

(JE) Jaider Esbell, *Provocations*, 2017,
Digitales Einkanalvideo, Farbe,
Ton / single-channel digital video,
colour, sound, 9' 53''

(JS) Jamie Shi, *Errantry*, 2021,
Plexiglas, Metall, Farbe / plexiglass,
metal, colour, 60×95 cm

(LL) Line Lyhne, *Hearing the house slip*,
2021, Mosaik Relief / mosaic relief,
190×129 cm

(LG) Lisa Gutsche, *Die Brücke versam-
-melt die Erde als Landschaft um den
Strom*, 2020, Fensterrahmen, Dachlat-
-ten, Schrauben / window frame,
roof batten, screws

facets, faces

fffriedrich
Frankfurt am Main

facets, faces

ffriedrich, Frankfurt am Main
22.-31.10.2021

“For visibility these days seems to

somehow equate to success. Do not be afraid to disappear. From it. From us. For a while. And see what comes to you in the silence.”

Michaela Coel, Emmy Dankesrede, 2021

Wie wollen wir uns navigieren durch eine Welt, in der ständige und voll-ständige Sichtbarkeit der einzige Weg zu gegenseitiger Wahrnehmung zu sein scheint? Für Künstler*innen stellt die Verortung der eigenen Identität eine Bedingung für Aufmerksamkeit, eine Grundlage für Anerkennung dar. Diese Abhängigkeiten drängen sie zu Posi

-tionierungen und zwingen sie zu einem Balanceakt zwischen institutionellen Anforderungen und selbstbestimmter Praxis. Es geht somit um ein ständiges Austarieren von Kontrolle, eine Verteidigung der eigenen Topografie. Doch jegliche Offenlegung und Stellungnahme läuft Gefahr, von Zuschreibungen und Reduzierungen schlagwortartig vermarktbar gemacht zu werden. Wer sich dem zu entziehen versucht, wird möglicherweise gar nicht erst als Position wahrgenommen.

Die von Judith Butler beschriebene

„crisis of the certainty of what is visible“ kann auch in Bezug auf das Ausstellen festgestellt werden – kanonische Figuren werden als solche hinterfragt, ihr Recht auf Sichtbarkeit wird zur Disposition gestellt, heroische Narrative bröckeln. Unser gemeinsames Nachdenken darüber sowie die Suche nach einem entsprechenden kuratorischen Umgang werden hier in räumlicher Übersetzung zusammengebracht. Dabei bieten wir weder Karte noch formuliertes Ziel – vielmehr laden wir ein, sich einzulassen auf fragmentierte Bilder und facettenreiche Erzählun

-gen, Szenen des Übergangs und Teile von Möglichkeiten. Wie möchten wir uns verhalten zwischen Sichtbarkeit und Undurchsichtigkeit? Wie wollen wir sehen und gesehen werden? So fragt Jaider Esbell in seiner Arbeit, die Ausgangs- und Bezugspunkt in der Konzeption dieser Ausstellung war: „How can a free flow through categories take place without losing one's own individuality?“

“For visibility these days seems to

somehow equate to success. Do not be afraid to disappear. From it. From us. For a while. And see what comes to you in the silence.”

Michaela Coel, Emmy Acceptance Speech, 2021

How do we want to navigate ourselves through a world in which constant and complete visibility seems to be the only way to mutual perception? For artists in particular, locating their own identity is a precondition for gaining attention and a basis for being recognised: Pushed to position themselves by these

dependencies, artists find themselves forced into a balancing act between institutional demands and their self-terminated artistic practice. Thus, it is a matter of weighing up control, of defending one's own topography. But any disclosure or statement runs the risk of being made marketable by ascriptions and reductions. And those who try to consciously withdraw from exposure may not even be seen as positions in the first place.

The “crisis of the certainty of what is visible” described by Judith Butler can

also be observed in relation to exhibition making—canonical figures are being questioned as such, their right to visibility has been put up for discussion, heroic narratives are crumbling. In this exhibition, our joint reflection on these processes and the search for appropriate curatorial approaches are brought together and explored spatially. In doing so, we offer neither a map nor a formulated goal—rather, we invite you to engage with fragmented images and multifaceted narratives, scenes of transition and pieces of possibilities. How do we want to move between visi-

-bility and opacity? How do we want to see and be seen? In his work, which has been the starting and reference point throughout the conception of this exhibition project, Jaider Esbell asks in a similar manner: “How can a free flow through categories take place without losing one’s own individuality?”

Jaider Esbell

sich Jaider Esbell mit Identität als Mittel zur Überwindung etablierter sozialer Kategorien auseinander, die Menschen in festgeschriebene Vorstellungen des Seins einordnen – *die Indigenen, die Landbevölkerung, die Geschäftsleute, die Kleinbauern und Kleinbäuerinnen*. In der Annahme, dass eine Reduktion der kulturellen Zugehörigkeit auf geografische Parameter unzureichend ist, werden Erfahrungen sowie Austausch essentiell für die Konstituierung des eigenen Selbstverständnisses. Gibt es, wenn uns Kultur und Identität zu individuellen, auf verschiedenen Ebenen

koexistierenden Wesen machen, einen allgemeinen Rahmen, in dem wir uns als Individuen in einem gemeinschaftlichen Raum wiederfinden können? Oder gibt es Akteur*innen, die über hegemoniale soziale Grenzen hinausgehende Begegnungen ermöglichen können?

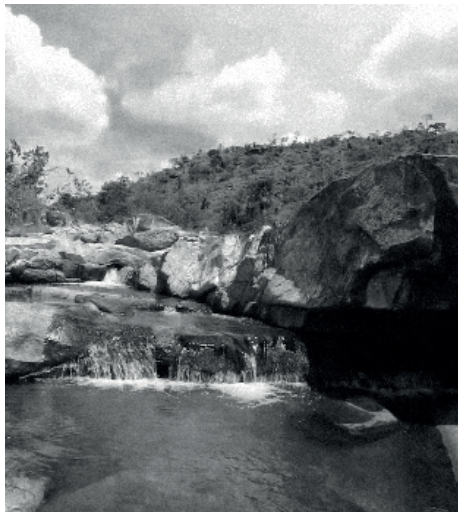
Dogmatische Kategorisierungen erschweren die zwischenmenschliche Kommunikation; Esbell stellt sich eine überlegene Kraft vor, die in der Lage ist, diese zu überwinden. Die Stärke dieser Kraft liege in der Offenheit für

Dialoge und einer veränderten Beziehung zur Natur. In diesem Sinne warnt er vor einer Kommodifizierung der Kultur und fordert Künstler*innen dazu auf, Gespräche einzuleiten, um den Kontakt zwischen Menschen und das Zusammenleben jenseits starrer, sektiererischer Zuschreibungen zu fördern. Zentral in seiner Rede ist dabei die Frage, ob eine freie Bewegung über kategorische Grenzen hinweg möglich ist, ohne den Verlust der eigenen Individualität zu riskieren.

