet with which to hit the archives' building, making it a kind of echo chamber. While Bayri's filmed performance attempts to turn the impossibility of accessing archives into sound, it also mocks institutional gatekeeping and vacuity, with a title translated from a saying in Moroccan Darija about discarding an object that is no longer wanted.

Die Arbeit *You Can Keep It Eat It* dreht sich um Aufnahmen von Salim Bayri, in denen er das Gebäude der Archives nationales d'outre-mer in Aix-en-Provence (das französische Nationalarchiv, in dem Dokumente zu den ehemaligen französischen Kolonien aufbewahrt werden) traktiert. Sie ist das performative Resultat der Frustration eines Künstlers. Während einer Künstlerresidenz im Südwesten Marokkos erfuhr Bayri von der Existenz zweier Institutionen, in denen die entscheidenden Dokumente zur Geschichte der Sahara archiviert sind: das Archiv der Gesellschaft der Missionare von Afrika in Rom und das erwähnte französische Archiv in Aix. Er bemühte sich, Zugang zu letzterem zu erhalten, was ihm jedoch unter dem Vorwand verwehrt wurde, er sei lediglich eine Zivilperson. Daraufhin münzte Bayri seine Wut in eine humorvolle Kritik der beiden Institutionen und stellte einen Hammer her, mit dem er das Archivgebäude schlagen und es so in eine Echokammer verwandeln wollte. Einerseits versucht Bayris gefilmte Performance, den verwehrt Zutritt zum Archiv in Klang zu übersetzen, andererseits spottet sie mit ihrem Titel, der ein Sprichwort über das Wegwerfen von nicht mehr gebrauchten Objekten aus dem marokkanischen Darija überträgt, über institutionelle Zugangskontrolle und Leere.

Salim Bayri's (b. 1992, Casablanca) practice spans drawing, sculpture, performance, CGI, and sound. With a humorous approach to diasporic realities and sensibilities, his work explores the slipperiness of linguistic, visual, and digital representations, to playfully address what he calls "bittersweet ghorba" or "bittersweet abroad-being." Bayri often collaborates with his brother, Tayeb Bayri, on sound performances and music.

Die künstlerische Praxis von Salim Bayri (geb. 1992, Casablanca) umfasst Zeichnung, Skulptur, Performance, CGI und Klang. Bayri geht humorvoll mit den Realitäten und Sensibilitäten der Diaspora um und untersucht die Unzulänglichkeiten linguistischer, visueller und digitaler Darstellungen, um spielerisch zu adressieren, was er die „bittersüße Ghorba“ oder das „bittersüße Sein in der Ferne“ nennt. Für Klangperformances und Musik arbeitet Bayri oft mit seinem Bruder Tayeb Bayri zusammen.



CAO GUIMARÃES, *NANOFANIA*, 2003, SUPER 8 FILM TRANSFERRED TO VIDEO, 3', COLOR & B/W, SOUND.

