





Hexanol (I), 2019

2

Still Lives (3d923bcd5182333ha064), 2020

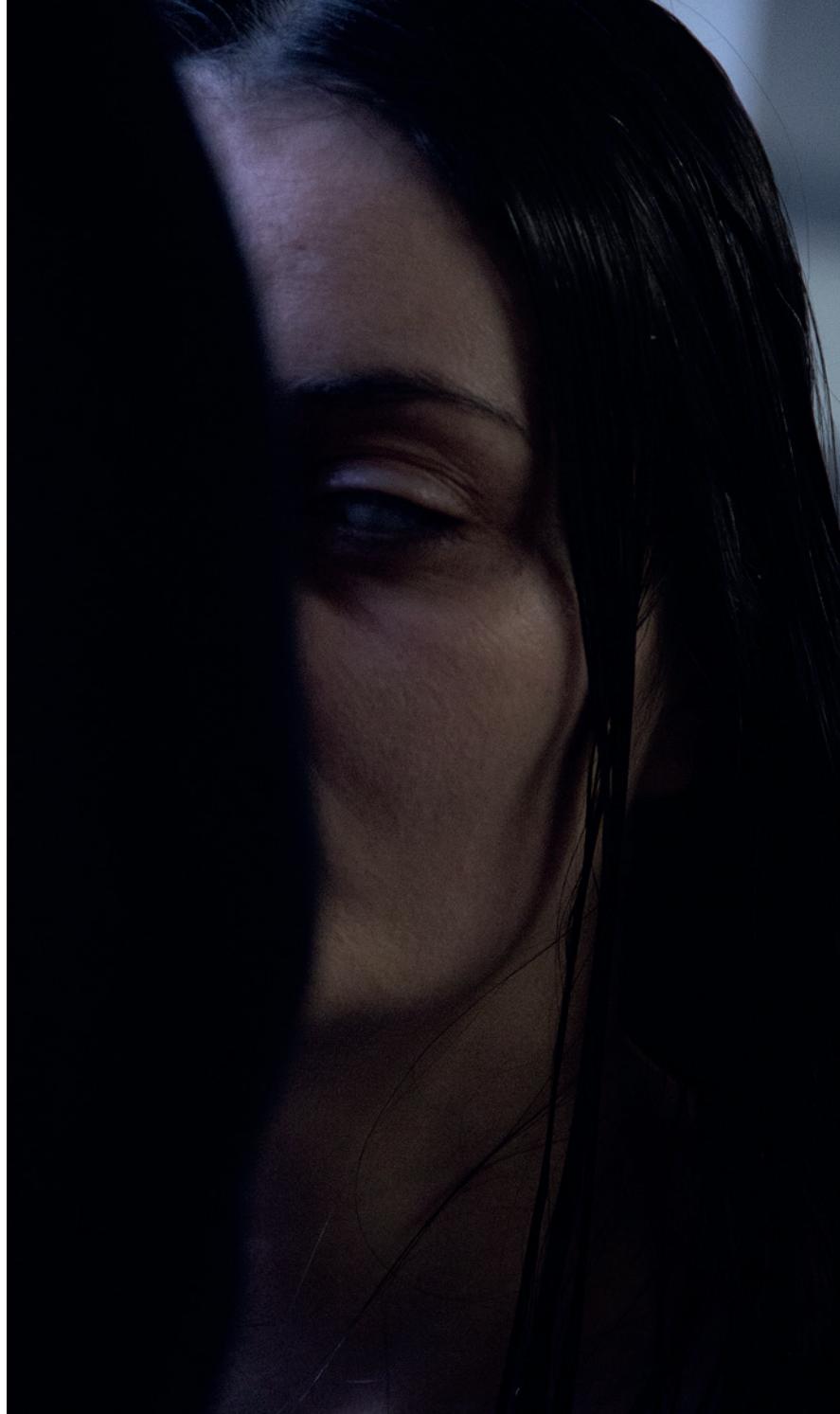
Mouthless Part II (Dziady), 2020





Gusta (2b3d08d55f4ddc24d), 2020

Reader (Julia), 2020







Rusalka (Oskar), 2020



Rūta (Pentatonic), 2020

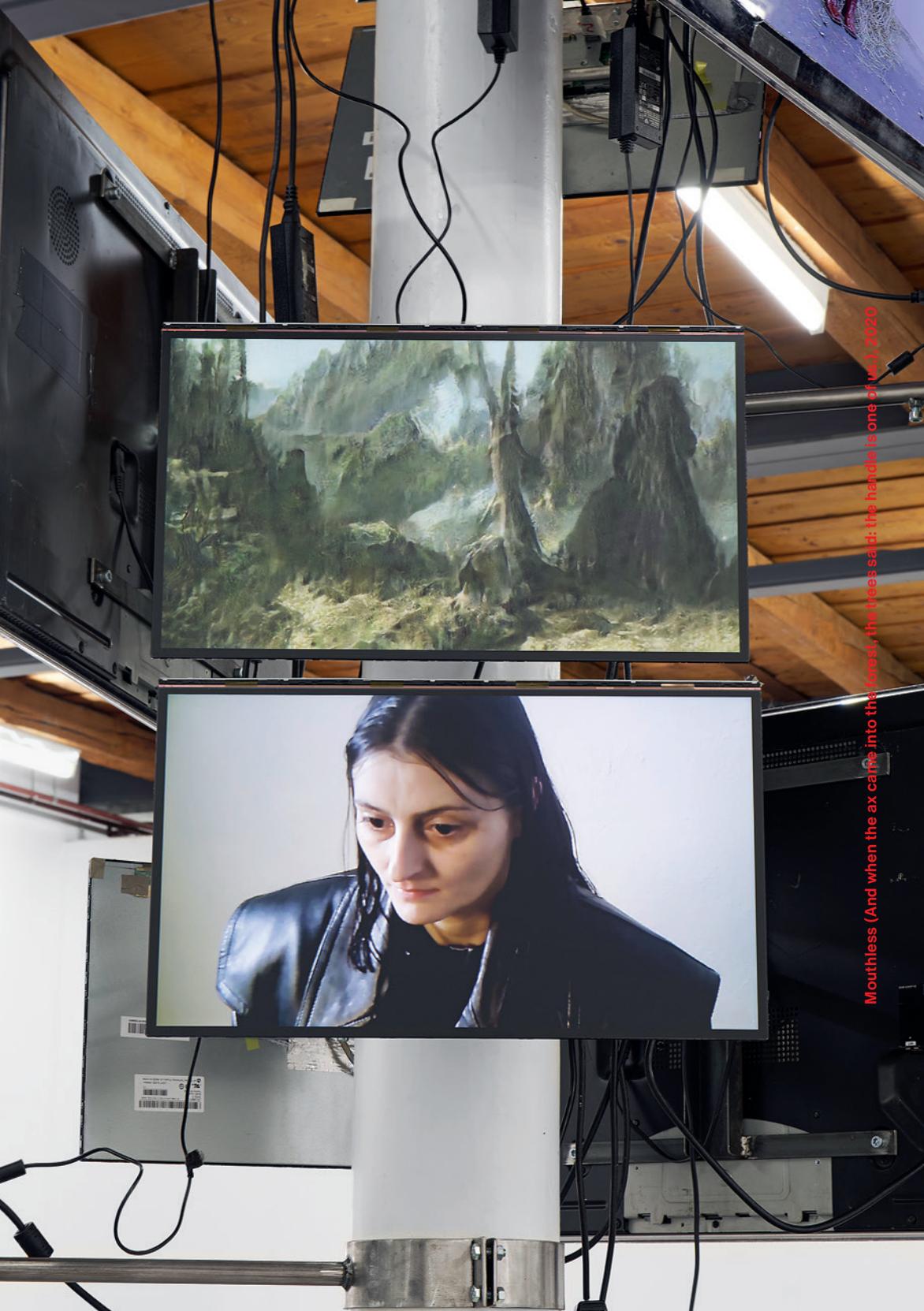




RYXPER1126AE 02:60, 2019



Mouthless, exhibition view, Fri Art Kunsthalle, Fribourg, 2020

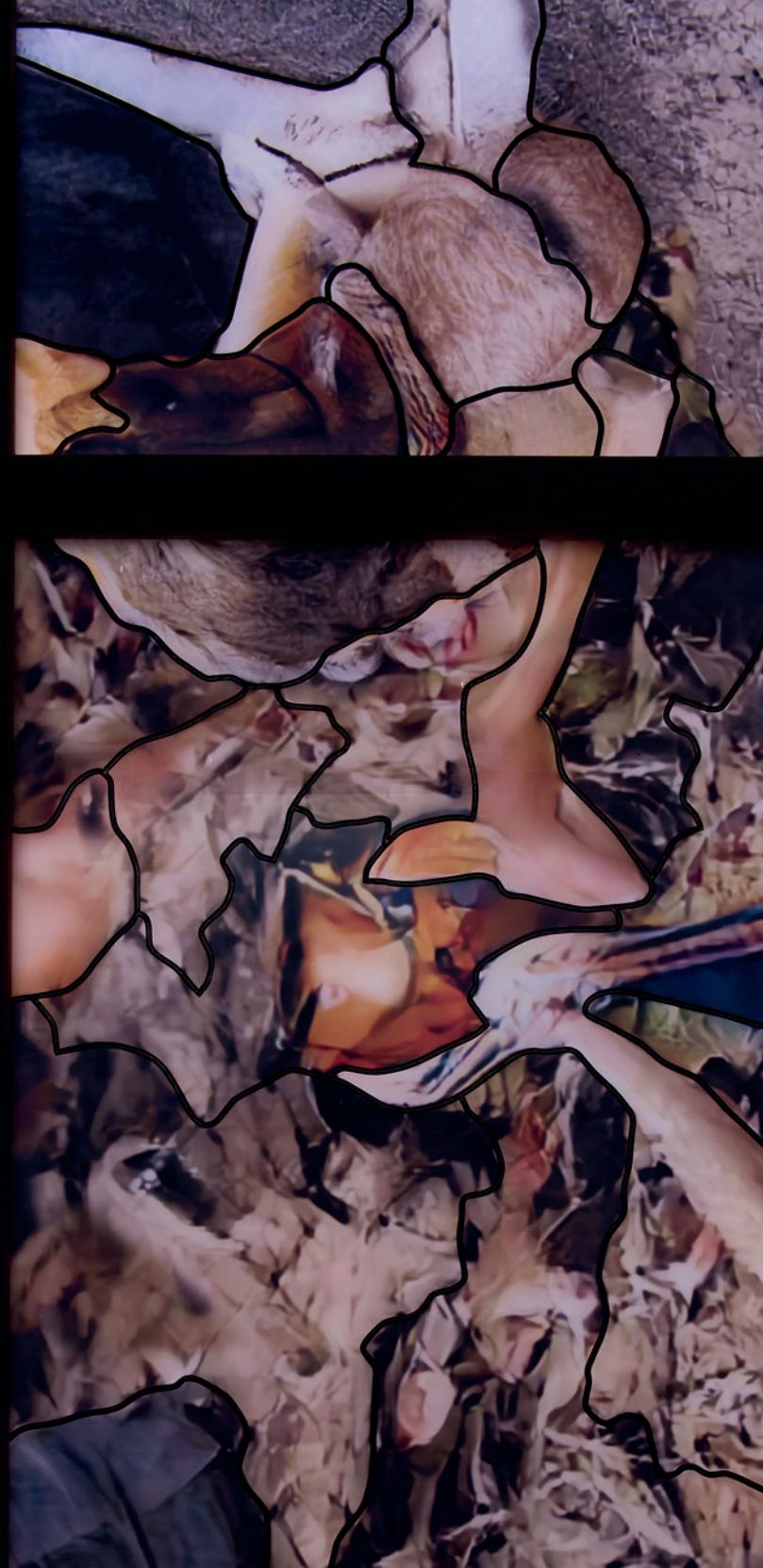


Mouthless (And when the ax came into the forest, the trees said: the handle is one of us.), 2020



Still Lives (3d37bde9a82ce75fe15), 2021

Still Lives (8627ab221bd59bb852fe7), 2021





Raw (Azur|Julia), 2020

**1. THE EARTH IS WRETCHED  
OUR GROUND,  
IDZIE BOBO, ZŁAPIE KOGO?  
ALL LEVELED,  
ALL VANISHED, ALL SETTLED.  
CONTAMINATED, ERODED,  
DRAINED, EXPLODED.**

.DEDOLPXE ,DENIARD  
,DEDORE ,DETANIMATNOC  
.DELTTES LLA ,DEHSINAV LLA  
,DELEVEL LLA  
EIZALEŻ OP OBOB EIZDI  
,DNUORG RUO  
,LIOS EHT OT ESIR EVIG OT .3

**2. THE NEGATION OF THE ROCK,  
OUR GROUND,  
IDZIE BOBO Z DA-LE-KA,  
ALL LEVELED,  
ALL VANISHED, ALL SETTLED.  
CONTAMINATED, ERODED,  
DRAINED, EXPLODED.**

.DEDOLPXE ,DENIARD  
,DEDORE ,DETANIMATNOC  
.DELTTES LLA ,DEHSINAV LLA  
,DELEVEL LLA  
,AK-EL-AD Z OBOB EIZDI  
,DNUORG RUO  
,KCOR EHT FO NOITAGEN EHT .2

**3. TO GIVE RISE TO THE SOIL,  
OUR GROUND,  
IDZIE BOBO PO ŻELAZIE  
ALL LEVELED,  
ALL VANISHED, ALL SETTLED.  
CONTAMINATED, ERODED,  
DRAINED, EXPLODED**

.DEDOLPXE ,DENIARD  
,DEDORE ,DETANIMATNOC  
.DELTTES LLA ,DEHSINAV LLA  
,DELEVEL LLA  
?OGOK EIPAŁZ ,OBOB EIZDI  
,DNUORG RUO  
DEHCTEPW SI HTRAE FHT 1

Mouthless Part II (Dziady), 2020  
Mouthless Part II, 2021





