



## Autobiografisches Zwielicht

Das Werk der englischen Künstlerin **Josephine Pryde** lässt sich nicht auf klassische Genres festschreiben. Ihre Fotografien schwelgen in verführerisch surrealer Vieldeutigkeit, während es in ihren Ausstellungen gefährlich konkret zugeht. *Hans-Jürgen Hafner* beschreibt diese künstlerische Praxis des Diversen, zu deren Medium die Ausstellung selber wird.

*La Vie d'Artiste*, 2009  
Performance at/bi Richard Telles Fine Art, Los Angeles  
Photo: Heather Rasmussen



73

## Autobiographical Twilight

The work of the English artist **Josephine Pryde** cannot easily be classified in any classical genre. Her photographs luxuriate in seductively surreal ambiguity, while at her exhibitions everything is dangerously specific. *Hans-Jürgen Hafner* describes this artistic practice of diversity, where the exhibition becomes the medium.

Ausstellungsansicht/Exhibition view  
»Therapie Thank You Thank You«MD72,  
Berlin 2010-11

# D

iversität bedeutet immer noch eine der größten Herausforderungen, die ein künstlerisches Werk seinem Publikum stellen kann. Ob vonseiten der Kunstkritik oder des Marktes: Klar definierte Produktpaletten, leicht verwertbare *trademarks* zählen sich aus. Dabei macht es keinen Unterschied, ob virtuose Malerei oder kompliziert ausgedachte Institutionskritik. Medien- und Stilmix oder gar die gezielte Verweigerung einer eindeutigen Handschrift verhindern wohlmeinende Rezeption und Bewertung künstlerischer Leistungen. Diversität kann aber mehr als mediale Vielfältigkeit oder stilistische Heterogenität heißen. Sind diese oft eher Symptome eines besonderen konzeptuellen Problembewusstseins, kann das gezielt »Diverse« eines künstlerischen Ansatzes auf dessen eigentliche Leistungsfähigkeit hinweisen.

Josephine Pryde arbeitet zwar oft und in exzellenter vielseitiger Weise mit fotografischen Techniken, seien es konventionelle Studioaufnahmen, experimentelle Dunkelkammerverfahren oder Bildtypen und -genres aus traditionell »angewandten« Bereichen wie der Mode- oder Produktfotografie. Gleichzeitig greift sie aber auch auf Skulptur und Installation zurück, tritt wiederholt als Performerin in Erscheinung und schreibt immer wieder kunstkritische und essayistische Texte. Es reicht also bei weitem nicht aus, Pryde ausschließlich als Fotografin zu handeln. Selbst dann nicht, wenn wir in der Fotografie einen mengenmäßig und qualitativ unübersehbaren roten Faden im Werk der Künstlerin erkennen und ihre Fotos darüber hinaus einfach gut aussehen. Vielmehr lassen Prydes ziemlich kapriziöse Produktionen und ihr geradezu systematisch »diverse« künstlerisches Vorgehen darauf schließen, dass sie vielleicht genau jene stillschweigend vereinbarten Mechanismen kunstbetrieblicher Verwertbarkeit unter die Lupe nehmen will, die nach Eindeutigkeit verlangen. Ein guter Grund, das Werk der Künstlerin tatsächlich mit einer institutionskritischen Agenda in Verbindung zu bringen.

Wenn institutionskritische Kunst heute allerdings zu Recht im Ruch des Didaktischen steht, liegt das daran, dass nicht selten das hehre Anliegen ideologisch wie ästhetisch beschränkten Darstellungsmöglichkeiten gegenübersteht. Die der Herausbildung individueller *trademarks* durchaus förderliche Beweisführung wider die Institution, das Grundanliegen institutionskritischer Kunst, gerät seit den Tagen von Michael Asher, Daniel Buren und Hans Haacke nicht selten zur Illustration ihrer selbst. Solch ein Projekt läuft also Gefahr, sich von vornherein um seine immerhin mögliche künstlerisch-ästhetische Dimension