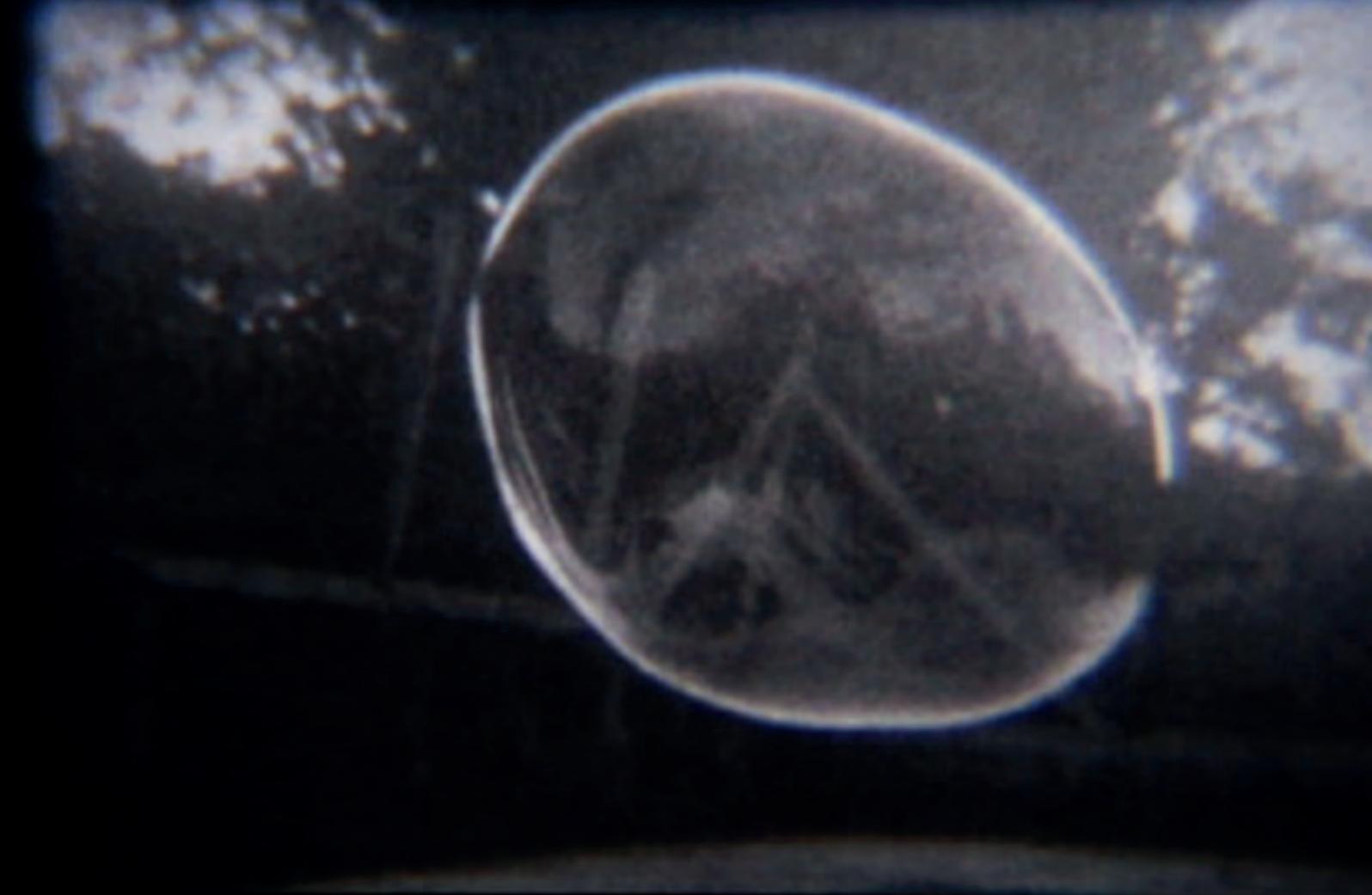
CAO GUIMARÃES, *NANOFANIA*, 2003, SUPER-8-FILM, TRANSFERIERT AUF VIDEO, 3', FARBE & S/W, TON.

Cao Guimarães's short film *Nanofania* weaves together a series of disappearing acts from everyday life. The title is a term coined by Guimarães, combining the Greek words *nanos* (small) and *pháneia* (appearance), to describe the film's composition from a series of small apparitions. Large soap bubbles float into the air, then burst. A fly sits on a wall, then sharply departs. Filmed on Super 8, these moments possess a grainy, ghost-like quality. Each clip is replayed over and over again, paired with the eerie twinkling of a toy piano. Through this repetition, Guimarães explores the fragile and transitory space between presence and absence, as well as the fragile and fleeting essence of time—an entity easily disrupted. There one second and gone the next, each scene falls apart as swiftly as it had come together. While the bursting of each bubble is a literal manifestation of rupture, the work also marks the end of the exhibition, introducing a meditative moment of respite.

Cao Guimarães' Kurzfilm *Nanofania* verwebt eine Reihe von alltäglichen Momenten des Auftauchens und Verschwindens miteinander. Beim Titel handelt es sich um einen von Guimarães selbst geschaffenen Neologismus aus den griechischen Vokabeln *nanos* (klein) und *pháneia* (Erscheinen), mit dem er die Komposition seines Films aus einer Reihe kleiner Erscheinungen beschreibt: Große Seifenblasen fliegen durch die Luft, bis sie zerplatzen; eine Fliege sitzt auf einer Mauer, fliegt schnell weg. Gefilmt auf Super-8-Film ist diesen Momenten eine körnige, geisterhafte Qualität eigen. Die Clips werden ein ums andere Mal zum unheimlichen Klimmern eines Spielzeugklaviers abgespielt. In der Wiederholung tastet Guimarães so die fragilen und transitorischen Räume zwischen Präsenz und Absenz ab sowie das zerbrechliche und flüchtige Wesen der Zeit – einer Entität, die sich leicht unterbrechen lässt. Gerade noch da, schon wieder verschwunden; Szenen, die so schnell auseinanderfallen, wie sie entstanden sind. Während das Platzen jeder Blase eine buchstäbliche Manifestation des Bruchs darstellt, markiert das Werk auch das Ende der Ausstellung und leitet einen meditativen Moment des Innehaltens ein.