Indem er von einem Ort zum nächsten

wandert und sich in Landschaften positioniert, in denen sich Teile der kulturellen und natürlichen Vielfalt Brasiliens offenbaren, versucht Esbell, universelle Spuren des Zusammenlebens und der Ausgrenzung zwischen Menschen zu erkennen. An einem bestimmten Punkt werden Müllberge zu einem allgegenwärtigen Element. Wind, Flüsse und Gezeiten tragen zur Verschiebung der menschlichen Hinterlassenschaften bei, somit wird die Umwelt zu derjenigen Komponente, die Menschen einander näher bringen kann. Die Mülldeponie ist der Ort, an

dem die Menschheit ihr Unheil zer



*Abb. Provocations, 2017, Digitales
Einkanalvideo, Farbe, Ton, 9'53'',
Standbild*

-streut, als Endstation ist sie allerdings nicht zu verstehen. Sogar hier, wo Weggeworfenes landet, gibt es Individuen, die dies für das eigene Überleben weiterverwenden. In dem Müll macht Esbell das Erbe der Menschen fest: Müllhalden seien – mehr als alles andere – Beweise unserer gemeinsamen Identität. Sie werden zu Zeichen des menschlichen Daseins, die die Existenz der Menschheit überleben und bezeugen.

-gen.

*Jaider Esbell (*1979 in Brasilien) ist ein*

multidisziplinärer Künstler, Kurator und Pädagoge, der in Boa Vista (BR) lebt und arbeitet. Er gilt als zentrale Figur hinsichtlich des Diskurses um sogenannte zeitgenössische indigene Kunst in Brasilien. Er kuratiert die Ausstellung Moquém_Surarî: Contemporary Indigenous Art im Museum für Moderne Kunst von São Paulo (MAM/SP) als Teil der Parallelveranstaltungen zur 34. Biennale von São Paulo (2021), an der er außerdem als eingeladener Künstler teilnimmt. Zu seinen jüngsten Ausstellungen gehören die Gruppenausstellung Véxoa: we know in der Pinacoteca do Estado de

São Paulo (2020) und die Einzelausstellung Presentation: Ruku in der Galeria Millan, São Paulo (2021).

In Provocations, Jaider Esbell discusses

identity as a feature for leaving behind established social categories that divide people according to fastened notions of being—*the indigenous, the countryfolk, the businessperson, the smallholder*. Assuming it is insufficient to reduce cultural belonging to geography, experiences and exchanges are essential to constitute one's notion of self. If culture and identity make us different beings in distinct levels of coexistence, would there be a common frame where we can recognise ourselves as individuals in a shared space? Or are there agents able to propose

encounters moving beyond hegemonic social boundaries?

Envisioning to surmount limitations imposed by categories on the possibilities for people to communicate, Esbell's thought presumes a greater force capable of transposing this classification. This strength is activated via an openness to dialogue and a transformation of our relation to nature. In this sense, he warns about the commodification of culture and challenges artists and cultural producers to propose conversations that bring people closer and

stimulate coexistence beyond rigid, sectarian ascriptions. Yet, a central question in his speech concerns whether a free flow over categorical boundaries can happen without losing one's own individuality.

Wandering from one place to another and positioning himself in landscapes revealing part of Brazil's cultural and natural diversity, Esbell aims to recognize universal traces of coexistence and exclusion among people. At a certain point, heaps of garbage become an omnipresent element. The environment

is the following component that



Fig. Provocations, 2017, Single-channel digital video, colour, sound, 9'53", film still

approximates people since it dislocates human residue through the wind, rivers, and tides. The dumpsite is the place where humankind sows its debris. However, that isn't the final station. Even in the area that receives what people discard are individuals transforming the waste of others as part of their survival. Garbage is precisely what he acknowledges as humanity's heritage for the planet: more than any

evidence, piles of waste are our shared identity, the signs of human life that will overcome humanity and attest to our existence.

*Jaider Esbell (*1979 in Brazil) is a multi*

-disciplinary artist, curator, and educator who lives and works in Boa Vista (BR). He is considered as a central figure in articulating so-called contemporary indigenous art in Brazil. He curated the show Moquém_Surarî: Contemporary Indigenous Art at the São Paulo Museum of Modern Art (MAM/SP) as part of the events parallel to the 34th São Paulo Art Biennial (2021), in which he takes part as an invited artist. Among recent exhibitions he participated in are Vêxoá: we know at the Pinacoteca do Estado de São Paulo (2020) and the solo show Presentation: Ruku at Galeria Millan in São

Paulo (2021).

Jamie Shi

Die Ästhetik ist so klar, so genau, der

-art leuchtend, transparent und deutlich
– dennoch bleibt sie gebrochen und
unvollständig. Das Kunstwerk *Erran-try*, 2021, von Jamie Shi basiert auf einer Grundrisszeichnung des Hartsfield-Jackson Flughafen in Atlanta, zeigt jedoch nur Fragmente. Detaillierte, feine Linien auf dem Plexiglasausschnitt verweisen auf die Geografie des Flughafens und widersetzen sich gleichzeitig jeder geografischen Verortung.

Ein Flughafen, meist außerhalb einer Stadt gelegen, verfügt über eigene zeit

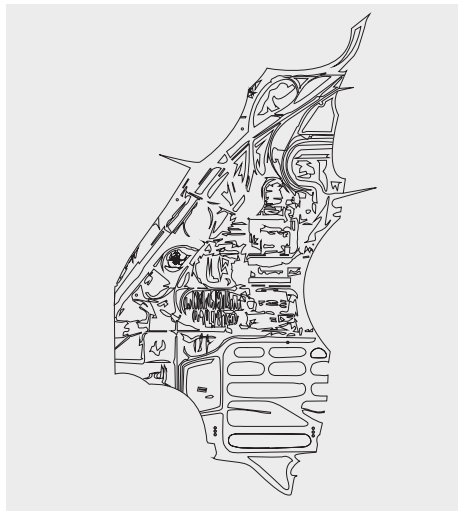
-liche und räumliche Koordinaten. Es ist ein Ort der Überwachung, der Kontrolle und des Gesetzes, mit Bereichen der Inhaftierung und der Macht, den Zugang zu dem Land jenseits des Flughafenzauns zu erlauben oder zu verweigern. Es ist auch eine Zone des ständigen Transits und der Bewegung, ein Ort, an dem sich die Wege verschiedener Biografien zwischen Ankunft und Abflug kreuzen, miteinander verbinden oder auseinandergehen. Eine Bewegung, die vorbestimmt ist, die klar und zielgerichtet sein muss – all das vermittelt durch

Monolingualismus und weltweit identische Symbole. Dieser Ort verlangt nach einer Identität und drängt auf Identifizierung. Unter der Idee einer scheinbar universalen Bewegungsfreiheit und eines globalen Daseins ist es auch ein Ort der impliziten Gewalt, die einschränkt und verweigert. Heute beheimatet Atlanta den größten Flughafen weltweit, historisch gesehen war der Bundesstaat jedoch außerdem Ort der Südstaatenallianz, die sich gegen die Abschaffung der Sklaverei wehrte und für die rassistische Trennung von Menschen einsetzte. Das Rot erinnert hier

an diese Vergangenheit, die keinesfalls so historisch ist und Biografien bis heute systemisch beeinflusst.

Das Plexiglas und die Kartographie erinnern an Elemente des Flughafens. Die schiere Hyperluminosität und -transparenz übertreiben das Bedürfnis nach Orientierung und Lesbarkeit, dienen aber weder der Kohärenz, noch offenbaren sie ein klares Konzept in Bezug auf Raum, Zeit oder Subjekt. Wie lassen sich zerbrochene Zugehörigkeiten beanspruchen? Diese Frage, die zentral für die Arbeit von Jamie Shi

ist, schwebt auch über *Errantry*. Das



*Abb. Errantry, 2021, Plexiglas, Metall,
Farbe, 60×95 cm, Entwurf*

Changieren zwischen exakter, scharfer
Bildsprache und abstrahierter Darstel-
-lung verkörpert den grundlegenden
Widerspruch einer brüchigen Klarheit
und fragt, wie in einer Sichtbarkeit for-
-dernden Welt eine Ungreifbarkeit
zugestanden werden kann.

*Jamie Shi (*1995 in China) zog als*

*Jugendliche*r in die USA. Shi hat einen
BA-Abschluss der Wesleyan University in
Performance Studies mit Fokus auf sozi-
-ale, kulturelle und kritische Theorie und
studiert derzeit an der Hochschule für
Bildende Künste – Städelschule in der
Klasse von Judith Hopf. Die letzte Einzel-
-ausstellung war Jamie Shi. Conver-
-gence in den Opelvillen in Rüsselsheim,
2021.*

The aesthetic is so sharp, so exact, so

luminous, transparent and clear—but remains broken and incomplete at the same time. Jamie Shi's *Errantry*, 2021, is based on a blueprint of the Atlanta Hartsfield-Jackson airport, however, it maps solely fragments. Detailed, fine lines on the plexiglass cutout refer to the geography of the airport and simultaneously resist any geographical localisation.

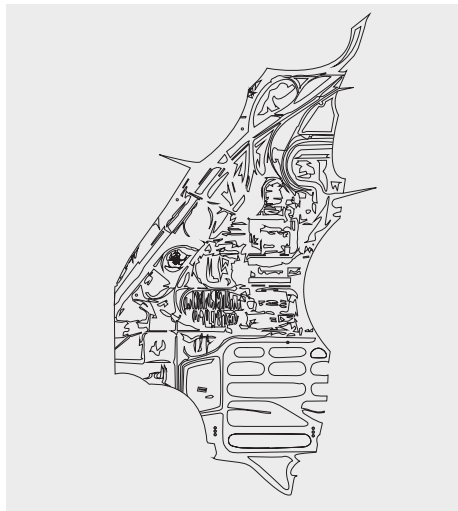
Usually situated outside a city, an airport appears to have its own timely and spatial coordinates. It is a place of surveillance, control and law with sec

tions for detainment and the power to permit or deny access to the country behind the airport's fence. It is also a zone of constant transit and movement, a zone where routes of biographies cross, merge or break apart in between arrival and departure. A movement that is predetermined, that must be clear and purposive—all that is ensured by a monolingualism and signalised through globally identical symbols. It demands an identity and urges to identify. Settled under this idea of free movement and globalised beings, it is also a place of implicit violence which

limits and refuses. Now, Atlanta is home of the world's biggest airport, but historically it was also home of the southern alliance against the abolishment of slavery and brutal segregation—a past, that is not so historic at all and systemically affects biographies until today, remembered here through the red color splashed across the map.

The plexiglass and the mapping structure recall elements of the airport. The sheer hyper-luminosity and transparency overstate the need for orientation and readability, but neither do they

serve coherency nor do they reveal a



*Fig. Errantry, 2021, Plexiglass, metal,
colour, 60×95 cm, sketch*

clear concept about space, time or subject. Throughout their body of work Jamie Shi asks: How does one claim broken belongings? This question wafts over *Errantry* as well. Moving between a clear, sharp image and abstracting the subject, the artwork expresses a fundamental contradiction of clear utterance and poses the question of how to remain elusive in a world that demands visibility.

*Jamie Shi (*1995 in China) moved to the*

States as a teenager. Shi did their BA at Wesleyan University in Performance Studies, with a certificate in social, cultural and critical theory and is currently studying at Hochschule für Bildende Künste—Städelschule in the class of Judith Hopf. Their latest solo show was Jamie Shi. Convergence at Opelvillen in Rüsselsheim (2021).

Line Lyhne

facets, faces

Ein Ganzes in Einzelteile zerlegen,

Line Lyhne (de)

Teile zu einer Ganzheit zusammenfügen. Sammeln und wählen, anpassen und verfugen, miteinander verbinden und zueinander in Beziehung setzen. Line Lyhnes Mosaik erzählt von seinem Entstehungsprozess, einer skulpturalen, collagierenden Arbeitsweise. *Hearing the house slip*, 2021, wurde aus industriell gefertigten Mosaikfliesen verschiedener Farben, Formate und Materialien manuell zusammengesetzt. Das Motiv basiert auf einer Zeichnung – besser gesagt unterschiedlichen Zeichnungen, die einander stellenweise überdecken und miteinander verwach

-sen. Fragmente, als Bruchstücke mit einer Vorstellung von Vollständigkeit verbunden, kommen hier auf einer scheinbar einheitlichen Ebene zusammen. Bei näherem Hinsehen lassen sich einige Sonderlinge finden: Inmitten der Fliesen sind handgeformte Keramiken und eingegossene Muscheln platziert. Diese wecken Assoziationen und eigene Erinnerungen, welche die materielle Realität der Standardfliesen ergänzen.

Das Mosaik verhandelt die potenzielle Gleichzeitigkeit von Handwerk und Industrie, Funktion und Dekoration,

digitaler Ästhetik und analoger Technik – sogar einer antiken Technik, die auf kunstgeschichtliche Traditionen verweist. Der Ausdruck des flimmern-den Reliefs berührt Abstraktion und Abbildung, Figuration und Illusion gleichermaßen. Vorder- und Hintergrund verschmelzen miteinander, Strukturen gehen ineinander über. So spannt sich zwischen Geschichte, Gegenwart und Zukunft eine Dreidimensionalität auf. Auch aus der Fläche des Mosaiks formuliert sich die Idee des Räumlichen: die Andeutung eines Treppenlaufs, einer Raumecke, eines

facets, faces

Berührungspunktes zwischen Wand
und Decke.

Plastizität und Körperlichkeit werden
zugleich durch den Titel vermittelt. *The
house* – explizit architektonisch – *slips*:
der Raum ist verzerrt dargestellt, nicht
greif- oder messbar. In seiner Mehr-
schichtigkeit und durch die Überlage-
rung mit organischen, fast ornamen-
talen Elementen sowie geometrischen
Mustern wird die konkrete Projektion
des Raumes aufgelöst. Er scheint in
Bewegung zu sein, Bewegung ist im
Raum. *Hearing* unterstreicht diese

Line Lyhne (de)

Dynamik und lässt die Präsenz eines



*Abb. Hearing the house slip, 2021,
Mosaik Relief, 190×129 cm*

Menschen anklingen. Auch in der glänzenden Oberfläche der Mosaikstücke bildet sich die Position des Betrachters ab, das Schimmern der Spiegelbilder ist nicht von der Wahrnehmung des Werks zu lösen. Betrachten und betreten, reflektieren und erwarten. In der individuellen Anschauung werden bestimmte Facetten sichtbar, offenbaren sich unterschiedliche Aspekte. Bleibt doch auch ein Ganzes immer nur eines von vielen, eine Möglichkeit, ein

Fragment.

*Line Lyhne (*1991 in Dänemark) lebt*

und arbeitet in Frankfurt am Main. Sie studiert derzeit an der Hochschule für Bildende Künste—Städelschule und hat einen Master of Fine Arts der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg. Zu ihren letzten Ausstellungen gehören ihre Einzelausstellung Spaces and Species im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden (2021) und die Gruppenausstellungen Apophe- nia im Culturgest in Lissabon, Portugal (2021), Dirt Tossers im Automat Art-space in Saarbrücken (2021) und LASH im Nassauischen Kunstverein (2020).

Dismantling a whole into individual

parts, assembling parts into a whole. Collecting and selecting, adapting and merging, connecting and relating to each other. Line Lyhne's mosaic reveals its process of creation, a sculptural, collage-like way of working. *Hearing the house slip*, 2021, was manually assembled from industrially produced mosaic tiles of different colours, formats and materials. The motif is based on a drawing—or rather several drawings that in places overlap each other and grow into one another. Fragments, as shards associated with a notion of completeness, come together on a

seemingly unified plane. On closer inspection, some irregularities can be found: hand-moulded ceramics and cast-in shells are placed in the midst of the tiles. They evoke associations and memories of their own which complement the material reality of the standard tiles.

The mosaic mediates the potential simultaneity of craft and industry, function and decoration, digital aesthetics and analogue technique—even an ancient technique that refers to art historical traditions. The expression of

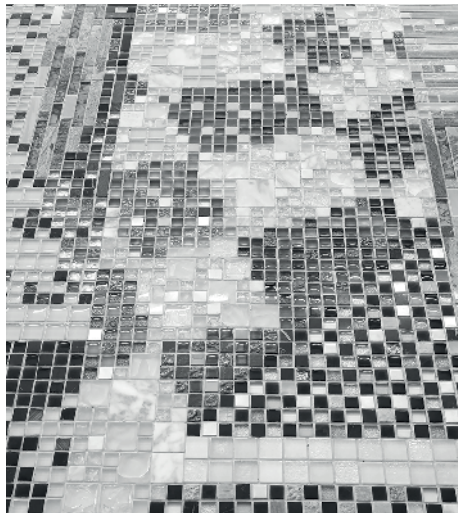
the flickering relief conveys abstraction and depiction, figuration and illusion in equal measure. Foreground and background fuse together, structures merge into one another. Thus, a three-dimensionality is spanned between history, present and future. The notion of spatiality is also articulated through the surface of the mosaic: the suggestion of a flight of stairs, a corner of a room, a junction between wall and ceiling.

Plasticity and physicality are conveyed by the title as well. *The house*—explicitly architectural—*slips*: the space is

depicted as distorted, neither tangible nor measurable. In its complexity and through the superimposition of organic, almost ornamental elements as well as geometric patterns, the concrete projection of the room is dissolving. It seems to be in motion, there is movement in the space. *Hearing* underlines this dynamic and hints at the presence of a human being. The shiny surface of the mosaic pieces also reflects the spectator's position, the shimmering of the mirror images cannot be separated from the perception of the artwork. Observing and enter

facets, faces

-ing, reflecting and expecting. In the



66

Line Lyhne (en)

*Fig. Hearing the house slip, 2021,
Mosaic relief, 190×129 cm, detail*

individual gaze, certain facets become visible, different aspects reveal themselves. Yet even a whole remains only one of many, a possibility, a fragment.

*Line Lyhne (*1991 in Denmark) is lives*

67

and works in Frankfurt am Main. Line Lyhne is currently studying at Hochschule für Bildende Künste—Städelschule and holds a Master of Fine Arts from Hochschule für Bildende Künste, Hamburg. Her latest shows include her solo show Spaces and Species at Nassauischer Kunstverein Wiesbaden (2021) and the group shows Apophenia at Culturgest in Lisbon, Portugal (2021), Dirt Tossler at Automat Artspace in Saarbrücken (2021) and LASH at Nassauischer Kunstverein (2020).

Lisa Gutscher

Ein Rahmen, fragil und lebensgroß,

zerschneidet und ordnet den Ausstellungsraum. Seine Form ist klar und unverschnörkelt. *Die Brücke versammelt die Erde als Landschaft um den Strom* ist eine fünfteilige Werkreihe der Künstlerin Lisa Gutscher. Die Arbeiten bestehen aus Fensterrahmen, die sie einst auf der Straße fand: architektonische Fragmente, Ruinen des Alltags.

Die variierenden Konturen der Bögen basieren lose auf den Grundrissen syrischer Basiliken. In ihrer bildhauerischen Übersetzung werden die Fundamente zu Portalen, die sich performa

-tiv durchschreiten lassen. Als Ein-, Aus- und Übergang markieren sie einen transitorischen Schwellenbereich, der im Ausstellungsraum körperlich erfahrbar wird.

Im reduzierten Werkkörper verdichten sich Spuren architektonischer Geschichtlichkeit, imaginer Identitäten und Erinnerungen an vormalig bestehende Ordnungssysteme. Als ausgediente Bauelemente legt die Materialität der Portale Zeugnis über architektonische Setzungen ab und befragt Strukturen, die sich normierend und

fixierend auf die Herausbildung von Identitäten auswirken. Der Titel der Werkreihe entspringt einem Aufsatz Martin Heideggers, den Gutscher variabel transformiert. Die Worte werden zu kohärenzlosen Begriffsbildern, die sich zum diskursiven Rahmen der Arbeit verhalten. In einer sorgsam Versammlung verschiedener Materialien und Ideen stellt sie kulturelle Konstruktionen und reduzierte Vorstellungen von Ost und West in Frage.

Diese Verschränkungen erzeugen eine destabilisierende Spannung, die in der

facets, faces

Fragilität der Arbeiten eine formale



76

Lisa Gutscher (de)

Abb. Die Brücke versammelt die Erde als Landschaft um den Strom, 2020, Fensterrahmen, Dachlatten, Schrauben, Detail

Entsprechung finden. Im Ausstellungs-kontext werden sie zu Elementen, die eine Umwelt mit einer Vielzahl potenzieller Selbstversionen imaginieren lassen.

*Lisa Gutscher (*1991 in Deutschland)*

77

lebt und arbeitet in Frankfurt am Main. Sie studiert seit 2017 an der Hochschule für Bildende Kunst – Städelschule in der Klasse von Judith Hopf. Für ihren Studienaufenthalt in Georgien 2020/21 erhielt Lisa Gutscher ein Stipendium des DAAD. Ihre Arbeiten wurden unter anderem in Amsterdam, Berlin, Köln und Tbilisi gezeigt. Zu ihren letzten Ausstellungen gehören FÜNFZEHN JAHRE – FÜNFZEHN WERKE, Kunsthalle Mannheim, Mannheim (2021), Recession Grimace, Klosterruine, Berlin (2020), 3-4 trees, ea-shared space, Tbilisi (2020), Overworld, Krimi Galerie,

Köln (2019) und Suppose there is right and wrong, its probably right, W139, Amsterdam (2017).

A fragile and life-sized frame cuts

through the exhibition space and thereby re-arranges it. Its shape is clear and straight-forward. *Die Brücke versammelt die Erde als Landschaft um den Strom* (The bridge gathers the earth as landscape around the stream) is a series of five works by Lisa Gutscher. The works consist of window frames the artist once found on the street. They are architectural fragments, ruins of everyday life.

Loosely, the arches' contours are based on the layout of Syrian basilicas. As sculptural interpretations of architec

-tural outlines they allow performative interaction. Inviting viewers to pass through them, the arches embrace their function as portals. Within the exhibition space they open the possibility of entry and re-entry, manifesting a spatial threshold that becomes corporeal.

The works entangle traces of architectural historicity, imagined identities and memories of former systematisations. The materiality of used building elements highlights how architecture sets certain standards and, in general, questions the development of identities

within normative constraints. The title of the series of works is taken from an essay by Martin Heidegger, which appears variably transformed: the words become loosely coherent images that relate to the discursive framework of the work. Carefully, Gutscher gathers different materials to call cultural constructs as well as narrow understandings of East and West into question.

Analogous to the works' fragility these entanglements cause a destabilising atmosphere. In the context of the exhi

-bition, each arch cannot only be seen



Fig. Die Brücke versammelt die Erde als Landschaft um den Strom, 2020, Window frame, roof batten, screws, detail

as an entity, but as a portal to many different versions of itself.

*Lisa Gutscher (*1991 in Germany) lives*

and works in Frankfurt am Main. She has been enrolled in Judith Hopf's class at Hochschule für Bildende Kunst—Städelschule since 2017. Lisa Gutscher received a grant by the DAAD in 2020/21 in order to pursue her studies in Georgia. Among other places, her works have been on show in Amsterdam, Berlin, Cologne and Tbilisi. Lisa Gutscher's latest exhibitions have been FÜNFZEHN JAHRE – FÜNFZEHN WERKE, Kunsthalle Mannheim, Mannheim (2021), Recession Grimace, Klosterruine, Berlin (2020), 3-4 trees, ea-shared space, Tbilisi (2020), Overworld, Krimi Galerie, Cologne

facets, faces

(2019) *and* Suppose there is right
and wrong, its probably right, *W139*,
Amsterdam (2017).

Lisa Gutscher (en)

(JE)

(JS)

92

93

(LG)

(LL)

Jahrzehnte der
Identi-
-tätspolitik

Decades
of Identity Poli-
-tics

Der folgende Text von Coco Fusco

(interdisziplinäre Künstlerin und Autorin) bietet durch den historischen Überblick einen Einstieg in die Identitätspolitiken des Ausstellens – vom Mittel der Kritik hin zur „Attacke auf Einzelne im Namen imaginärer Gemeinschaften, die in Wirklichkeit selbst zersplittert sind“.

Fusco hat Semiotics, Modern Thought and Literature studiert und ihren Ph.D. in Art and Visual Culture absolviert.

Dieser Text wurde erstmals in Texte zur Kunst, 107, 2017, S. 114–121 veröffentlicht

-licht.

„Man vergisst gerne, wie uniform die Kunstwelt vor 1990 war und wie nonchalant das Establishment mit seinem Euro-zentrismus umging“, schreibt Coco Fusco. Wenn also in letzter Zeit unter dem Titel „Identitätspolitik“ vor allem wenig konstruktive Debattenbeiträge (oft online) darüber laufen, welche Individuen das Recht haben, was zu sagen oder welche Äußerungen zu zensieren, muss man an die Zielsetzung dieses Diskurses um 1990 erinnern: Es ging in erster Linie darum, sich in Mainstream-Diskussionen kollektiv

-tiv Gehör zu verschaffen, Sichtbarkeit zu erringen, indem man sich als Gruppe aufprägende Erfahrungen berief. Im Rückblick auf die Debatte seit den 1980ern macht Fusco einen Wandel unserer Auffassung von „Identitätspolitik“ aus: Schuldzuschreibungen wie Erfolge heften sich heute an Einzelne eher denn an die Gemeinschaften oder Systeme, in denen sie verwurzelt sind und aus denen heraus sie handeln.

Ich verstehe, warum die Zeitschrift mit 1990 als Schlüsseldatum beginnt. Aus persönlicher Erfahrung kann ich jedoch

sagen, dass es bereits seit den späten 1970er Jahren einen aktiv geführten Diskurs über Identitätspolitik gab. Es begann mit der Gründung von Kultur-räumen für Minderheiten und mit der Einführung von Ethnic Studies; danach rückten die Streitthemen Schwarzer Feminismus und Schwarze Maskulinität in den Brennpunkt, und all das überschneidet sich dann in den 1980er Jahren mit verschiedenen anderen Tendenzen wie Institutionskritik, Poststrukturalismus und Feminismus.

Identitätspolitik hat über die Jahre

einen derart negativen Beigeschmack erhalten, dass mir die aktuelle Phase manchmal fast höhnisch vorkommt. Ich erinnere mich nur allzu gut daran, mit welcher Herablassung Kunstwelt und Presse der 1980er Jahre nichtweiße Künstler/innen und die von Förderern und Kunstorganisationen auf die Beine gestellten multikulturellen Initiativen behandelt haben. Ihre Haltung war bis zu einem gewissen Grad eine Gegenreaktion auf die Bemühung staatlicher Stellen, mithilfe finanzieller Zuschüsse eine breitere Definition dessen, was „Öffentlichkeit“ bedeutet, durchzu

-setzen, wie auch auf das wachsende Interesse von Sponsoren an Minderheiten und an den neuen Märkten, die diese eröffneten. Kunstförderung wurde nun als Chance gesehen, Zugang zu marginalisierten Bevölkerungsschichten zu gewinnen. Die amerikanische Avantgarde hatte die kulturelle Differenz bis dahin nur als Fundus von Anregungen und Inspirationen wahrgenommen: Sandbilder der Navajo, Jazz, afrikanische Masken und was sich sonst noch anbot. Die Privatisierung der Kultur und die Einengung der Debatte auf die individuelle Identität

veränderten die Dinge in den 1990er Jahren noch einmal radikal. Man vergisst gerne, wie uniform die Kunstwelt vor 1990 war und wie nonchalant das Establishment mit seinem Eurozentrismus umging. Ich weiß noch, wie sich der venezolanische Künstler Rolando Peña 1987 auf einer Pressekonferenz der Documenta 8 beklagte, dass kaum Künstler/innen aus Lateinamerika, Afrika und Asien vertreten waren – und ausgebuht wurde. Ebenso gut ist mir in Erinnerung, wie mich ein Kunstmagazin etwa zur selben Zeit wegen meines „aggressiven“ multikulturellen

Engagements mit dem rechtspopulistischen Radiomoderator Rush Limbaugh verglich. Als ich John Akomfrah, Isaac Julien und andere Sankofa- und BAFC-Mitglieder 1988 einlud, in Downtown Manhattan ihre Werke zu zeigen, waren weiße Intellektuelle ganz hingerissen von der Eloquenz der Schwarzen britischen Künstler/innen – als hätten sie das nie erwartet. Die wenigen divers besetzten Ausstellungen (ich denke da etwa an die „Decade Show“, die im Sommer 1990 drei New Yorker Institutionen bespielte – das Museum of Contemporary Hispanic Art, das New

Museum und das Studio Museum in Harlem) wurden als Barbareninvasion empfunden, als beklagenswerter Verlust jeglichen Respekts für ästhetische Werte. Im selben Atemzug wurden renommierte postkoloniale Theoretiker wie Edward Said, Homi Bhabha und Gayatri Spivak von der Kunstelite hofiert und von den Kunstzeitschriften publiziert. Theorie mit ausländischem Akzent erregte offenbar weniger Missbehagen als die Aufmüpfigen aus dem amerikanischen Hinterhof, die es wagten, auf ihrem Mitspracherecht zu bestehen.

Man darf nicht vergessen, dass es in den multikulturellen Debatten der 1980er Jahre nicht in erster Linie um den Kunstmarkt ging. Womöglich deshalb, weil damals nur sehr wenige nicht weiße Künstler/innen eine feste Galerie hatten und überhaupt regelmäßig Werke verkaufen konnten. Primärer Angriffspunkt waren die Institutionen und Finanzgeber: Welche Maßnahmen wurden von den Museen unterlassen? Warum hielten die Kunstförderer an einer Sicht der ästhetischen Innovation fest, die den Werken nichtweißer Produzenten/Produzen

-tinnen jeglichen Wert absprach? Als Nächstes folgte der Kulturkrieg der frühen 1990er Jahre, in dem Multikulturalismus diffamiert wurde – aus der Privatisierung der Kultur folgend. Im Gegenzug explodierte das Interesse an zeitgenössischer afroamerikanischer Kunst, und überhaupt wurde das Sammeln von Gegenwartskunst mehr und mehr zum globalen Geschäft. Der Markt trug wesentlich dazu dabei, den politischen Aktivismus um Fragen der Identität einzudämmen. Dies führte auf lange Sicht zu einer Identitätspolitik mit deutlich heruntergeschraubten

Ansprüchen. Heutzutage konzentriert sich der öffentliche Diskurs auf Attacken gegen Einzelne im Namen imaginärer Gemeinschaften, die in Wirklichkeit selbst zersplittert sind. Für die systematische Analyse institutioneller Praktiken oder für die organisierte Forderung nach Inklusion werden weitaus weniger Energien aufgewandt – eine traurige Folge der Marktherrschaft im Kunstsektor und des Versagens der Kunstschulen, Lehrpläne mit globalem Horizont und fundierte Kurse für postkoloniale Theorie zu entwickeln. Ich finde es traurig zu

sehen, wie junge Künstler/innen einzig das individuelle „Recht“ auf Repräsentation einer Kultur oder Geschichte einfordern, anstatt die Politik und Praxis der Kunst- und Bildungsinstitutionen aus allgemeinerer Perspektive ins Auge zu fassen. Man findet aktuell nur wenig Verständnis für geschichtliche Zusammenhänge oder dafür, wie auf dem heutigen Kunstmarkt alle Beteiligten Identität kommodifizieren.

1990 war kein „Startpunkt“ für mich: Ich glaube, man erinnert sich heute an dieses Datum, weil die großen Museen

und Zeitschriften damals begannen, Plätze für nichtweiße Künstler/innen freizuhalten. Separate Kulturinstitutionen für Minderheiten – wie hilfreich sie auch immer sein mochten – reichten nicht aus und konnten keine Gleichberechtigung bringen, das war klar.

Mein aktives Engagement begann in den 1980er Jahren. Wir waren eine Generation, die von der Bürgerrechtsbewegung und von gezielten Fördermaßnahmen profitiert hatte, und wir wussten, wie lange unsere afro- und

hispanoamerikanischen Vorgänger/innen in der Kunst gegen die Geschlechter- und Rassendiskriminierung gekämpft hatten. Gegen das Unterrepräsentiertsein nicht nur in Ausstellungen und Galerien, sondern auch unter Kuratoren/Kuratorinnen und Entscheidungsträger/-trägerinnen, denen es vorbehalten ist, jene ästhetischen Urteile zu treffen, die das Tor zu Stipendien, Ausstellungen und Museumssammlungen öffnen. Wir waren auch stark beeinflusst von kritischer Theorie: waren es antikoloniale Denker wie Frantz Fanon oder radikale

Filmmacher aus der Dritten Welt, die in Opposition gegen das konventionelle Kino die Solidarisierung der politischen und ästhetischen Avantgarden anstrebten. An den Universitäten, von denen wir kamen, hatten wir gegen die eurozentrischen Studienpläne protestiert. Zugleich war uns klar, dass starre Definitionen von Identität und von „korrekten“ Formen des kulturellen Ausdrucks, wie sie von kulturalistischen vorgebracht wurden, eine geistige Verarmung nach sich ziehen mussten. Richtungweisend war für uns die Skepsis, mit der Schwarze Feminis-

-tinnen den Ruf nach Einheit sowie den moralischen Imperativ, dass Künstler/innen aus Minderheiten ein positives Bild ihrer Gemeinschaft zu zeichnen hätten, beurteilten. So viel ich mich erinnere, rangen wir in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren um eine kritische und nuancierte Stellung zu Fragen der kulturellen Repräsentation. In den 1980er Jahren war uns eine andere Terminologie geläufig als heute. Niemand sprach von Subalternität – außer Spivak. Wir sprachen von Kolonialismus, Neokolonialismus, Antikolonialismus und so fort. Diese

Begriffe determinierten unsere Untersuchungen von vornherein als die von Systemen und nicht die von Individuen. Darin liegt exakt die Ursache dafür, dass mir „Identitätspolitik“ als Rahmensetzung seit jeher Schwierigkeiten bereitet hat. Unsere Debatten handelten von Multikulturalismus, nicht von Identitätspolitik. Wenn Identität tatsächlich als Kernproblem der Diskussion herhielt, wie etwa in Stuart Halls „The Question of Cultural Identity“ (1992) ¹, dann wurde sie als Begriff behandelt, der aus verschiedensten Blickrichtungen zu betrachten war. Hall

schöpfte aus soziologischen Disputen um die „Krise der Identität“ (d. h. deren Dezentrierung) als Symptom des Aufbrechens konzeptueller und ideologischer Wertssysteme, die den Menschen vordem Halt gegeben hatten. Als Alternative bot er das Modell der Hybridität an und drängte uns, Wege zu finden, ein Spektrum identitärer Subjektpositionen zu besetzen. Diese Identitäten sind, wie er hervorhob, nicht biologischer, sondern historischer Natur. Hall übersah dabei keineswegs, wie Rassifizierungsprozesse in modernen Gesellschaften gerade nichtweißen

Subjekten feste Identitäten aufprägen.

Jetzt zu eurer letzten Frage: „Wie beeinflusst die Identität des Künstlers die Rezeption des Kunstwerks, und welchen Wandel hat diese Relation im Laufe der letzten Jahrzehnte durchlaufen?“ Ich verstehe das so: Ihr wollt wissen, wie sich die Wahrnehmung und die Interpretation von Kunstwerken verändert hat, worauf ich antworten würde: Bis zu welchem Grad Identität unser Verstehen prägt, hängt vom Erfahrungsniveau des Betrachters/der Betrachterin ab und von den politi-

-schen Imperativen, die der öffentlichen Präsentation des Werks zugrunde liegen. In den Diskussionen um den Multikulturalismus vor 25, 30 Jahren ging es um institutionellen Rassismus und außerdem um die Realisierbarkeit ästhetischer Projekte, die Kulturen außerhalb des Mainstreams reflektieren. Nichtweiße Künstler/innen waren bis auf wenige Ausnahmen von den dominanten Institutionen und vom Kunstmarkt ausgeschlossen, und diese gemeinsame Erfahrung erzeugte ein Gefühl der Solidarität. Dementsprechend war der Druck auf die Institu-

-tionen, Barrieren abzubauen, damals größer als heute. Dessen ungeachtet existierte eine Reihe unterschiedlicher Positionen zu Ästhetik und im Hinblick auf die Frage, ob und inwieweit Identität bei der Bewertung eines Werks in Betracht gezogen werden soll. Nicht-weiße abstrakte Künstler/innen wurden von etablierten und alternativen Institutionen oft vernachlässigt, weil sich ihre Arbeiten nicht als narrative Illustration der Lebenserfahrung von Minderheiten verkaufen ließen.

Die Globalisierung des Kunstmarkts

und das Renommee einer Handvoll nichtweißer Künstler/innen in den USA – überwiegend afroamerikanischer Herkunft, da andere Minderheiten bislang keine ähnliche Marktattraktivität erringen konnten – hatten einen nachhaltigen Effekt darauf, wie Identitätspolitik in der Gegenwart ausgetragen wird. Den meisten jungen Schwarzen Künstlern und Künstlerinnen, denen ich als Professorin begegne, ist der Erfolg auf dem Kunstmarkt wichtiger als der politische oder ästhetische Wandel. Identitäre Anliegen sind ein zweischneidiges Schwert: Wer sich zu

stark auf Kulturpolitik konzentriert, wird an Elite-Kunstschulen schnell zum Außenseiter/zur Außenseiterin oder verärgert seine Käufer/innen; das richtige Maß an kulturellen Querverweisen fördert hingegen die Erkennbarkeit und Akzeptanz der Künstlermarke. Der breite Kunstmarkt ist im Umgang mit Alterität versierter geworden. Die Erwähnung ethnischer und kultureller Differenzen kann Besuchermassen anziehen, Mäzene – zufriedenstellen oder private Geldströme sichern. Die politische, gezielt gegen die Machthaber gerichtete

Kritik an Kunstschulen und -institutionen bleibt allerdings weiterhin tabu.

Anmerkung:

¹ „Die Frage der kulturellen Identität“,
in: Stuart Hall, *Ausgewählte Schriften*,
Bd. 2, Hamburg 1994

Übersetzung:

Bernhard Geyer

(interdisciplinary artist and writer) offers an insight into the identity politics of exhibition-making through the historical overview—from the means of critique to “attacking individuals in the name of imagined communities that are in reality quite fractured”.

Fusco studied Semiotics, Modern Thought and Literature and did her Ph.D. in Art and Visual Culture.

The following text by Coco Fusco

This text was first published in Texte

zur Kunst, 107, 2017, pp. 114-121.

“People forget, now, just how exclusionary the art world was before 1990,” writes Coco Fusco. And indeed, if the term “identity politics” has more recently come to suggest incendiary debate (often online) over whose individual right it is to say or censor what, it is necessary to remember that the goal of this discourse circa 1990 was foremost to gain collective entry to mainstream discussions; to gain visibility through the aggregation of community around shared experience. Recalling her personal involvement since the ’80s with

the evolution of this debate, Coco Fusco identifies a shift in our understanding of “identity politics” wherein blame or success occurs now at the level of the individual rather than the broader communities or systems from which they emerge or in which they act.

I understand why *Texte zur Kunst* has focused on 1990 as a benchmark for this discourse, however identity politics, in my lived experience, has been an evolving debate that actually began in the late ’70s in relation to the establishment of minority cultural spaces

and ethnic studies, then moved into discussions of black feminism and black masculinity, before merging with a multiplicity of debates in the 1980s—relating to institutional critique, post-structuralism, feminism, etc.

Identity politics has acquired such negative connotations over the years that I cannot help but think of it as a derivative phrase at this point. I recall the dismissive attitudes that prevailed in the art world and in the press in the 1980s toward artists of color in general and toward multicultural policies that

were being promoted by some philanthropists and arts agencies. This stance was to some degree a reaction to the political pressure from governmental funding bodies to attend to a more broadly defined public and the philanthropy world's growing interest in ethnic populations, as well as the new markets these populations represented. Funding art was seen as a way to make inroads in those communities. The American avant garde, up to that point, had only exhibited interest in cultural difference as a storehouse of references to draw on or be inspired by: Navajo

sand painting, jazz, African masks, and so on. The privatization of culture and the simplification of the previous discussions into conversations about personal identity changed things quite radically in the 1990s.

People forget now just how exclusionary the art world was before 1990 and just how smug the arts establishment was about its Eurocentrism. I remember Venezuelan artist Rolando Peña, in 1987 at the press conference for Documenta 8, complaining about the virtual absence of artists from Latin America,

Africa, and Asia—and being booed. I recall being compared to Rush Limbaugh in an art magazine around that time because my pro-multiculturalist stance was deemed “strident.” And I remember when I brought John Akom-frah, Isaac Julien, and other members of Sankofa and Black Audio Film Collective to present their work in downtown Manhattan in 1988, how the enlightened white intellectuals in the audience marveled at the black British artists’ eloquence as if this were surprising. A handful of surveys that showcased artists from diverse back

-grounds (I am thinking here of exhibitions such as “The Decade Show,” which was staged across three NYC institutions—the Museum of Contemporary Hispanic Art, the New Museum, and the Studio Museum Harlem—in the summer of 1990) was cast as nothing short of a barbaric invasion, a deplorable loss of concern for aesthetic values, etc. On the other hand, famous postcolonial academics such as Edward Said, Homi Bhabha, and Gayatri Spivak were embraced by the arts establishment and published in art magazines. Theory with a foreign

accent was easier to digest than garden-variety American ethnics who wanted a place at the table. It is important to also keep in mind that in the multicultural debates of the 1980s, the art market was not really a central issue. Perhaps this was because, at the time, few non-white artists had consistent gallery representation or even regularly sold their work. The focus was on institutions and funders—on what museums weren’t doing, on how aesthetic innovation was understood by funding bodies in ways that excluded consideration of what non-white artists

made as valuable and valid. But that decade would give way to the culture wars of the early 1990s, in which multi-culturalism was vilified, followed by the privatization of culture. This ushered in the explosion of market interest in contemporary African-American art, along with the globalization of contemporary art collecting at large. In turn, the market would play a significant role in diminishing the political organizing around issues of identity. The long-term result of that shift is that today identity politics plays out in very different ways, with much nar

-rower demands—public debate is focused on attacking individuals in the name of imagined communities that are in reality quite fractured. Much less effort is put toward systemic analysis of institutional practices or organized demands for inclusion. That is an unfortunate consequence of the market's dominance in contemporary art, and the failure in art schools to globalize curricula and teach postcolonial analysis seriously. It is painful for me to witness how young artists focus solely on what they see as the individual "right" to represent a culture or history

rather than looking more broadly at the policies and practices of art and educational institutions. There is little sense of history or of the ways that identities are commodified by everyone in today's art market.

1990 was not a “starting point” for me—I think it is remembered now as a beginning because mainstream museums and art magazines started to cede space to non-white artists around that time. It was clear that offering separate cultural venues for minorities—how-ever important some of these spaces

have been—was insufficient and certainly not equal.

My involvement began in the 1980s, when my generation of post-civil rights beneficiaries of affirmative action came of age. We were aware of a longer history of struggles by black and Latino arts professionals who were concerned about the lack of ethnic and gender diversity in exhibitions and galleries, on curatorial staffs, and in the aesthetic judgments that opened doors to grants and shows and museum collecting practices. We also were influenced by

critical theory: by anti-colonial thinkers such as Franz Fanon and by radical filmmakers in the Third World with their critiques of conventional cinema and their desire to merge political and aesthetic avant gardes. We had graduated from universities where we had tried to challenge Eurocentric curricula. But we were also concerned about what we saw as limiting aspects of monolithic notions of identity and “correct” modes of cultural expression that were supported by cultural nationalists. We were influenced by black feminist critiques of the demand for

unity and were skeptical about the insistence that positive images of community were an ethical imperative for minority artists. In my memory, the late '80s and early '90s were about striving for a critical and nuanced engagement with issues of cultural representation. As such, the terminology we used in the '80s was different from what is used now. We did not talk about subalterity then—only Spivak did. We talked about colonialism, neo-colonialism, anti-colonialism, etc. These terms framed our inquiries as investigations of systems, not individuals—and this is

the problem I always have had with “identity politics” as a framework. We referred to debates as being about multiculturalism not identity politics. If and when “identity” was the central point of discussion, as was the case in Stuart Hall’s “The Question of Cultural Identity” (1992), it was addressed as a term to be analyzed from many angles. Hall drew on sociological debates about the “crisis of identity” (i.e., its decentering) as a symptom of the undermining of conceptual and ideological frameworks that gave people a sense of rootedness in their world. Hall urged us

to consider hybridity, our ways of inhabiting a range of identitarian subject positions. He underscored that these identities were not biological but historical. At the same time, Hall was acutely aware of how racialization processes in modern societies impute fixed identities to non-white subjects.

Regarding your last question, where you’ve asked me, “In what ways does the identity of the artist alter the way we understand a work of art and whether this has changed in some way in recent decades?” I take this as a

question of how the perception and interpretation of works has changed, to which I would say: the degree to which identity shapes understanding really depends on the level of sophistication of the viewer and the political imperatives that underlie the public display of the work. The debates about multiculturalism from 25-30 years ago were about institutional racism and also about how to elaborate aesthetic endeavors that were expressive of cultures outside the mainstream. Because exclusion from mainstream institutions and the art market was the experience of the major

-ity of non-white artists, there was a greater sense of unity about the need to press for greater institutional inclusion than there is now. At the same time though, there were a variety of positions with respect to aesthetics and how and whether one's identity should be taken into consideration in evaluating one's work. Non-white abstract artists often found themselves ignored by minority and mainstream institutions since their work could not be touted as a narrative illustration of minority experience.

The globalization of the art market and the notoriety of a handful of non-white artists in the US—who for the most part are African-American, since other minorities have not had the same degree of market success—have had a profound effect on how “identity politics” plays out in the present. The goal of most of the young black artists I encounter today as a professor is market success, not political or aesthetic transformation. Identitarian concerns are a double-edged sword—too much focus on cultural politics can make you a pariah at an elite art school and

undermine sales, while some degree of cultural referencing allows for easy identification and attracts a certain kind of favorable attention. And the main-stream art world has become more sophisticated about how it negotiates with otherness as well. References to ethnic and cultural difference that can draw a crowd to an exhibition, please a funder, or secure private donations are good. But politicized engagement with art education and institutions that challenges those who remain in power is still definitely not ok.

Dank
Acknowledge
-ment

Wir bedanken uns herzlich bei Ste

-fanie Heraeus, der Studiengangslei-
-terin der «Curatorial Studies – Theorie
– Geschichte – Kritik», für ihre Unter-
-stützung. Dank Coco Fusco sowie der
Redaktion von Texte zur Kunst hatten
wir die Möglichkeit, ihren wegweisen-
-den Text hier nachzudrucken. Ein
weiterer Dank gilt Isabelle Graw und
Ruth Iskin, deren Zusage, mit uns
ins Gespräch zu kommen, wir sehr schät-
-zen. Ohne die Bereitschaft der Künst-
-ler*innen, Teil eines solchen Projektes
zu sein, wäre diese Arbeit nicht möglich
gewesen: Wir danken besonders Jaider
Eshell, Lisa Gutscher, Line Lyhne und

facets, faces

Jamie Shi!

We want to thank Stefanie Heraeus,

Acknowledgement

director of «Curatorial Studies – Theorie – Geschichte – Kritik», for her support. Thanks to Coco Fusco as well as Texte zur Kunst we have had the chance to reprint her seminal text in this booklet. Further, we want to thank Isabelle Graw and Ruth Iskin for finding a way to engage in a discussion with us. Without the artists' willingness to be part of such a project, our own work would not have been possible: A special thank you to Jaider Esbell, Lisa Gutscher, Line Lyhne und Jamie Shi!

Impressum

Imprint

facets, faces

*Dieses Booklet erscheint anlässlich der
Ausstellung / This booklet is published in*

conjunction with the exhibition

facets, faces

ffriedrich, Frankfurt am Main

22.-31.10.2021

*Die Ausstellung wurde initiiert im
Rahmen des Masterstudiengangs /
This exhibition project was initiated as
part of the master's programme*

«Curatorial Studies – Theorie –
Geschichte – Kritik»

Goethe-Universität & Hoch
-schule für Bildende Künste—Städel

Impressum / Imprint

-schule in Frankfurt am Main

Konzipiert und kuratiert von /

Conceived and curated by

Luisa Benzinger, Mike Bill,

Clara Maria Blasius, Carlotta Döhn,

Leonie Chima Emeka,

Teresa Heinzelmann, Jasmin Keller,

Céline Marten, Sebastian Peter,

Alica Sänger, Victor Zaiden

facets, faces

Ausstellungstext von / Exhibition text by
Mike Bill, Clara Maria Blasius,
Carlotta Döhn, Teresa Heinzelmänn

Werktexte von / Texts by
Clara Maria Blasius (Line Lyhne),
Carlotta Döhn (Lisa Gutscher), Teresa
Heinzelmänn (Jamie Shi), Victor
Zaiden (Jaider Esbell)

Übersetzungen von / Translations by
Mike Bill, Céline Marten, Alica Sänger

Impressum / Imprint

Gestaltung von / Graphic design by
Studio Immo Schneider
www.immoschneider.com

Schrift von / Typeface by
Dinamo (Abc Gaisyr)
www.abcdinamo.com

facets, faces

© 2021 Curatorial Studies, Jahrgang
2020, Frankfurt am Main, Deutschland /
2021 Curatorial Studies, class of 2020,
Frankfurt am Main, Germany

Alle Texte / all texts

© the authors

© 2021 für die abgebildeten Werke von /
for the works reproduced by
Jaider Esbell, Lisa Gutscher,
Line Lyhne, Jamie Shi

curatorial.studies.2020@gmail.com

Impressum / Imprint



städtelschule

facets, faces

Bildnachweise / Image Credits

p. 19, 27 Casa da Cultura da América
Latina da Universidade de Brasília

(CAL/UnB), Triangular:

Art of this Century Collection

p. 39, 45 © Jamie Shi

p. 57, 66 © Jiyoon Chung

p. 76, 83 © Ivan Murzin