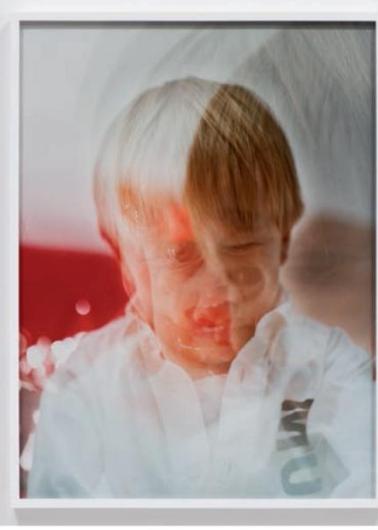
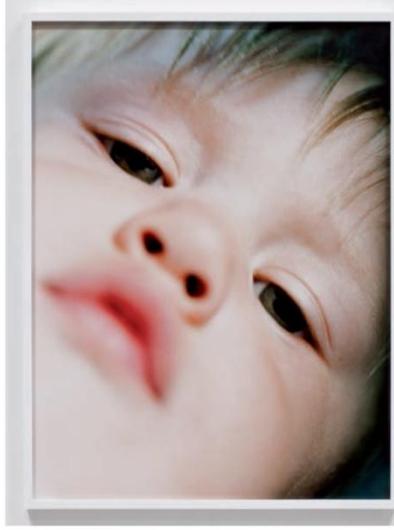
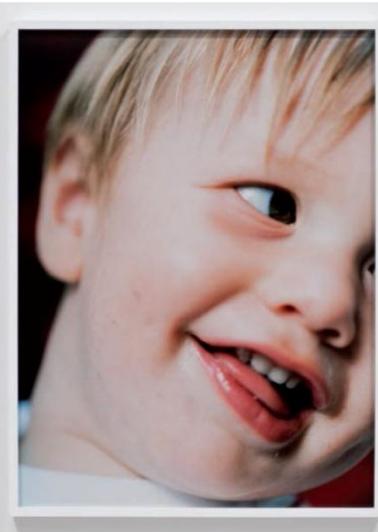
Diversity is still one of the greatest challenges that an artistic work can pose to its audience. Whether for the art critic or for the market, clearly defined product ranges and easily consumable *trademarks* pay. Whether this is a matter of virtuoso painting or criticism of institutions based on complex thought doesn't really matter. Mixed media and styles and especially a deliberate refusal to provide signs of an individual hand prevent well-meaning reception and the evaluation of artistic performance. But diversity may be something more than media diversity or stylistic heterogeneity. While these are often rather symptoms of a special conceptual awareness of problems, the deliberate »diversity« of an artistic approach can suggest its actual ability to perform.

Josephine Pryde certainly works often and in an excellently ambiguous way with photographic techniques, such as conventional studio photos, experimental darkroom processes and types and genres of images from traditional »applied« systems such as fashion or product photography. At the same time, she hearkens back to sculpture and installation, appears repeatedly as a performer and frequently writes art criticism and essays. It is therefore by no means sufficient to treat Pryde only as a photographer, even when we acknowledge that photography is a constant thread through her work in terms of quantity and quality and, furthermore, that her photos simply look good. It is rather that Pryde's relatively capricious productions and her apparently systematically »diverse« artistic activity suggest that she wants to closely examine precisely those silently accepted mechanisms of value in the art industry that call for an absence of ambiguity. A good reason to associate this artist's work with an agenda involving the criticism of institutions.

If art that criticises institutions is now rightly decried as didactic, this is due to the fact that in many cases the noble intention is faced with representational options that are limited both ideologically and aesthetically. The demonstration of proof that clearly encourages the development of individual *trademarks*, which is the basic requirement of art criticising institutions, has, since the days of Michael Asher, Daniel Buren and Hans Haacke often become merely an illustration of itself. Such a project consequently risks cutting down its, at least possible, artistic and aesthetic dimension from the get go. Neither does it help when one of the most important registers of institutional criticism, so-called »site specificity« or reference to the situation, in a younger generation of artists today means little more than a cleverly thought-out decoration or skilled academicism.