In the Split (Julia Amadeus), 2020

Still Lives (fd5c51207163ba7cb087, 2021

Still Lives (8e020d57aee598e18bf4), 2021



Reader (Azur), 2020



Techno-monsters, 2020



For when I look at you for a moment, then it is no longer possible for  
me to speak; my tongue has snapped, at once a subtle fire has stolen beneath  
my flesh, I see nothing with my eyes, my ears hum, sweat pours from me,  
a trembling seizes me all over, I am greener than grass, and it seems to me that  
I am a little short of dying. (I), 2019

Conc Godin, suicide, burned body,  
Katharina, wife of Jean Coppelin,  
seigneur of Aigremont (Val  
d'Ormont), burned, Sumy, von  
Rechthalten, burned, Greda Büsen,  
Magd von Sumy, from Rechthalten,  
burned, Itha Stucki, from  
Aschlenberg, burned, Peter Stucki  
(Son), from Aschlenberg, Anguilla  
Hortschina, Alix Buchser, burned,  
Antonia du Cloz, from Cugy, burned,  
Johanneta, widow of Etienne Lasne,  
burned, Gredi Collerey, former  
vagabond, from Avry-devant-Pont,  
“sentenced to be burned”, Woman  
from Bendicht Spack, Büchslen,  
performed, Elsi Cochat, of Saint-Aubin,  
banned, Huguette Osalet, from Orbe,  
banned for life, Jean-François  
Borgognon, of Vesin, beheaded,  
Marguerite Grimaux, from Echarlens,  
burned alive, Jaquema Grimaux  
(daughter), from Echarlens,  
beheaded “at a young age”, Jacques  
Grimaux (son), from Echarlens,  
released, François Sautier,  
decapitated, burned, Jenon Bardet,  
beheaded, burned, Suzanne Monnin,  
banned, Jean du Praz, old Catholic  
man, Bottens, decapitated,  
Jean Germond, from La Tour-de-Trême,  
sliced head, the body thrown into the  
flames