Working at the intersection of visual arts and cinema, Cao Guimarães (b. 1965, Belo Horizonte, Brazil) creates feature films, videos, photographs, and installations that approach everyday events and mundane objects through a poetic lens. With a keen eye for detail, Guimarães captures quotidian phenomena—from footprints on the ground to the bursting of a soap bubble—and transforms them into contemplative tableaux, to offer meditations on ephemerality and fragility.

Cao Guimarães (geb. 1965, Belo Horizonte, Brasilien) arbeitet an der Schnittstelle von bildender Kunst und Kino. Er schafft Spielfilme, Videos, Fotografien und Installationen, die Ereignisse des Alltags und profane Objekte poetisch ins Licht setzen. Mit einem besonderen Auge fürs Detail hält Guimarães alltägliche Phänomene fest – von Fußabdrücken auf dem Boden bis zu einer platzenden Seifenblase – und baut daraus kontemplative Tableaus, Meditationen auf das Vergängliche und Fragile.



Cao Guimarães, *Nanofania*, 2003, Super 8 film transferred to video, 3', color & b/w, sound. Video stills. Courtesy of the artist and Galeria Nara Roesler, São Paulo/Rio de Janeiro/New York.

Cao Guimarães, *Nanofania*, 2003, Super-8-Film, transferiert auf Video, 3', Farbe & S/W, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Galeria Nara Roesler, São Paulo/Rio de Janeiro/New York.



VISITOR INFORMATION

UNBOUND: PERFORMANCE AS RUPTURE

DURATION

14 September 2023 – 28 July 2024

OPENING HOURS

Saturday and Sunday, 12–6 p.m.

Every first Thursday of the month, 6–10 p.m.

ADMISSION

5 Euro

Tickets are valid for the entire duration of the exhibition. 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.

PUBLIC TOURS

English tour: Saturday, 3 p.m.

10 Euro per person including admission. Participation is free of charge for the groups defined above. Registration at www.jsfoundation.art.

PRIVATE GROUP TOURS

Price: 20 Euro per person for groups of ten people or more (including admission fee). Tours for students and school pupils are free of charge. Please inquire by email at visit.berlin@jsfoundation.art.

PART-BARRIER-FREE ACCESS

The exhibition “Unbound: Performance as Rupture” takes place on the first floor and the second floor of the Julia Stoschek Foundation Berlin. Access to the upper floor is not barrier-free. For visits with wheelchairs or strollers, please register in advance via visit.berlin@jsfoundation.art to ensure access.

GENERAL INQUIRIES

info@jsfoundation.art

BESUCHER*INNEN-INFORMATION

UNBOUND: PERFORMANCE AS RUPTURE

AUSSTELLUNGSDAUER

14. September 2023 – 28. Juli 2024

ÖFFNUNGSZEITEN

Samstag und Sonntag, 12 – 18 Uhr

Jeder erste Donnerstag des Monats, 18 – 22 Uhr

EINTRITT

5 Euro

Eintrittskarten sind für die gesamte Dauer der Ausstellung gültig. 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.

ÖFFENTLICHE FÜHRUNGEN

Deutschsprachige Führung: Sonntag, 15 Uhr

10 Euro pro Person inklusive Eintritt. Die Teilnahme ist für die oben definierten Gruppen kostenfrei. Anmeldung unter www.jsfoundation.art.

SONDERFÜHRUNGEN

Kosten: 20 Euro pro Person für Gruppen ab 10 Personen (inklusive Eintritt). Kostenfrei für Schüler*innen- und Student*innengruppen. Anfragen bitte per E-Mail an visit.berlin@jsfoundation.art

TEILBARRIEREFREIER ZUGANG

Die Ausstellung „Unbound: Performance as Rupture“ findet im Erdgeschoss und dem Obergeschoss der Julia Stoschek Foundation Berlin statt. Der Zugang zum Obergeschoss ist nicht barrierefrei. Für den Besuch mit Rollstuhl oder Kinderwagen bitten wir um vorherige Anmeldung über visit.berlin@jsfoundation.art, um den Zugang gewährleisten zu können.

ALLGEMEINE ANFRAGEN

info@jsfoundation.art

UNBOUND: PERFORMANCE AS RUPTURE

with works by mit Arbeiten von Panteha Abareshi, Eleanor Antin, Salim Bayri, Nao Bustamante, Matt Calderwood, peter campus, Patty Chang, Julien Creuzet, Vaginal Davis, Ufuoma Essi, VALIE EXPORT, Cao Guimarães, Shuruq Harb, Sanja Iveković, Ulysses Jenkins, Joan Jonas, Stanya Kahn, Verena Kyselka, Tarek Lakhri, Klara Lidén, mandla & Graham Clayton-Chance, Lutz Mommartz, Senga Nengudi, Mame-Diarra Niang, Lydia Ourahmane, Christelle Oyiri, P. Staff, Manfred Pernice, Sondra Perry, Howardena Pindell, Pope.L, Pipilotti Rist, Katharina Sieverding, Akeem Smith, Gwenn Thomas

CURATOR KURATORIN

Lisa Long

ASSISTANT CURATOR ASSISTENZKURATORIN

Line Ajan

HEAD OF EXHIBITIONS LEITUNG AUSSTELLUNGEN

Andreas Korte

CONSERVATION KONSERVATORISCHE BETREUUNG

Lluïsa Sàrries i Zgonc, Andreas Weisser

INSTALLATION TEAM AUFBAUTEAM

Abrell & van den Berg, Eidotech, MWB Berlin

PRESS PRESSE

Pickles PR

LOANS LEIHGABEN

Panteha Abareshi, *Unlearn the Body*, 2021

On loan from the artist

Als Leihgabe des / der Künstlers*in

Salim Bayri, *You Can Keep It Eat It*, 2021

On loan from the artist

Als Leihgabe des Künstlers

Nao Bustamante, *Rosa Does Joan*, 1992

On loan from the artist

Als Leihgabe der Künstlerin

Julien Creuzet, *Sonjé Yo ?*, 2023

The Possessed of Pigalle or the Tragedy of King Christophe: "RAFT-KEEPER CAPTAIN: Well it's there that we have to push hardest. And we got no choice. On the Great Salty, someone will throw you a rope. If you catch it, that's fine, you'll reach land and moor there. If you fail, God help you! Then all you can do is throw yourself in the arms of Mama Water.", 2023

On loan from High Art

Als Leihgabe von High Art

Vaginal Davis, *The White to Be Angry*, 1999

On loan from Galerie Isabella Bortolozzi

Als Leihgabe von Galerie Isabella Bortolozzi

Ufuoma Essi, *Bodies in Dissent*, 2021

On loan from the artist

Als Leihgabe der Künstlerin

Shuruq Harb, *The White Elephant*, 2018

On loan from the artist

Als Leihgabe der Künstlerin

Sanja Iveković, *Personal Cuts*, 1982

On loan from 1 Mira Madrid

Als Leihgabe von 1 Mira Madrid

Stanya Kahn, *Stand in the Stream*, 2011–17
On loan from Vielmetter Los Angeles
Als Leihgabe von Vielmetter Los Angeles

Verena Kyselka, *Exterra XX*, 2008
On loan from the artist
Als Leihgabe der Künstlerin

Tarek Lakhrissi, *Perfume of Traitors III*, 2021–23
On loan from Galerie Allen
Als Leihgabe von Galerie Allen

mandla & Graham Clayton-Chance, *as british as a watermelon*, 2021
On loan from the artists
Als Leihgabe der Künstler*innen

Senga Nengudi, *Masked Taping*, 1978–79
On loan from Sprüth Magers
Als Leihgabe von Sprüth Magers

Mame-Diarra Niang, *Qui doit être vu*, 2021
On loan from Stevenson gallery
Als Leihgabe von Stevenson gallery

Lydia Ourahmane, *In the Absence of our Mothers*, 2015–18
On loan from Nicoletta Fiorucci Collection
Als Leihgabe von Nicoletta Fiorucci Collection

Christelle Oyiri, *Collective Amnesia: In Memory of Logobi*, 2018–22
On loan from the artist
Als Leihgabe der Künstlerin

Sondra Perry, *Double Quadruple Etcetera Etcetera I & II*, 2013
On loan from Bridget Donahue
Als Leihgabe von Bridget Donahue

Howardena Pindell, *Free, White and 21*, 1980
On loan from Garth Greenan Gallery
Als Leihgabe von Garth Greenan Gallery

Pope.L, *A.T.M. Piece*, 1997
On loan from Mitchell-Innes & Nash
Als Leihgabe von Mitchell-Innes & Nash

Akeem Smith, *Social Cohesiveness*, 2020
On loan from Heidi gallery
Als Leihgabe von Heidi gallery

COLOPHON IMPRESSUM

This publication is published on the occasion of the exhibition “Unbound: Performance as Rupture” at Julia Stoschek Foundation Berlin, 2023.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung „Unbound: Performance as Rupture“ in der Julia Stoschek Foundation Berlin, 2023.

PUBLISHER HERAUSGEBERIN

Julia Stoschek Foundation

TEXTS TEXTE

Panteha Abareshi, Salim Bayri, Nao Bustamante, peter campus, Julien Creuzet, Ufuoma Essi, Shuruq Harb, Verena Kyselka, Tarek Lakhri, Senga Nengudi, Mame-Diarra Niang, Lydia Ourahmane, Christelle Oyiri, Sondra Perry, Howardena Pindell, Katharina Sieverding, and und Akeem Smith by von Line Ajan. Patty Chang, Vaginal Davis, VALIE EXPORT, Stanya Kahn, Sanja Iveković, mandla & Graham Clayton-Chance, and und P. Staff by von June Drevet. Ulysses Jenkins by the vom Hammer Museum. Matt Calderwood, Cao Guimarães, Joan Jonas, Klara Lidén, Lutz Mommartz, Manfred Pernice, Pope.L, Pipilotti Rist, and / und Gwenn Thomas by von Nora Kovacs.

ENGLISH EDITING ENGLISCHES LEKTORAT

Hannah Gregory, Lisa Long, Elvia Wilk

GERMAN EDITING DEUTSCHES LEKTORAT

Rafael Kopper, Robert Schulte

PROOFREADING

Hannah Gregory, Robert Schulte

DEUTSCHE ÜBERSETZUNGEN

Volker Ellerbeck, Dominikus Müller

ENGLISH TRANSLATIONS

Art language, Carrie Roseland

GRAPHIC DESIGN GESTALTUNG

Bureau Borsche

TYPEFACES SCHRIFTARTEN

Arial, OCR B Std

PRINTING DRUCK

DAS DRUCKTEAM BERLIN

Unless otherwise noted all images © the artists and their legal heirs. All texts © 2023 the authors and Julia Stoschek Foundation. All rights reserved. Printed in Germany.

Sofern nicht anders angegeben ©2023 für alle abgebildeten Werke die Künstler*innen und deren Rechtsnachfolger*innen. © 2023 für alle Texte die Autorinnen und die Julia Stoschek Foundation. Alle Rechte vorbehalten.

Julia Stoschek Foundation

Leipziger Straße 60

D-10117 Berlin

JULIA STOSCHEK FOUNDATION

JULIA STOSCHEK FOUNDATION

Leipziger Straße 60
D-10117 Berlin
Tel.: +49 (0) 30/921 06 246 0

info@jsfoundation.art
www.jsfoundation.art

Instagram @juliastoschekfoundation
TikTok @juliastoschekfoundation

FOUNDER GRÜNDERIN
Julia Stoschek

DIRECTOR DIREKTOR
Robert Schulte

ARTISTIC DIRECTOR KÜNSTLERISCHE LEITUNG
Lisa Long

DIRECTOR OF COLLECTIONS SAMMLUNGSDIREKTORIN
Anna-Alexandra Pfau

HEAD OF EXHIBITIONS LEITUNG AUSSTELLUNGEN
Andreas Korte

HEAD OF FACILITY MANAGEMENT LEITUNG GEBÄUDEMANAGEMENT
Christian Kummetat

ASSISTANT CURATOR ASSISTENZKURATORIN
Line Ajan

COLLECTIONS ASSISTANT SAMMLUNGSASSISTENZ
Tabea Katharina Marschall

OPERATIONS MANAGEMENT BERLIN
Sven Weigel

OPERATIONS MANAGEMENT DÜSSELDORF
Katarina Kloppe

PROJECT ASSISTANT PROJEKTASSISTENZ
Matthias Theis

JULIA STOSCHEK FOUNDATION
BERLIN

WWW.JSFOUNDATION.ART
LEIPZIGER STRASSE 60
D-10117 BERLIN