It is therefore all to the good that Pryde constantly strives for constellations in her exhibitions that are difficult to resolve, and which with some justification can be read as a reference to the idea of situational specificity. I would even say that Pryde's exhibitions, in the





Installation view / Installationsansicht  
*Valerie*, Secession 2004  
Photo: Matthias Herrmann



(Linke Seite/left page)  
Alle Abbildungen/all images  
Edition of 3  
Courtesy Richard Telles  
Fine Art, Los Angeles  
Photos: Fredrik Nilsen

*I Love Music*, 2009

Lambda print  
92 x 65 cm

*Adoption (1)*, 2009

C-print  
100 x 75 cm

*Adoption (1)*, 2009

C-print  
100 x 75 cm

*Adoption (3)*, 2009

C-print  
100 x 75 cm

*Adoption (4)*, 2009

C-print  
100 x 75 cm

*Adoption (4)*, 2009

C-print  
100 x 75 cm

*Adoption (7)*, 2009

C-print  
100 x 75 cm

*Adoption (11)*, 2009

C-print  
100 x 75 cm

*Adoption (11)*, 2009

C-print  
100 x 75 cm

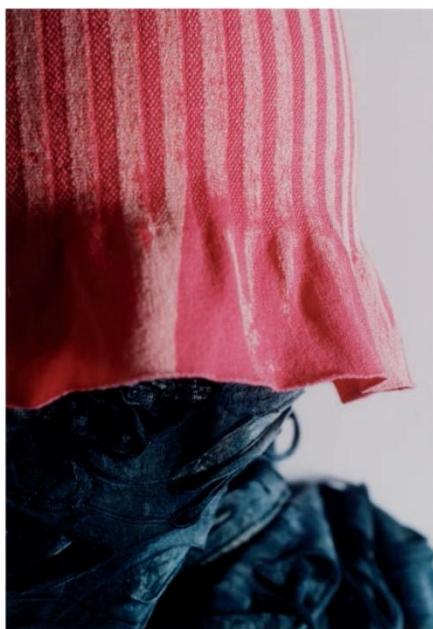
*1998*, 2010  
47 x 37 cm  
C-print  
Edition of 3

Courtesy Reena Spaulings Fine Art, New York



*XXXX*, 2010  
43 x 29 cm  
C-print  
Edition of 3

Courtesy Reena Spaulings Fine Art, New York



*XXXO*, 2010  
43 x 29 cm  
C-print  
Edition of 3

Courtesy Reena Spaulings Fine Art, New York



*19...*, 2010  
43 x 29 cm  
C-print  
Edition of 3

Courtesy Reena Spaulings Fine Art, New York

Wie hart können Wörter, wie drastisch Bilder  
wirken, wenn doch unweigerlich immer das gelebte  
Leben der Künstlerin auf dem Spiel steht?

zu beschneiden. Dagegen hilft auch nicht, wenn eines der wichtigsten Register der Institutionskritik, die so genannte *site specificity* oder Situationsbezogenheit, bei einer jüngeren Künstlergeneration heute selten mehr als raffiniert ausgedachtes Dekor oder gekonnter Akademismus bedeutet.

Umsso besser, dass Pryde sich in ihren Ausstellungen immer wieder um schwer auflösbare Konstellationen bemüht, die mit einigem Recht als Referenz auf das Konzept der Situationsspezifität gelesen werden können. Ich würde sogar so weit gehen, zu sagen, dass Prydes Ausstellungen, frei nach Rosalind Krauss, das eigentliche *Medium* der Künstlerin sind. Beispiel dafür könnten zwei ihrer aktuellen Soloschauen sein, »Therapie Thank You Thank You« 2010 in MD72, der Dependance der Berliner Galerie NEU, oder »La Vie d'Artiste« 2009 bei Richard Telles in Los Angeles.

Schon der Titel »La Vie d'Artiste« klingt nach persönlichem Rechenschaftsbericht, nach heroischer Memoirenliteratur oder romantisch verklärter Selbstbespiegelung. Die Schau dagegen war, vergleichsweise konventionell, auf den ersten Blick einfach nur eine Fotoausstellung. Pryde zeigte großformatige Kinderfotos – superprofessionell hergestellte, *slieke* Studioporträts eines vielleicht drei- oder vierjährigen Jungen in unterschiedlichen, aber immer tod-süßen Posen und mit jeder Menge kindlicher und nicht ganz so kindlicher Lifestyle-Accessoires vom Glas Milch bis zum Moschino-Hemd. Geradezu gruselig in ihrer affektiven Präzision waren diese Bilder gemacht. Und »Adoption«, der gemeinsame Titel der Fotoserie, gab ihnen einen zusätzlich etwas unbehaglichen Beigeschmack. (Künstlerische) Karriere und Kinderwunsch sind bekanntlich nicht leicht zu vereinbaren. War es eine emotionale Blöße, die sich die Ausstellung geben wollte? Oder die nüchterne Schilderung der inhärenten Konsequenzen eines der Kunst verschriebenen Lebensmodells? Kinderbilder lassen jedenfalls nie ganz kalt. Die Unmittelbarkeit einer Gesangspräformance ebenso wenig. Denn das war eine weitere Komponente von »La Vie d'Artiste«: Prydes Vortrag einer Künstlerballade gleichen Titels aus der Feder des Anarcho-Chansonniers Léo Ferré zur schmissig schmachenden Klavierbegleitung während der Ausstellungseröffnung. In ein merkwürdiges, autobiografisches Zwielicht musste die Schau da geraten. Was soll man davon halten, wenn es laut Pressetext in einem Satz kurz und bündig formuliert um »reproduction and artistic practice« geht? Wie hart können Wörter, wie drastisch Bilder wirken, wenn doch unweigerlich immer das wirklich gelebte Leben der Künstlerin auf dem Spiel steht? Ein einzelnes Schwarz-Weiß-Porträt – es zeigt den weinenden Jungen – war als Auftakt der Schau gehängt. Dessen Titel: »I Love Music« (2009).

»La Vie d'Artiste« zeigt, wie in Prydes Ausstellungen die Werke, das Display, das sie bilden, der Pressetext und die Performance zueinander in Position gebracht werden. Wie sich diese Bestandteile einerseits verflüchtigen und andererseits eine andere, ganz und gar der spezifischen

manner of Rosalind Krauss, are the actual medium of this artist. Examples of this might be two of her recent solo shows, *Therapie Thank You Thank You* (2010) in MD72, the offshoot of the Galerie NEU in Berlin, and *La Vie d'Artiste* (2009) with Richard Telles in Los Angeles.

Even the title *La Vie d'Artiste* sounds like making a personal account, like heroic memoir literature or a romantically exalted self-reflection. However the show was relatively conventional: at first sight simply an exhibition of photographs. Pryde showed blown-up photos of children – hyperprofessionally manufactured, slick studio portraits of a boy, perhaps three or four years old, in various but always totally sweet poses and with any number of childish and not-so-childish accessories, from a glass of milk to a Moschino shirt. The pictures were made positively creepy by their emotional precision. The general title of the photo series, *Adoption*, gave them an additional discomforting flavour. (Artistic) careers and the wish to have children are known to be a difficult combination. Was the intention of the exhibition to reveal an emotional weakness? Or rather an unimpassioned description of the consequences inherent in a life model devoted to art? In any case, pictures of children never leave one completely cold. Neither does the directness of a singing performance, which was another component of *La Vie d'Artiste*: Pryde's performance of an art ballad with the same title from the pen of the anarcho-chansonnier Léo Ferré with a piano accompaniment both snappy and languishing, during the opening of the exhibition. The show just had to move into a strange autobiographical twilight. What was one meant to think when, in the press release, it was expressed tersely in a sentence as involving »reproduction and artistic practice«? How harsh can words, how drastic can images seem, when the actually lived life of the artist is at stake? A single black-and-white portrait – showing the boy crying – was hung as an introduction to the show. Its title: *I Love Music* (2009).

*La Vie d'Artiste* shows how, in Pryde's exhibitions, the works, the display that they form, the press release and the performance are placed in relation to each other. How these components, on the one hand, dissolve and, on the other, totally take on the quality they owe to the specific exhibition situation. How they suddenly begin to speak, even though their statement cannot be easily specified. *Therapie Thank You Thank You* was an even harder nut to crack in this regard. The

79

A multicodec expression of gratitude  
to the grace of therapy also shone out  
from the exhibits on show

**Ein vielfach codiertes Dankeschön an die Gnaden des Therapeutischen blitzte in den Exponaten der Schau auf**

Ausstellungssituation geschuldete Qualität annehmen. Wie sie plötzlich zu sprechen anfangen, ohne dass sich ihre Aussage so einfach konkretisieren ließe. »Therapie Thank You Thank You« war in dem Sinn eine noch härtere Nuss. Die Ausstellung selber bot wenig mehr als die Variation einer zuvor schon in New York gezeigten Schau. War damit ein deutlicher Fingerzeig auf die Problemlage situationsspezifischer Arbeitsweisen verbunden – etwa inwieweit der speziell formulierte Anspruch einer Ausstellung exakt wiederholbar ist –, schien Prydes performative Inszenierung der Vernissage als Ereignis die Idee von Wiederholbarkeit geradezu generell negieren zu wollen.

Diesmal war es ein paradoxalement ziemlich »handgemachtes«, in Echtzeit ins Keyboard und den Sequenzer eingespieltes Techno-»Konzert«, das eine für den Moment merkwürdig offensichtliche Verbindung zwischen einer etwas aus der Reihe gefallenen Vernissage am Sonnagnachmittag und dem besonders in Berlin recht ausgiebig zelebrierten Ritual der Techno-Afterhour herstellen konnte. In der Tat haben beide Situationen – die soziale Verausgabung geübter Kunstnetzwerker bei Ausstellungseröffnungen ebenso wie die solipsistisch-kollektive Selbsthingabe ans Beat-Kontinuum – ein kaum zu leugnendes therapeutisches Potenzial. Ein vielfach codiertes Dankeschön an die Gnaden des Therapeutischen blitzte auch in den Exponaten der Schau auf. Sie schienen förmlich ein heilsames Dreieck aus Kunst, Musik und Mode komplettieren zu wollen. Dafür kombinierte Pryde beinahe monochrome, flächig wirkende Fotomontagen verschiedener *Close-up*-Aufnahmen raffiniert drapiert Luxusstoffe à la Issey Miyake mit Objekten, die man auf den ersten Blick kaum anders als »dämmlich« nennen konnte. Schräg gemachte Korbblecharbeiten in bauchigen und phallischen Formen, zusammengehalten von fabrikneuen Fleischerhaken und kitschigen Schleifchen, waren zu Mobiles arrangiert, die Elektromotoren in schwindelig sanfte Rotationen versetzen.

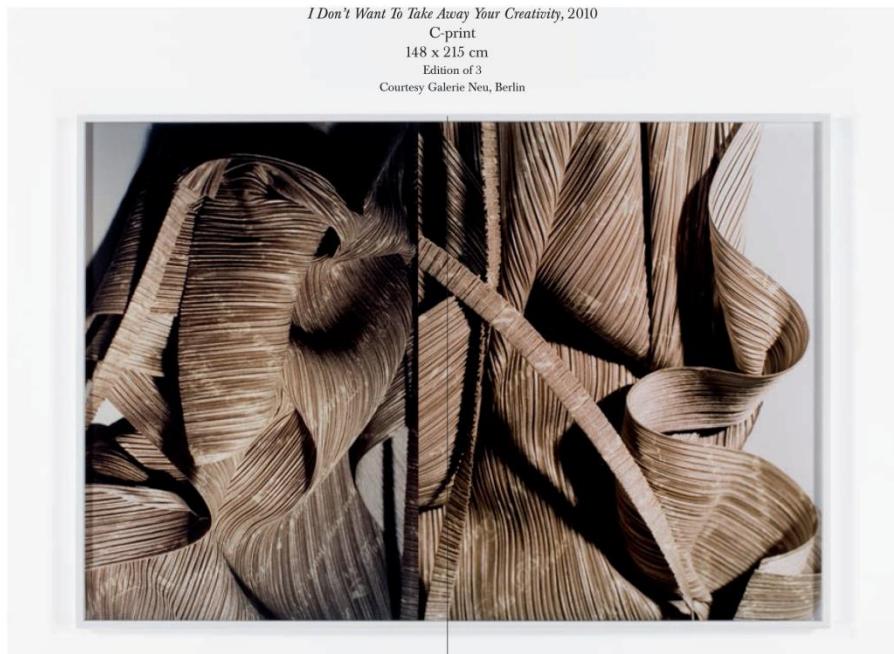
Es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele für solcherart erratische Skulptur-Requisiten und aus allerhand verfänglich übercodierten Materialien gebaute Objekte der Künstlerin aufzählen – Dinge, die übrigens verdächtig danach aussehen, als wären sie überhaupt erst für den jeweils spezifischen Ausstellungszusammenhang erdacht worden. Dazu gehören übermannshohe und – in Anlehnung an Duchamp – als »Große Gläser« frei im Raum aufgestellte und mit rostigen Ketten auf Glasträger »gezeichnete« Yoga-Figuren. Oder die prominent gewordene Hooligan-Version von Eva Hesses heute aufgrund seiner Patina außerordentlich verletzlich wirkenden »Untitled (Rope Piece)« von 1970. Diesen Klassiker postminimalistischer Skulptur, um den sich eine ausführliche Rezeption gerade auch aus feministischer Perspektive legt, hat Josephine Pryde als bedrohlich aussehende Knotung aus verschiedenen Metallketten paraphrasiert. Als Arbeiten nur sehr schwer zu entschlüsseln, entwickeln diese Objekte ihren speziellen Drive erst im konkreten Ausstellungszu-

exhibition itself offered little more than a variation on a show already seen in New York. Although this was a clear hint at the problem of a working style specific to a location – asking to what extent the specifically formulated claim of an exhibition can be repeated – Pryde's performative staging of the opening as an event seemed aimed at negating the idea of repeatability in general.

This time it was paradoxically a relatively »hand-made« techno-concert played on a keyboard and into a sequencer in real time, which managed to create a remarkably clear connection for the moment between a rather unorthodox exhibition opening on Sunday afternoon and the ritual of the techno-after-hour, which is celebrated especially fully in Berlin. Indeed both situations, the social hyperactivity of practised art net-workers at exhibition openings and the solipsistic yet collective devotion to the beat continuum, have a therapeutic potential that can hardly be denied. A multi-coded expression of gratitude to the grace of therapy also shone out from the exhibits on show. They seemed in fact intended to complete a healing trilogy of art, music and fashion. For this purpose, Pryde combined almost monochrome, flat-seeming montages of various close-up photographs, subtly draped luxury textiles à la Issey Miyake with objects that, at first sight, could hardly be called anything but »stupid«. Slanting works of basketry in bulging and phallic forms, held together by brand-new butcher's hooks and trashy ribbons were arranged as mobiles set in motion by electric motors in dizzily gentle rotations.

Many other examples of such erratic sculptural requisites and objects by this artist, made of all kinds of embarrassingly over-coded materials, could be listed here – things, incidentally, that look suspiciously as if they were thought out for the specific exhibition context in each case. These include oversized yoga figures set up randomly in the space, echoing Duchamp, as »big glasses« and »drawn« on glass items with rusty chains. Or the now celebrated hooligan version of Eva Hesse's *Untitled (Rope Piece)* from 1970, which today looks extremely vulnerable because of its patina. This classic of post-minimalist sculpture, which has been subject to detailed interpretation, especially from a feminist perspective, has been paraphrased by Pryde as an intimidating-looking knot of various metal chains. As works that are very difficult to decode, these objects develop their special drive only within the context of a particular exhibition. Only there do they condense

As works that are difficult to de-code, the objects develop their special drive only within the context of a particular show



sammenhang. Dabei erst verdichten sie sich zu einer Art thematisch-assoziativem Narrativ, gruppieren sich die einzelnen Komponenten so, dass sie dabei das jeweilige Thema der Ausstellung zur Sprache bringen.

Auf diese weder kommerziell noch diskursiv allzu leicht verwertbare Weise zielt Prydes Projekt buchstäblich ins Herz eines Kunstbetriebs, der mittlerweile vor allem effizient funktionieren zu wollen scheint und darüber vergisst, dass gute Kunst seit jeher das Problem der Lösung vorzieht. — HANS-JÜRGEN HAFNER ist Kunstkritiker und Kurator. Er lebt in Berlin.

JOSEPHINE PRYDE, geboren 1967 in Ainswick / England, lebt in Berlin. Letzte Einzelausstellungen u. a. Embryos and Estate Agents: L'Art de Vivre, Chisenhale Gallery, London (2011); Therapie Thank You Thank You, MD72, Berlin; Reena Spaulings Fine Art, New York (2010); La Vie d'Artiste, Richard Telles Fine Art, Los Angeles (2009); How They Met Part 1 – Mother And Her House (mit Sarah Stanton), Galerie Bleich-Rossi, Wien; How They Met Part 2 – Sex (mit Sarah Stanton), Galerie Senn Wien (2008). Letzte Ausstellungsbeteiligungen u. a. Pictures Extra and Other, Galerie Helena Papadopoulos, Athen; Madame Realism, Marres Centre for Contemporary Culture, Maastricht (2011); Picture Industry (Good Bye To All That), Regen Projects, Los Angeles; Old Ideas, Museum für Gegenwartskunst, Basel (2010); To Be Determined, Andrew Kreps Gallery, New York (2009); Archeology of Mind, Fondazione Morra Greco, Neapel, Konstmuseum, Malmö; Kuntsi, Modernin taiteen museo, Vaasa; Madonna und wir, Galerie Christian Nagel, Berlin; L'Argent, Frac Ile-de-France, Paris; Photography on Photography. Reflections on the Medium since 1960, Metropolitan Museum, New York (2008).

into a kind of thematic-associative narrative, the individual components forming groups in a way that gives utterance to the specific theme of the exhibition.

Through means not easy to evaluate discursively or commercially, Pryde's project literally aims at the heart of an art industry which now seems to want, above all, to function efficiently, while forgetting that good art has always preferred the problem to the solution.

— HANS-JÜRGEN HAFNER is an art critic and curator. He lives in Berlin.

Translated by Nelson Wattie

81

JOSEPHINE PRYDE, born in 1967 in Ainswick / UK, lives in Berlin. Recent solo exhibitions include Embryos and Estate Agents: L'Art de Vivre, Chisenhale Gallery, London (2011); Therapie Thank You Thank You, MD72, Berlin; Reena Spaulings Fine Art, New York (2010); La Vie d'Artiste, Richard Telles Fine Art, Los Angeles (2009); How They Met Part 1 – Mother And Her House (with Sarah Stanton), Galerie Bleich-Rossi, Vienna; How They Met Part 2 – Sex (mit Sarah Stanton), Galerie Senn, Vienna (2008). Recent exhibition participations include Pictures Extra and Other, Galerie Helena Papadopoulos, Athens; Madame Realism, Marres Centre for Contemporary Culture, Maastricht (2011); Picture Industry (Good Bye To All That), Regen Projects, Los Angeles; Old Ideas, Museum für Gegenwartskunst, Basel (2010); To Be Determined, Andrew Kreps Gallery, New York (2009); Archeology of Mind, Fondazione Morra Greco, Naples, Konstmuseum, Malmö; Kuntsi, Modernin taiteen museo, Vaasa; Madonna und wir, Galerie Christian Nagel, Berlin; L'Argent, Frac Ile-de-France, Paris; Photography on Photography. Reflections on the Medium since 1960, Metropolitan Museum, New York (2008).

Represented by / Vertreten von

Galerie Nagel,  
Cologne / Köln, Berlin,  
[www.galerienagel.de](http://www.galerienagel.de)

Galerie NEU, Berlin,  
[www.galerieneu.net](http://www.galerieneu.net)

Galerie Gabriele Senn,  
Vienna / Wien  
[www.galeriesenn.at](http://www.galeriesenn.at)

Reena Spaulings Fine Art,  
New York,  
[www.reenaspaulings.com](http://www.reenaspaulings.com)

Richard Telles Fine Art,  
Los Angeles,  
[www.tellesfineart.com](http://www.tellesfineart.com)