IDZIE  
BOBO  
PO  
ŻEJ AZIE



Leave no trace (II), 2018



Mouthless Part II, 2021



Oskar, 2020



Strzyga (Tiran), 2020



**Virski  
drebule tu,  
visais  
lapais drebēk.**

Mouthless Part I, 2020

Mouthless Part I, 2020



Spectator (I), 2020



# Syllabi from Below

Jeppe Ugelvig

A group of young bodies lie languidly in an art gallery—alone, but somehow together. Dressed in all-white outfits stained by the mounds of clay-like sand that rise between them, their gazes affix to the smartphones each of them holds in one hand. They are reading—Paul B. Preciado’s *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture*. Or Karen Barad, Donna Haraway, Silvia Federici, Sara Ahmed, or Octavia Butler, depending on the day. Dorota Gawęda and Eglė Kulbokaitė are avid readers. They amass repositories of pirated PDFs and build queer syllabi that serve as direct source material for artworks; critical theory, eco-feminism, Black radical sci-fi, Eastern European folk tales, and court records from witchcraft trials. These artworks are not illustrative of any particular text or theory, but rather approach them quite literally, *as texts*, manuscripts to be read out loud and shared amongst fellow readers and listeners, conveyed in fragments, like stories or myths. To the duo, art serves as a transmission station where tales from epistemological alterity find new channels of distribution, be it through digital broadcasting, live readings, or song. To study their syllabi, then, is to study their practice; yet this essay attempts to reflect on their methodology of reading as text circulation in a more general sense. If *we are what we read*, as it has been popularly suggested by both philosophers and linguists, the process of text circulation is enormously political in so far as it shapes subjectivities, communities, and societies—and does so both via and across time, space, and language. Gawęda and

<sup>1</sup> Reines writes: "I'd like to point out for the Anglophone reader that although the introduction asserts that the "Young-Girl is evidently not a gendered concept," and that the term is applicable to young people, gays, and immigrants, French is a gendered language; and that, moreover, the genderedness of French is not the only way to account for the fact that this book, as it accumulates, does become—in some sections more than others—a book about women." Ariana Reines, "Translator's Note," on *Triple Canopy*, via: [https://www.canopycanopycanopy.com/contents/preliminary-materials\\_for\\_a\\_theory\\_of\\_the\\_young\\_girl](https://www.canopycanopycanopy.com/contents/preliminary-materials_for_a_theory_of_the_young_girl)

Kulbokaitė's work concerns itself with these politics in the most embodied of ways, taking their audiences on transhistorical journeys through disparate sources of literature while demanding that they, too, contribute to it, become it.

Gawęda and Kulbokaitė began their artistic collaboration in 2013 with their extended serial project *Young Girl Reading Group* (YGRG), itself birthed from the new circulation of older texts—that is, the 2012 English translation by Ariana Reines of Tiqqun's *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl*. This seminal text, first published in 2001 by the French literary collective, identified capitalism's ultimate piece of merchandise through the figure of the *Young-Girl*, a living commodity symbolizing the apex of technologically-enabled consumerism where everything—particularly the subject, the body, and its assumed freedoms—is subsumed into the marketplace. *Young-Girl* reads as a polemic diagnosis of society's economic feminization (or feminine economization), namely through the pronominal gendering of the *Young-Girl* in original French, which was consciously continued in the English by Reines.<sup>1</sup> While the *Young-Girl* is not a gendered concept in itself, the book does become, in this way, a book about women—"woman" as a biological and social signifier, as a category trapped within media consumerism as well as language, two fields continuously contested by Gawęda and Kulbokaitė. At the same time, it reads (to me at least), as a kind of manifesto: a speculative position for femmes of all kind to work and think from in an era of patriarchal capitalism, where the "feminine" is perpetually rendered as morally inferior and politically compromised. If re-read properly, there is a critical potential in the *Young-Girl*: a subversiveness to her narcissism, a cunning to her desire.

As graduates of the Royal College of Art London, Gawęda and Kulbokaite had been force-fed their share of art school theory, of which *Young-Girl* should be considered a new classic. Critical theory haunts MFA programs, particularly in the Anglo-American world, and its extensive bastard usage by the young art world for professional legitimization has been discussed and politicized passionately.<sup>2</sup> Almost as an ironic commentary on their own generation, the duo launched *Young Girl Reading Group* (YGRG) shortly after: a weekly book club that, rather sincerely, tried to re-locate feminist and queer philosophy in the body, in togetherness, in some economy of presence via live reading circles. The simple format saw the artists and their performer-collaborators taking turns to read out loud texts from smartphones, transforming a conventionally individual and silent activity into a social one through the "outlouding of words," as the artists refer to it. Here, even the disembodied figure of the *Young-Girl* was renegotiated, or rather, *re-read*; no longer the manicured doyenne of disaffected Western media consumerism, she resurrected in zombie form, as a service against or refuge from the very sphere that birthed her. With their persistent emphasis of language as embodied form, YGRG soon developed from online radio shows and private sessions in hotel rooms into live performance installations, exploring the boundary between the intimate and the public. As hand-held social media exploded—also in the art world—these physically intimate but often digitally-mediated events became

<sup>2</sup> See for example, Hito Steyerl, "International Disco Latin" and Martha Rosler, "English and All That," both in *e-flux Journal* #45 – May 2013.

<sup>3</sup> Michael Warner, *Publics and Counterpublics*. Brooklyn, New York: Zone Books, 2005, 11.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Natalya Serkova, "Dorota Gawęda and Egle Kulbokaitė" on *Tzvernik*, via: [https://tzvet-nik.online/portfolio\\_page/dorota-gaweda-and-egle-kulbokaité-conversation](https://tzvet-nik.online/portfolio_page/dorota-gaweda-and-egle-kulbokaité-conversation)

emblematic of the new post-digital relational performance of the 2010s: performance practices that speculate about the economy of presence in a digital age, often mixing virtual and physical presentation, choreographed collectivity, live action, and documentation. Or, in the artists' own words, a "live Instagram hangout"—the de-facto public space for the coming social media age.

While text production and circulation are inherent to a historical feminist methodology, the sociopolitical power of speech and oral traditions remain underexplored due to their assumed ephemerality and fragmentation. But as queer theorist Michael Warner has made clear, "text publics" can be based in speech as well as writing: audiences of hearers produce publics and counter-publics simply by way of address and can form a social entity by virtue of reflexively circulating discourse.<sup>3</sup> Circularity is what matters over anything: texts produce sociality among their users as they are shared, forming alliances and forms of identification across space and time. There is a feminist echo in Warner's rejection of the dominant sender/receiver models of public communication: grand historical authorship is replaced by collectivity constituted through individual localized exchanges that can seem insignificant on their own. Indeed, there is something modest about YGRG sessions: they don't purport any grand act of unmediated artistic creation, but rather invite audiences into the very aesthetics of circulation, including its most entropic aspects (namely, that something is always lost in the process). You don't always follow the contents of the philosophical texts being read out loud; in a way, that's sort of the point. What matters is the proposal of an "alternate kind of collectivity and exchange," as the artists have put it themselves.<sup>4</sup>

Over time, Gawęda and Kulbokaite's practice has increasingly steered towards ephemeral and fragmented aspects of text circulation, also as a part of looking beyond the Western academic syllabus they were first trained in. Hailing from Poland and Lithuania respectively, the duo grew up in bordering countries in the immediate aftermath of 1989, where Soviet rule was tumultuously replaced by a market economy. Coming of age as thinkers, the artists struggled with the presumption that the lexicons of emancipation in formerly socialist societies could be considered via the same prism of Western feminism and its approach to questions of gender, technology, and nature.<sup>5</sup> The mythological figure of the *Young-Girl* too far away from home, perhaps—and to consider Eastern Europe as a mere residual ruin of her occidental empire is to play into both neo-orientalist and neo-colonial tropes too readily.

Instead, the artists have rather passionately spent the past couple of years embracing alternative and vernacular texts indigenous to the region: folkloric myths and rituals, urban legends, polyphonic singing, histories of magical practices, court records from witchcraft trials, Russian cosmism and mystical philosophy, all incorporated as source materials for performances, sculptures, and video productions, where they fuse with the artists' own contemporary socio-political imaginaries and critical concerns. This is most vividly felt in *Mouthless*, an ongoing project that since 2020

<sup>6</sup> This, however, is often the case in the representation of Eastern Europe in art, fashion, and entertainment.

has served as a frame for their work across media and exhibition formats. Embracing speculative fiction and fusion of disparate texts, *Mouthless* sets out to critically contend with dominant concepts of nature, body, and landscape and offers artworks as interfaces to mutate and re-think their relationships: "receptacles of multiple fictions, ghost vehicles of counter-stories."<sup>7</sup> Exhibitions, quite literally, take the form of broadcasting stations: towering pillars carrying dozens of video screens (*Mouthless. And when the ax came into the forest, the trees said: the handle is one of us*, 2020), LED signs, objects, music, costumes, and live spectacle transmit a variety of visual, linguistic, and sensorial messages, albeit spoken in riddles or folkloric vernacular, often in multiple languages. In *A Large Piece of Turf 02:60* (2020), information is literally emitted as scent rising from an immaterial undergrowth: a nondescript industrial diffuser emits an earthy and sweet fragrance into the exhibition space, a smell referred to as synthetic petrichor, meant to mimic the chemical exchange between rainwater and dry soil. Referencing in the title Albrecht Dürer's famously expressive botanical watercolor from 1503, the artists point to the landscape and nature as containers of arcane information, and the olfactory as a form of access key to them; smell stimuli, it's been shown, registering close to the hippocampus in the brain, are particularly effective in evoking distant memories.

While this new "syllabus"—drawing heavily from Eastern European folk culture—is by no means a part of any established queer, feminist, or decolonial canon, it is ripe for such interpretation. Recent scholarship, for example, has fleshed out the complex and millennium-long colonial conflicts within the Baltics, and shown how decolonial art and literature have drawn on the region's own pagan mythology and folklore, giving rise to chirographic and dialogical literary forms that, in a postmodern fashion, gesture towards the "fused horizons of rupture, myth, worldview, and emulation ... and create horizons of possibilities."<sup>8</sup> Language figures here as the most contested of spaces. As Karl E. Jürgens has argued, class and land struggle and colonial warfare in and around the Baltics were typically waged in the arena of language, serving as a key to both imprisonment and liberty, particularly due to the rich oral cultural tradition in the region, which has shown the ability to register these instances of violence in song and storytelling.<sup>9</sup> Dominant Christianity arrived comparatively late in both Poland and Lithuania, and despite the Church's efforts at demonizing pagan practices, pre-Christian myths, folklore, and ritual (of Slavic, Balto-Finnic, Nordic, and Indo-European origin) have stayed alive till this day.<sup>10</sup> Regional wars on magic, such as during the European witch hunt, were the result of larger imperial and colonial conflicts, particularly in the Polish-Lithuanian Commonwealth, where numerous peasant revolts and the devastation of the so-called "Deluge"<sup>11</sup> in the 17th century laid the groundwork for severe witch persecution later on. Here, the Christian demonology was imported via linguistic networks<sup>12</sup> and indigenized via Slavic folklore (the belief in house-spirits, shamanism, and the mediation between the living and the dead), which in turn was instrumentalized to target the very people who practiced it. 92% of accused witches in Poland

11 Julian Goodare, *The European Witch-Hunt*. London, New York: Routledge, 2016, 179.

12 The term *Deluge* (Polish: *potop szwedzki*, Lithuanian: *svėdu tvomas*) denotes a series of mid-17th-century campaigns in the Polish–Lithuanian Commonwealth, namely the invasion and occupation by Sweden.

13 Brian P. Levack, ed., *The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America*. Oxford: Oxford University Press, 2014, 240.

14 Jürgens, Jürgens, "Fusions of Discourse", 61.

15 Bruce McClelland, "Online Orality: The Internet, Folklore and Culture in Russia" in Laura Lengel, ed. *Culture and Technology in the New Europe: Civic Discourse in Transformation in Post-Communist Nations*. Stamford, Connecticut: Ablex Publishing, 2000, 179.

were women.<sup>13</sup> Later, the Soviet Union worked hard to eradicate folk and mythological traditions and replace them with a Marxist ideology of class struggle, which resulted in numerous regional instances of genocide.<sup>14</sup> But even here, scholars have shown how the oral tradition of folk songs (*dainas*) managed to register and transmit identity, political struggle, and resistance, and did so frequently through the declaration of faith in magic and the allegorization of the landscape. Power travels through texts. In an Eastern European context, it is language, too, that persists as the primary resistance to colonial oppression—specifically through a stubborn clinging to folklore as a counter-network of information. In this view, Gawęda and Kulbokaitė merely attempt to extend this network into the space of art and do so through techniques comparable to regional decolonial literary practices of their generation.

To return to Warner's point, oral culture such as folklore can facilitate the circulation of counter-texts, of counter-meanings. *Mouthless* embraces not only the potent symbolisms of Eastern European folklore (magic and shamanism), but its counter-methods of circulation, employing rhizomatic and dispersed forms of transmission as opposed to the institutional method of, say, Western academia, where the duo first began. As a type of text, folklore is distinct in that it doesn't "belong" to any individual or group; it is typically transmitted orally and operates outside of the logics of economic remuneration; it frequently undergoes modification and thus transcends issues of intellectual property; and it is closely linked to the arts, but ultimately stands outside them.<sup>15</sup> Similarly, Gawęda and Kulbokaitė embrace heteroglossia and folk-like form (spectacle, song, costume) and dismiss "the concept of point of view, of the division of the world into subjects and objects" as they rummage regional landscape in search for murmurs, ghostly messages.<sup>16</sup> This culminates formally and conceptually in *Mouthless Part II (Dziady)* (2020), an ambitious live performance that departs from the logic of their earlier YGRG format to embrace theatrical, musical, and ritualistic modes of staging. In this work, a stage accommodates several sculptural works and video screens, centered by a monumental table sculpture (*Ilgės*, 2020) produced in polished steel and beech wood. Three actors (or, as the artists call them, *readers*) assemble here to evoke Eastern European folk traditions: *Ilgės*, the Lithuanian Day of the Dead; and *Kutia/Kūčia*, a traditional ceremonial grain and poppy dish used during the ritual of *Dziady/Vėlinės* (Forefathers' Eve, where households would leave doors and windows open and place food outside as offerings to the dead). This performative summoning of familial spirits is furthered through the use of GAN animations and LED fans, clashing the ritualistic aesthetic of folklore with that of contemporary technology (and thus coming full circle to the iPhone-carrying performers of YGRG). Lip-synching to a pre-recorded soundtrack, the readers move in an eerie choreography while performing a musical composition based on the melodies of Lithuanian polyphonic folk songs *sutartinės*. The sinister feel of polyphonic singing, heavily repetitive and melodically dissonant, produces an overwhelming sense of displacement and is exaggerated

16 Nicolas Brulhart, op.cit. There is an obvious connection to the work of Mikhail Bakhtin, who first embraced *heteroglossia* (*raznorechie*) as a literary device in 1934. Bakhtin has, similarly, emphasized the importance of Eastern European folklore in the study of media and language.

further when the track is suddenly reversed, further eroding legible language and leaving behind only weird tonal debris. Past, present, future bleed into one another as fragments and circulate, through bodies and technical interfaces, through art, life, performance.

Gawęda and Kulbokaitė render nature the primary site of speculation of identity, the body, and collectivity—but do so through numerous forms of performative and digital mediation. By introducing these folkloric concerns and tactics (namely, the circulation of fragments) into our technological present and aligning them with contemporary approaches to digital distribution, the artists offer alternative genealogies to today's networked media culture and the political running room within it. This is a crucial, central, and critical synthesis of form and method in the artists' work—and one that remains underexplored in both art and media studies (folklorists have recently started acknowledging the similitude between folkloric networks and that of the internet—networks that "do not exist" yet are overwhelmingly influential in the constitution of culture).<sup>17</sup> By perpetual reading and distribution within these networks, Gawęda and Kulbokaitė show us the potency not only of alternative forms of knowledge, but alternative modes of knowledge circulation—and offer contemporary art as an interface to embrace them.

Jeppe Ugelvig (b. 1993) is a curator, historian, and cultural critic based in New York and Copenhagen. He holds an undergraduate degree in Communication, Curation, Criticism from Central Saint Martins, and an MA degree from the Center for Curatorial Studies, Bard College. Ugelvig's writing has appeared in *frieze*, *ArtReview*, *Afterall*, *Spike*, *Mousse* and *LEAP*, amongst many others. He has staged exhibitions at Tai Kwun (Hong Kong), Hessel Museum (New York), and the Goethe Institute (Ramallah), and lectured at Central Saint Martins, FIT, and NYU. In 2020, he staged the exhibition *Witch Hunt* at Kunsthall Charlottenborg in Copenhagen, a multi-year research project on the Nordic witchcraft trials of the 17<sup>th</sup> century. He also published his first book, *Fashion Work: 25 Years of Art in Fashion*.

# Lehrstoff von unten

Jeppe Ugelvig

Eine Gruppe junger Körper liegt träge in einer Galerie – jeder für sich allein, aber irgendwie doch gemeinsam. In Weiss gekleidet, die Kleidung fleckig vom lehmigen Sand, der sich in Haufen zwischen ihnen erhebt, sind ihre Blicke auf die Smartphones geheftet, die sie in ihren Händen halten. Sie lesen – Paul Preciados *Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture*. Oder Karen Barad, Donna Haraway, Silvia Federici, Sara Ahmed – oder Octavia Butler, es kommt ganz auf den Tag an. Dorota Gawęda und Eglé Kulbokaitė sind eifrige Leserinnen. Sie tragen Archive raubkopierter PDFs und stellen queere Lehrstoffe zusammen, die unmittelbar als Quellenmaterial für ihre Kunstwerke dienen: Kritische Theorie, Öko-Feminismus, radikale Schwarze Science-Fiction, osteuropäische Volkssagen und Gerichtsakten von Hexenprozessen. Die Werke veranschaulichen nicht einen bestimmten Text oder eine bestimmte Theorie. Sie nähern sich ihnen vielmehr buchstäblich *als Texte*, als Manuskripte, die laut vorgelesen und mit anderen Leser\*innen und Zuhörer\*innen geteilt und wie Erzählungen oder Mythen nur in Bruchstücken übermittelt werden. Kunst dient dem Duo als eine Sende- oder Übertragungsstation, mit der Geschichten von erkenntnistheoretischer Alterität neue Distributionswege finden, ob nun durch digitale Verbreitung, in Live-Lesungen oder Gesängen. Ihre Lehrstoffe zu studieren, bedeutet also, ihre Praxis zu studieren. Trotzdem versucht dieser Essay, ihre Methodologie des Lesens als Textverbreitung in allgemeinerem Sinne zu reflektieren. Wenn wir sind,

<sup>1</sup> Reines schreibt: «Ich möchte englischsprachige Leser\*innen darauf hinweisen, dass, obwohl in der Einleitung versichert wird, dass das „Junge-Mädchen offensichtlich kein geschlechtsspezifisches Konzept ist“ und der Begriff auf junge Menschen, Schwule und Einwander\*innen zutrifft, das Französische eine geschlechtsspezifische Sprache ist und darüber hinaus die geschlechtsspezifische Dimension des Französischen nicht die einzige Möglichkeit ist, die Tatsache zu erkären, dass dieses Buch, in wachsendem Massse – in einigen Abschnitten mehr als in anderen – ein Buch über Frauen ist.» (Ariana Reines, „Translator’s Note“ unter *Triple Canopy* via [https://www.canopycanopy.com/contents/preliminary\\_materials\\_for\\_a\\_theory\\_of\\_the\\_young\\_girl](https://www.canopycanopy.com/contents/preliminary_materials_for_a_theory_of_the_young_girl)).

*was wir lesen*, wie es von Philosoph\*innen und Linguist\*innen gerne nahegelegt wird, dann ist der Prozess der Text-zirkulation insofern enorm politisch, als er Subjektivitäten, Gemeinschaften und Gesellschaften formt – und dies durch und über Zeit und Raum wie auch über Sprachgrenzen hinweg. Die Arbeit von Gawęda und Kulbokaité beschäftigt sich mit dieser Politik in der umfassendsten Weise, indem sie ihr Publikum durch transhistorische Reisen zu ganz disparaten Literaturquellen mitnimmt und von ihm fordert, selbst etwas beizutragen und Teil dessen zu werden.

Die künstlerische Zusammenarbeit von Gawęda und Kulbokaité begann 2013 mit ihrem Langzeitprojekt *Young Girl Reading Group* (YGRG), die selbst aus der neuen Verbreitung älterer Texte hervorgegangen war – nämlich aus Ariana Reines’ englischer Übersetzung (2012) von Tiqquns *Grundbausteine einer Theorie des Jungen-Mädchen* [“Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl”]. Dieser wegweisende, erstmals 2001 vom französischen Literaturkollektiv veröffentlichte Text identifizierte in der Figur des *Jungen-Mädchen* das ultimative Konsumgut des Kapitalismus, eine lebendige Ware, die den Gipfel des technologisch ermöglichten Konsumismus symbolisiert, in dem alles – insbesondere das Subjekt, der Körper und seine vermeintlichen Freiheiten – dem Markt subsumiert wird. Das *Junge-Mädchen* versteht sich als eine polemische Diagnose der ökonomischen Feminisierung (oder weiblichen Ökonomisierung) der Gesellschaft, und dies durch die pronominale Bestimmung der Geschlechtsidentität des Jungen-Mädchen im französischen Original, die Reines bewusst im Englischen aufnahm.<sup>1</sup> Während das *Junge-Mädchen* an sich kein geschlechtsspezifisches Konzept ist, wird das Buch auf diese Weise doch zu einem Buch über Frauen – «Frau» als biologischer und sozialer Signifikant, als Kategorie, die gefangen ist im Medienkonsum wie auch in der Sprache, zwei Felder, die von Gawęda und Kulbokaité fortwährend problematisiert werden. Gleichzeitig liest es sich (zumindest für mich) als eine Art Manifest: eine spekulitative Position, von der aus alle möglichen Frauen (“femmes”) in der Epoche des patriarchalischen Kapitalismus arbeiten und denken können. Eine Epoche, in der das «Weibliche» fortwährend als moralisch minderwertig eingestuft und politisch kompromittiert wird. In einer genauen Re-Lektüre zeigt sich im Jungen-Mädchen ein kritisches Potential: in ihrem Narzissmus liegt Subversion, in ihrer Lust eine List.

Als Absolventinnen des Royal College of Art in London waren Gawęda und Kulbokaité reichlich mit Kunsthochschultheorien gefüttert worden, unter denen *Junges-Mädchen* als neuer Klassiker gelten kann. Die Kritische Theorie hat besonders die MFA-Programme der angelsächsischen Welt heimgesucht, und wie die junge Kunstwelt sich ihrer zur professionellen Legitimierung frei und ausgiebig bedient, wurde leidenschaftlich diskutiert und politisiert.<sup>2</sup> Geradezu als ironischen Kommentar zu ihrer eigenen Generation gründete das Duo kurz danach die *Young Girl Reading Group* (YGRG). Ein Buchclub, der wöchentlich in Live-Lesekreisen sehr ernsthaft versuchte, feministische und queere Philosophie neu zu verorten: im Körper, in der Zusammengehörigkeit, in einer Art von Präsenzökonomie.

<sup>2</sup> Siehe zum Beispiel Hito Steyerl, „International Disco Latin“ und Martha Rosler, „English and All That“, beide in *e-Flux Journal* #45 – Mai 2013.

<sup>3</sup> Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Brooklyn, N.Y.: Zone Books 2005, S.11.

Das einfache Konzept bestand darin, dass die Künstlerinnen und ihre Co-Performer\*innen abwechselnd laut Texte von ihren Smartphones ablasen, womit sie eine üblicherweise individuelle und stille Tätigkeit durch das «Ausrufen/Lautsprechen von Wörtern» [“outlouding of words”], wie es die Künstlerinnen beschreiben, in eine soziale verwandelten. Hierbei wurde selbst die geisterhafte Figur des Jungen-Mädchen neu verhandelt oder vielmehr *neu gelesen*; nicht länger die manikürte Doyenne des entfremdeten westlichen Medienkonsums, wurde sie als Zombie-Version wiederbelebt, für den Einsatz gegen oder als Zuflucht vor ebenjene(r) Sphäre, die sie hervorgebracht hatte. Mit ihrer beharrlichen Betonung der Sprache als verkörperte Form entwickelte sich YGRG bald von Online-Radiosendungen und privaten Versammlungen in Hotelzimmern zu Live-Performance-Installationen und erkundete dabei die Grenzlinie zwischen Intimität und Öffentlichkeit. Als soziale Medien auf portablen Geräten jederzeit verfügbar wurden und ihre Nutzung explodierte – auch in der Kunstwelt –, wurden solche körperlich intimen, häufig aber digital vermittelten Ereignisse zum Sinnbild für die neue, post-digitale relationale Performancekunst der 2010er-Jahre: Aufführungspraktiken, die über die Ökonomie der Anwesenheit im digitalen Zeitalter nachsinnen und häufig virtuelle und physische Präsentation, choreografierte Gemeinschaft, Live-Aktion und Dokumentation miteinander verbinden. Oder in den Worten der Künstlerinnen: ein «Live-Instagram-Treff» [“live Instagram hangout”] – de facto der öffentliche Raum für das kommende Social-Media-Zeitalter.

Während Textproduktion und -zirkulation inhärenter Bestandteil der historischen feministischen Methodik sind, bleibt die gesellschaftspolitische Macht der Sprache und der mündlichen Überlieferung wegen der ihnen unterstellten Kurzlebigkeit und Fragmentierung noch immer zu wenig erforscht. Aber wie der Queer-Theoretiker Michael Warner gezeigt hat, können «Text-Öffentlichkeiten» sowohl auf mündlicher Rede wie auf Schriftlichkeit basieren: Das Publikum der Hörer\*innen stellt Öffentlichkeiten und Gegenöffentlichkeiten allein durch Ansprache her und kann durch reflexiv zirkulierende Diskurse eine soziale Einheit bilden.<sup>3</sup> Vorrangig ist hierbei die Zirkularität: Texte erzeugen Sozialität, wenn sie von ihren Nutzer\*innen geteilt werden und bilden so Allianzen und Identifikationsformen über Raum und Zeit hinweg. Es gibt einen feministischen Widerhall in Warners Ablehnung der vorherrschenden Sender-Empfänger-Modelle öffentlicher Kommunikation: An die Stelle der historisch bedeutsamen Urheberschaft tritt eine Kollektivität, die aus einzelnen begrenzten Austauschformen gebildet wird, die für sich genommen unbedeutend erscheinen können. Und in der Tat haben YGRG-Sitzungen etwas Bescheidenes an sich: Sie behaupten keinen grossen Akt unmittelbaren künstlerischen Schaffens, vielmehr laden sie das Publikum in die Ästhetik der Zirkulation ein, einschliesslich ihrer entropischer Aspekte (dass nämlich dabei immer etwas verloren geht). Man wird dem Inhalt der laut vorgelesenen philosophischen Texte nicht immer folgen – in gewisser Weise ist aber gerade das der Punkt. Worauf es ankommt,

ist die Anregung zu einer «alternativen Art von Kollektivität und Austausch», wie die Künstlerinnen es selbst ausgedrückt haben.<sup>4</sup>

Im Laufe der Zeit hat sich die Praxis von Gawęda und Kulbokaitė zunehmend auf flüchtige und fragmentierte Aspekte der Textzirkulation konzentriert, auch als Teil des Blicks über das westliche akademische Curriculum hinaus, in dem sie ursprünglich ausgebildet wurden. Das aus Polen und Litauen stammende Duo wuchs unmittelbar nach 1989 in angrenzenden Ländern auf, wo in der Folgezeit die sowjetische Herrschaft stürmisch durch eine Marktwirtschaft ersetzt wurde. In der Phase ihres intellektuellen Erwachsenwerdens mühten sich die Künstlerinnen damit ab, das Vokabular der Emanzipation in ehemals sozialistischen Gesellschaften durch die Brille des westlichen Feminismus und dessen Zugang zu Fragen von Gender, Technologie und Natur zu betrachten.<sup>5</sup> Die mythologische Figur des Jungen-Mädchen ist hier vielleicht zu weit von zu Hause entfernt – und Osteuropa nur als die verbliebene Ruine seines okzidentalalen Reiches anzusehen, bedeutet neo-orientalischen wie neo-kolonialistischen Tropen vorschnell in die Hände zu spielen.<sup>6</sup>

Stattdessen haben sich die Künstlerinnen in den letzten Jahren leidenschaftlich mit alternativen und volkstümlichen Texten beschäftigt, haben ihre Ursprünge in der Region: folkloristische Mythen und Rituale, urbane Legenden, mehrstimmiger Gesang, Geschichten magischer Praktiken, Gerichtsakten aus Hexenprozessen, russischer Kosmismus und mystische Philosophie – sämtlich werden sie als Ausgangsmaterialien für Performances, Skulpturen und Videoproduktionen verwendet, in denen sie mit den gesellschaftspolitischen Vorstellungen und kritischen Anliegen der Künstlerinnen verschmelzen. Dies wird am eindringlichsten spürbar in *Mouthless*, ein fortlaufendes Projekt, das ihnen seit 2020 als Rahmen ihrer Arbeiten über verschiedene Medien und Ausstellungsformate hinweg dient. *Mouthless* greift spekulative Annahmen und die Verschmelzung disperater Texte auf, tritt in eine kritische Auseinandersetzung mit dominanten Konzepten von Natur, Körper und Landschaft und präsentiert Kunstwerke als Schnittstellen, um deren Beziehungen zu verwandeln und neu zu denken: "receptacles of multiple fictions, ghost vehicles of counter-stories" [«Unterschlupf für multiple Fiktionen, geisterhafte Transportmittel für Alternativgeschichten»].<sup>7</sup> Ausstellungen nehmen geradezu die Form von Rundfunkstationen an: hoch aufragende Säulen mit Dutzenden von Videobildschirmen daran (*Mouthless. And when the ax came into the forest, the trees said: the handle is one of us*, 2020), LED-Anzeigen, Objekte, Musik, Kostüme und Live-Spektakel, die eine Vielzahl visueller, sprachlicher und sensorischer Botschaften übertragen, wenn auch in Rätseln oder einer folkloristischen Mundart, oft in mehreren Sprachen. In *A Large Piece of Turf* 02:60 (2020) werden Informationen buchstäblich als Duft gesendet, der aus einem immateriellen Unterholz aufsteigt: Ein unbestimbarer Industriediffusor verströmt einen erdigen und süßlichen Duft in den Ausstellungsraum, ein Geruch, der als synthetisches Petrichor bezeichnet wird und den chemischen Austausch zwischen Regenwasser und

Was allerdings häufig bei der Darstellung Osteuropas in Kunst, Mode und Unterhaltungsbereich der Fall ist.

Nicolas Brulhart, "Dorota Gawęda & Egle Kulbokaitė: Mouthless" unter Cura, via: <https://curamagazine.com/dorota-gaweda-egle-kulbokaitę/>

7

Violeta Kelertas (Hg.), *Baltic Postcolonialism*, Amsterdam / New York: Rodopi 2006, S. 4.

Karl E.Jirgens, "Fusions of Discourse", in: Kelertas (Hg.), 2006 (wie Fn. 8), S. 67.

Ebd., S. 64.

Der Begriff «Schwedische Sintflut» (polnisch: *potop szwedzki*, litauisch: *švedų traumas*) bezeichnet hier eine Reihe von Feldzügen in der Mitte des 17. Jahrhunderts in der polnisch-litauischen Königlichen Republik, namentlich die Invasion und Besetzung durch Schweden.

11

trockenem Erdreich nachahmen soll. Mit seinem Titel auf das berühmt ausdrucksstarke botanische Aquarell Albrecht Dürers aus dem Jahr 1503 verweisend, zeigen die Künstlerinnen hier Landschaft und Natur als Trägerinnen verborgener Informationen und den Geruchssinn als Schlüssel zu ihnen. Belegt ist, dass Geruchsreize, die nahe dem Hippocampus im Gehirn registriert werden, besonders wirksam sind, um lange zurückliegende Erinnerungen zu evozieren.

Obwohl dieser neue «Lehrplan», der sich stark auf die ost-europäische Volkskultur stützt, alles andere als Teil des gängigen queeren, feministischen oder dekolonialen Kanons ist, ist er reif für eine solche Interpretation. Jüngste Forschungen haben zum Beispiel die komplexen und ein Jahrtausend überspannenden Kolonialkonflikte im Baltikum herausgearbeitet und gezeigt, wie dekoloniale Kunst und Literatur auf die heidnische Mythologie und Folklore der Region zurückgegriffen haben und damit handschriftliche und dialogische literarische Formen wieder erstarken lassen, welche in einer postmodernen Wendung in Richtung der «verschmolzenen Horizonte von Bruch, Mythos, Weltanschauung und Nachahmung verweisen ... und Horizonte an Möglichkeiten schaffen».<sup>8</sup> Sprache figuriert hierbei als das umstrittenste Gebiet. Wie Karl E.Jirgens dargelegt hat, wurden das Verhältnis der Klassen, der Kampf um das Land und Kolonialkriege im und um das Baltikum typischerweise auf der Bühne der Sprache geführt. Sie diente als Schlüssel sowohl für Gefangenschaft als auch für Freiheit, insbesondere aufgrund der reichen mündlichen kulturellen Tradition in der Region, die in der Lage war, diese Fälle von Gewalt in Liedern und Geschichten aufzuzeichnen.<sup>9</sup> Das Christentum wurde in Polen wie in Litauen vergleichsweise spät zur dominierenden Kraft, und trotz der Bemühungen der Kirche, heidnische Praktiken zu dämonisieren, sind vorchristliche Mythen, Folklore und Rituale (slawischer, baltisch-finnischer, nordischer und indogermanischer Herkunft) bis heute lebendig geblieben.<sup>10</sup> Regionale Feldzüge gegen magische Praktiken (wie während der europäischen Hexenverfolgung) waren das Ergebnis grösserer imperialer und kolonialer Konflikte besonders in der polnisch-litauischen Adelsrepublik, wo im 17. Jahrhundert zahlreiche Baueraufstände und die Zerstörungen in der sogenannten «Schwedischen Sintflut»<sup>11</sup> den Grundstein für die spätere scharfe Hexenverfolgung legten. Die christliche Dämonologie wurde hier durch sprachliche Netzwerke importiert<sup>12</sup> und durch slawische Folklore indigenisiert (der Glaube an Hausgeister, Schamanismus und die Kontaktaufnahme zwischen Lebenden und Verstorbenen), die wiederum instrumentalisiert wurde, um genau jene Menschen anzusprechen, die sie praktizierten. 92 Prozent aller der Hexerei beschuldigten Personen in Polen waren Frauen.<sup>13</sup> Später tat die Sowjetunion alles dafür, volkstümliche und mythologische Traditionen auszumerzen und durch eine marxistische Ideologie des Klassenkampfes zu ersetzen, was in zahlreiche Fälle regionaler Völkermorde mündete.<sup>14</sup> Selbst hier konnten Wissenschaftler aber zeigen, wie es durch die mündliche Überlieferung von Volksliedern (*Dainos*) gelang, Identität, politischen Kampf und Widerstand festzuhalten und weiterzugeben, und dies häufig indem der Glaube an Magie verkündet und heimische Landschaften

Jirgens, "Fusions of Discourse", 2006, S. 61.

12

Brian P.Levack (Hg.), *The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America*, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 240.

Julian Goodare, *The European Witch-Hunt*, London und New York: Routledge 2016, S.179.

13

allegorisch dargestellt wurden. Macht wandert durch Texte. Im osteuropäischen Kontext ist es auch die Sprache, die als grundlegender Widerstand gegen koloniale Unterdrückung fortbesteht – insbesondere durch das hartnäckige Festhalten an der Folklore als widerständiges Informationsnetzwerk. So betrachtet, versuchen Gawęda und Kulbokaitė lediglich, dieses Netzwerk auf den Raum der Kunst auszudehnen, und dies durch Techniken, die mit regionalen dekolonialen literarischen Praktiken in ihrer Generation vergleichbar sind.

Um auf den Hinweis von Michael Warner zurückzukommen: Orale Praktiken wie Folklore können die Verbreitung von alternativen Texten und alternativen Sinngehalten erleichtern. *Mouthless* behandelt nicht nur den wirkmächtigen Symbolismus der osteuropäischen Folklore (Magie und Schamanismus), sondern auch deren gegenkulturelle Verbreitungsmethoden, die rhizomatische und weit streuende Formen verwenden, ganz im Gegensatz zur institutionellen Methode westlicher Wissenschaft, mit der das Duo einmal begonnen hatte. Als Textgattung betrachtet, zeichnet sich Folklore durch die Eigenheit aus, keiner Einzelperson oder Gruppe zu «gehören». Sie wird in der Regel mündlich übermittelt und folgt keiner wirtschaftlichen Logik. Folklore macht häufige Modifikationen durch und überschreitet damit Fragen des geistigen Eigentums; und sie ist eng mit den Künsten verbunden, bleibt ihnen aber letztlich äußerlich.<sup>15</sup> Gleichermaßen nehmen Gawęda und Kulbokaitė Heteroglossie (Vielstimmigkeit) und der Volkskunst verwandte Formen (Spektakel, Lied, Trachten) auf, und sie lehnen «das Konzept des Standpunkts wie die Unterteilung der Welt in Subjekte und Objekte» ab, wenn sie die regionale Landschaft auf der Suche nach einem Raunen und nach geisterhaften Botschaften durchstöbern.<sup>16</sup> Formal und konzeptionell gipfelt dies in *Mouthless Part II (Dziady)* (2020), einer ehrgeizigen Live-Performance, die sich von der Logik ihres früheren YGRG-Formats entfernt und theatralische, musikalische und rituelle Inszenierungsmodi einbezieht. In dieser Arbeit bietet eine Bühne Platz für mehrere Skulpturen und Videobildschirme, in deren Mitte eine monumentale Tischskulptur (*Ilgés*, 2020) aus poliertem Stahl und Buchenholz positioniert ist. Drei Schauspieler\*innen (oder *Leser\*innen*, wie die Künstlerinnen sie nennen) versammeln sich hier, um osteuropäische Volkstraditionen heraufzubeschwören: *Ilgés*, der litauische Tag der Toten, und *Kutia/Kūčia*, ein traditionelles zeremonielles Getreide- und Mohngericht, das verwendet wurde während des Rituals von *Dziady/Vélinés* (die Ahnenfeier, zu der die Haushalte Türen und Fenster offen liessen und draussen Essen als Opfergabe für die Toten platzierten). Diese performative Anrufung familiärer Geister wird durch GAN-Animationen und LED-Effekt-Lüfter unterstützt, wodurch eine rituelle Ästhetik der Folklore mit zeitgenössischen Technologien zusammenprallt (und man zum Ausgangspunkt der iPhone-tragenden Performer\*innen von YGRG zurückkehrt). Lippensynchron zu einem aufgezeichneten Soundtrack bewegen sich die Leser\*innen in einer unheimlichen Choreografie, während sie eine musikalische Komposition spielen, die auf den Melodien der litauischen polyphonen Volksliedtradition der *Sutartinė* basiert. Die

Nicolas Brulhart (wie Fn. 7). Es besteht ein offensichtlicher Zusammenhang mit der Arbeit von Michail Bachtin, der 1934 erstmals die *Heteroglossie (faznorchie)* als literarisches Mittel begriff. Bachtin hat gleichfalls die Bedeutung der osteuropäischen Folklore für die Erforschung von Medien und Sprache betont.

Am plastischsten bei Trevor Blank, *Folklore and the Internet: Vernacular Expression in a Digital World*. Logan, Utah: Utah State Univ. Pr. 2009. Vgl. dazu auch Bachtins Vorstellung von Kommunikation und Kunst als/durch Folklore.

unheimliche Anmutung von polyphonem Gesang, stark repetitiv und melodisch dissonant, erzeugt ein überwältigendes Gefühl der Verschiebung und wird weiter übertrieben, wenn der Track plötzlich umgekehrt wird, die lesbare Sprache weiter erodiert und nur sonderbare tonale Bruchstücke zurücklässt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ergiesen sich als Fragmente ineinander, sie zirkulieren durch Körper und technische Schnittstellen, durch Kunst, Leben, Performance.

Gawęda und Kulbokaitė machen die Natur zum ursprünglichen Ort ihrer Spekulationen über Identität, Körper und Kollektivität – dies aber durch zahlreiche Formen der performativen und digitalen Vermittlung hindurch. Indem die Künstlerinnen diese folkloristischen Anliegen und Taktiken (d.h. die Zirkulation von Fragmenten) in unsere technologische Gegenwart einbringen und sie mit zeitgenössischen Ansätzen der digitalen Verbreitung zusammenschliessen, bieten sie alternative Genealogien zur heutigen vernetzten Medienkultur und dem darin vorhandenen politischen Spielraum. Dies ist in der Arbeit der Künstlerinnen eine entscheidende, zentrale und kritische Synthese von Form und Methode – und eine, die in der Kunst- wie in der Mediawissenschaft noch zu wenig erforscht ist (Volkstumsforscher\*innen haben jüngst begonnen, die Ähnlichkeit zwischen folkloristischen Netzwerken und denen des Internets anzuerkennen – Netzwerke, die «nicht existieren», aber dennoch einen überwältigenden Einfluss auf die Konstitution von Kultur haben).<sup>17</sup> Durch fortwährendes Lesen und Verbreitung innerhalb dieser Netzwerke zeigen uns Gawęda und Kulbokaitė die Wirksamkeit nicht nur von alternativen Wissensformen, sondern auch von alternativen Arten der Wissenszirkulation – und sie bieten zeitgenössische Kunst als eine Schnittstelle, um diese zu nutzen.

Jeppe Ugelvig (\*1993) ist Kurator, Historiker und Kulturredakteur in New York und Kopenhagen. Er hat einen BA-Abschluss in Kommunikation, Kuration und Kritik des Central Saint Martins College, London und einen MA-Abschluss des Center for Curatorial Studies des Bard College, New York. Ugelvigs Texte erschienen unter anderem in *frieze*, *ArtReview*, *Afterall*, *Spike*, *Mousse* und *LEAP*. Er hat Ausstellungen in der Kunsthalle Tai Kwun (Hongkong), im Hessel Museum of Art (New York) und im Goethe-Institut Ramallah organisiert und Vorträge am Central Saint Martins, am Fashion Institute of Technology (FIT) und an der New York University gehalten. 2020 inszenierte er die Ausstellung HEKSEJAGT (*Witch Hunt*) in der Kunsthalle Charlottenborg in Kopenhagen im Rahmen eines mehrjährigen Forschungsprojekts zu den nordischen Hexenprozessen des 17. Jahrhunderts. Mit *Fashion Work: 25 Years of Art in Fashion* hat er 2020 sein erstes Buch veröffentlicht.

# Dorota Gawęda Eglé Kulbokaitė

\*1986, PL  
\*1987, LT

Live and work in  
Leben und  
arbeiten in  
Basel, CH

Education  
Ausbildung

Dorota Gawęda

MA Royal College of  
Art, London, UK (2012)

BA Middlesex Univer-  
sity, London, UK (2010)

Eglé Kulbokaitė

MA Royal College of  
Art, London, UK (2012)

BA Warwick University,  
Coventry, UK (2009)

Solo exhibitions  
Einzel-  
ausstellungen

2021

*Dig Yourself Out*,  
Lucas Hirsch Gallery,  
Düsseldorf, DE

2020

*traeh eltillym, lous  
ym: my soul, my little  
heart*, OnCurating,  
Zürich, CH

*horizontal vertigo*,  
Julia Stoschek  
Collection,  
Düsseldorf, DE

*Gusta*, Body Archive  
Project, Zürich, CH

*RYXPER1126AE*,  
Trafó Gallery,  
Budapest, HU

*Mouthless*,  
Fri Art Kunsthalle  
and WallRiss,  
Fribourg, CH

*Hexanol*, Amanda  
Wilkinson Gallery,  
London, UK

2019

*Sunk into it, part of it*,  
Futura, Prague, CZ

*YGRG14X: reading with  
a single hand VIII*,  
Schimmel Projects,  
Dresden, DE

2018  
*I get those goose bumps  
every time you come  
around*, Lucas Hirsch  
Gallery, Düsseldorf, DE

*YGRC14X: reading  
with a single hand V*,  
Cell Project Space,  
London, UK

*YGRG 154: Body Heat*,  
Amanda Wilkinson  
Gallery, London, UK

2017  
*YGRC14X: reading  
with a single hand II*,  
Mikro, Zürich, CH

*Young Girl Reading*  
Group 136, Kunst-  
verein Düsseldorf, DE

*Ai am looking away,  
Ai head upturned to  
the stars*, 1.1, Basel, CH

Group exhibitions  
Gruppen-  
ausstellungen

2021  
*Still Lives*, Alserkal  
Foundation, Dubai, AE

*Almusibli Panorama*,  
Centre d'Art Contem-  
poraine Genève, CH

*Cultivation Tech-  
niques*, KV, Leipzig, DE

2020

*This Light, Toxic*,  
Intersticio, London, UK

*Haunted Haus*, Swiss  
Institute, New York, US

*Ghosthouse*, Den Frie,  
Copenhagen, DK \*

*The Eye Can See Things*  
*The Arm Cannot Reach*,  
Chiesa di San Giuseppe,  
Polignano a Mare, IT

*Eat the Museum*,  
Altefabrik, Rappers-  
wil, CH \*

*Poetry & Performance*,  
Wrocław Contemporary  
Museum, PL \*

2019  
*Sunk into it, part of it*,  
Futura, Prague, CZ

*YGRG14X: reading with  
a single hand VIII*,  
Schimmel Projects,  
Dresden, DE

2019  
*LISTE*, Lucas Hirsch  
Gallery, Basel, CH  
*Kaleidoscope Manifesto*,  
Lafayette Anticipa-  
tions, Paris, FR

2018  
*And their tooth, finest  
gold...* Les Urbaines,  
Lausanne, CH

*Kaleidoscope takeover*,  
Spazio Maiocchi,  
Milano, IT

6<sup>th</sup> