

REVIEWS

fused almost. The correspondence between the 'on/off' in the vocals and the 1/0 structure of binary code seems hardly coincidental. Nor is the viewer's uncertainty about whether Leckey is playing the drum/machine, or vice versa. Here media doesn't function as a prosthesis of the body. Rather, the body itself becomes prosthetic, a biological addendum of a technoid organism.

In the segment 'ZooVidTek', situated between GreenScreen ... and the video cabinets, this perspective is filtered through a number of analogue and digital technologies and their temporal and perceptual structures. Made in 'Eaven (2004), for instance – a computer animation of Jeff Koons' stainless steel sculpture *Rabbit* (1986) that has been transferred to 16mm film – shows its own digital construction through a clever play on the indexical logic of analogue media: because the camera is not reflected in the surface of *Rabbit*, the seemingly analogue recording is revealed to be virtual. The interweaving of different media, materialities and historicities, however, does not only affect the authenticity of media depiction. In *As If* these registers are closely tied to questions of contemporary subjectivity and to autobiography. That today not only things but also people are subject to reproductive procedures is evident not least in *MyAlbum*, a sort of prequel to *Fiorucci Made Me Hardcore*, Leckey's homage to British club culture.

MyAlbum is composed of found footage material, compiled into ten 'tracks', spanning from 1954 – ten years before Leckey's birth – to 1999. It shows key moments of 'his' life. The first chapter, 'Fathers&Mirrors', begins with black and white footage of a rock'n'roll concert and an Elvis Presley impersonator. The sequence that follows is already in colour, seemingly more 'real'; what it shows, however, is a copy of the previous Elvis footage. The copy of Elvis and the copy of this copy pinpoint right from the outset that authenticity – including the facts of one's own biography – bears a fictive kernel. As a compilation of found memories, the album of 'Leckey's' life is that of a life in a specific time. It is also an album of time, insofar as his reflection on subjectivity and its construction evolves with the specificities of storage media. Leckey has often said that he apprehends objects only as images – as reproductions. This applies not least to how he sees himself.

Translated by Jane Yager

1
Mark Leckey
Pearl Vision
2012
Video still

2
Lynda, Robert, Amy, Enzo und die Anderen
2015
Installation view



LYNDA, ROBERT, AMY, ENZO UND DIE ANDEREN

Künstlerhaus Bremen

Raimar Stange

Mit den Worten „There were once two little fish holding hands, and when they remembered that they had no hands, they let go“ beginnt das Video *Methodology* (2011) von Alejandro Cesarco. Im Folgenden diskutieren eine Frau und ein Mann das Problem von (künstlerischen) Beziehungen im Spannungsfeld von Intimität und Öffentlichkeit. Cesarcos Arbeit – neben einer Flut von Dokumentationsmaterial übrigens das einzig „echte Kunstwerk“ hier – fungiert im Rahmen von *Lynda, Robert, Amy, Enzo und die Anderen* als Prolog, geht es dieser Ausstellung doch um Liebe und Gender ebenso wie um die Schwierigkeiten artistischer Selbstdarstellung und die Machtverhältnisse im Kunstsystem.

Ausgangspunkt für diese Diskussion ist der „künstlerische Rosenkrieg“ zwischen Lynda Benglis und Robert Morris, der – von der Kuratorin Fanny Gonella sorgfältig recherchiert – hier dokumentiert wird. Anfang der 1970er Jahre arbeiteten Morris und Benglis eng zusammen und waren auch für eine Zeit Liebhaber, trennten sich aber 1974. Anfang dieses Jahres ließ sich Morris auf dem Plakat für zwei Galerie-Ausstellungen in New York mit nacktem Oberkörper, Militärhelm und Eisenketten ablichten. Benglis dagegen schaltete in *Artforum* wenige Monate später eine ganzseitige Anzeige, auf der sie nackt und mit Sonnenbrille dabei zu sehen war, wie sie sich einen Doppeldildo einführt. Während Morris' Sadomaso-Travestie in der Kunstwelt kaum kommentiert wurde, sorgte das Statement von Benglis, das im Kontext eines dezidiert lustbetonten Feminismus zu verstehen ist, für einen echten Skandal: Fünf Mitglieder des Editorial Boards von *Artforum* boten dem Herausgeber ihren Rücktritt an. Benglis wurde öffentlich diffamiert. Ihr wurde eine antifeministische Haltung unterstellt. Mitglied

des Editorial Boards war auch Rosalind Krauss, die das Foto für Morris' Plakat gemacht hatte. Doch es kam auch zu prominenten Solidaritätsbekundungen für Benglis, zum Beispiel von Künstlern wie Vito Acconci, Larry Bell oder dem legendären Kurator Germano Celant.

Rund um diese Dokumentation der Benglis-Diskussion zeigt die Ausstellung Vorläufer und Nachfolger künstlerischer Rollenspiele zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. So ist da Ed Ruschas Hochzeitsanzeige aus dem Jahre 1967 zu entdecken (ebenfalls in *Artforum* veröffentlicht, für das Ruscha in seinen frühen Jahren als Grafiker arbeitete). Der Künstler liegt darauf nackt gemeinsam mit zwei jungen Frauen in einem Bett. Darunter steht geschrieben: „Ed Ruscha says goodbye to college joys“. Interessanter als dieser Herrenwitz ist die Tatsache, dass auch bei diesem Macho-Spielchen jedweder Protest ausblieb. Piotr Uklański *Artforum*-Künstlersiten mit dem Titel *Ginger Ass* (2003) zeigen auf einer Doppelseite das Hinterteil von Alison Gingers. Gingers ist nicht nur Uklański Lebensgefährtin, sondern auch Kuratorin. Eine „Doppelfunktion“, an der sich ebenfalls Fragen nach der Struktur von Macht – sowohl hinsichtlich der Genderthematik wie der Hierarchien zwischen Künstler und Kurator – entzündeten.

Zudem ist im Künstlerhaus eine Dokumentation der Gruppenausstellung *Who do you love?* installiert, die 2014 in der Berliner Galerie Mathew stattfand. Die eingeladenen sieben Künstler und Künstlerinnen thematisierten im Vorfeld die Grundlage für die Zusammenstellung: Sie seien Freunde, hätten gleichen Geschmack oder seien größtenteils „asian-american“. Am Ende entschied sich die Gruppe dazu, zwei aus ihrer Mitte ausgewählte Repräsentanten mit der Umsetzung zu beauftragen: Amy Lien und Enzo Camacho. Sie bauten eine Replik der Berliner Mauer, beschrieben mit neuen Graffiti, in denen Fragen nach der politischen und künstlerischen Identität zu Beginn des 21. Jahrhunderts aufgeworfen wurden. „Serial Orientalists have assembled in the arts capitals of old Europe“, war da zu lesen, „Who claims alterity?“ oder „Speculate my dick“ – Parolen, die das Prinzip künstlerischer Selbstdarstellung einem

Update fürs 21. Jahrhundert unterziehen. Fanden die Rollenspiele von Lynda Benglis und Robert Morris noch in einer durchweg westlichen Kunstwelt statt, so ist die Kunstwelt von Amy Lien und Enzo Camacho als globalisierter, neoliberaler Betrieb strukturiert: durch und durch kommodifiziert, sodass Künstleridentitäten inklusive „ethnischer“ Zuschreibungen immer mehr zu marktgerechten Labels verkommen – „Comme des Orientalists“, wie es in einem Graffiti treffend heißt.

Die engagierte Ausstellung dokumentiert vor allem diese Verschiebungen und rückt so die Entwicklung künstlerischer Identitätsfindung und Selbstdarstellung während der letzten 50 Jahre ins Zentrum. Dabei geraten die Grenzen von Dokumentation und Kunstwerk immer wieder ins Schlingern: Ist eine von Künstlern gestaltete Anzeige wirklich nur eine „Anzeige“ oder doch auch ein „Künstlerprojekt“? Und gehören „Dokumente“ nicht längst zum Vokabular konzeptueller Kunst? Gerade Dank dieser Hybridität bewegt sich *Lynda, Robert, Amy, Enzo und die Anderen* gleichzeitig außer- und innerhalb des Kunstbetriebs. Und kann ihn gerade deswegen hinterfragen, ohne ihn willfährig mit „originaler“ Ware zu beliefern.

The video *Methodology* (2011) by Alejandro Cesarco begins with the words 'there were once two little fish holding hands, and when they remembered that they had no hands, they let go.' What follows is a discussion between a woman and a man over the problem of (artistic) relationships caught between intimacy and the public sphere. In the framework of *Lynda, Robert, Amy, Enzo, and the Others*, Cesarco's work – incidentally the only 'genuine' artwork in an exhibition comprised mainly of documentation material – functions as a prologue to an exhibition concerned with love and gender as well as with the difficulties of artistic self-representation and art world power relationships.

The point of departure for this discussion is the 'feud' between Lynda Benglis and Robert Morris, which is documented here

based on research done by curator Fanny Gonella. In the early 1970s, Morris and Benglis worked closely together and were lovers for a time before separating in 1974. At the beginning of that year, Morris had himself photographed bare-chested, sporting a military helmet and iron chains for a poster announcing his two solo gallery exhibitions in New York. Benglis ran a full-page ad in *Artforum* a few months later in which she appeared naked, wearing sunglasses and brandishing a double-ended dildo. While Morris's sado-masochistic travesty was barely commented upon in the art world, Benglis's statement, which can be understood in the context of a decidedly pleasure-oriented feminism, caused a veritable scandal: five members of the editorial board of *Artforum* wrote to the publisher offering their resignation and publicly vilified Benglis. She was accused of assuming an anti-feminist stance. That editorial board counted Rosalind Krauss as a member, who shot the photo for Morris's poster. Yet there were also prominent declarations of solidarity for Benglis, for instance from artists such as Vito Acconci, Larry Bell and from legendary curator Germano Celant.

Together with this documentation of the Benglis affair, the exhibition presents precursors and successors of various artistic role games in the charged atmosphere of private and public life. Take, for example, Ed Ruscha's wedding announcement from 1967 (also published in *Artforum*, where Ruscha worked as a graphic designer in his early years), in which the artist is shown lying nude in bed with two young women. Written beneath it is the caption: 'Ed Ruscha says goodbye to college joys.' Far more interesting than the chauvinistic joke itself is the fact that no one protested this little macho game, either. Piotr Ukiński's *Artforum* artist pages, titled *Ginger Ass* (2003), show Alison Gingeras's ass across a double-page spread. Gingeras is not only Ukiński's partner, but also a curator – a 'double determination' that simultaneously poses a series of questions over the structures of power, both in terms of the gender question and the hierarchies between artist and curator.

Also installed in the Künstlerhaus is a documentation of the group exhibition *Who do you love?* that took place in 2014 in the Berlin gallery Mathew. The seven invited artists are friends, and for the most part Asian-Americans. The group decided to entrust two representatives selected from their midst with the show's implementation: Amy Lien and Enzo Camacho. They built replica sections of the Berlin Wall, which were covered in new graffiti, posing questions concerning political and artistic identity at the beginning of the 21st century. 'Serial Orientalists have assembled in the arts capitals of old Europe', read one slogan, while others asked: 'Who claims alterity?' and 'Speculate my dick' – slogans ostensibly updating (or parodying) artistic self-representation for the 21st century. If the role playing of *Lynda, Robert...* still took place in a thoroughly Western art world, the art world of ... *Amy, Enzo* is structured as a globalized, neo-liberal enterprise: commodified to the point that artist identities, including 'ethnic' classifications, are increasingly reduced to market-friendly labels: 'Comme des Orientalists', as the graffiti aptly says.

This politically-minded exhibition mainly documented these shifts, moving the focus to the development of artistic identity and self-representation over the past 50 years. In the process, the boundaries between documentation and artwork become increasingly blurred – is an ad designed by an artist really just an 'ad', or is it an 'artist's project', too? And haven't 'documents' long been part of the vocabulary of conceptual art? It's particularly thanks to such hybridity that *Lynda, Robert, Amy, Enzo and the Others* moves simultaneously within and outside the art establishment. And for this very reason it can call the establishment into question without supplying it willingly with 'original' wares.

Translated by Andrea Scrima

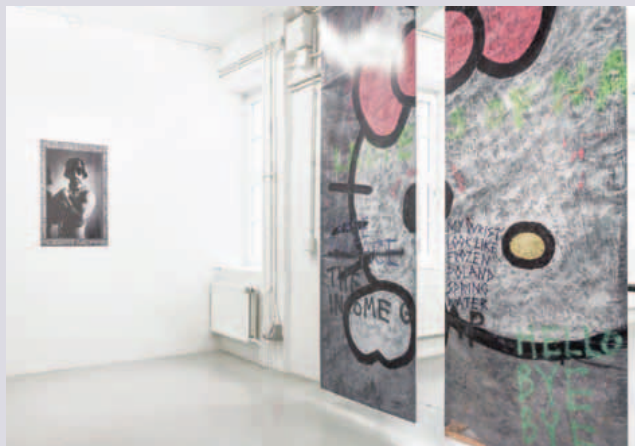
BARBARA BLOOM

Galerie Gisela Capitain
Köln

Noemi Smolik

Jahrzehnte versuchte die moderne Kunst, im Gebrauch reiner Formen und Materialien jede konkrete Assoziation oder gar Erzählung zu vermeiden. „Was man sieht, ist was man sieht“, forderte beispielsweise Michael Fried und verurteilte alles, was Anstoß zu Assoziationen geben könnte, als nicht modern. Genau das Gegenteil könnte man über die Kunst von Barbara Bloom sagen. Aber was wäre das? Man sieht, was man nicht sieht? Jedenfalls sieht man in Blooms Ausstellung mit dem Titel *RSVP* tatsächlich etwas, was mit den Augen nicht zu sehen ist.

Da wäre beispielsweise die Installation *The French Diplomat's Office (Un)* (1997), die einen ganzen Raum einnimmt. An der Wand hängt ein farbiger Druck auf Basis eines Aquarells, das Bloom auf einem Flohmarkt fand. Darauf sieht man ein Zimmer mit schweren Vorhängen, Bildern an der



2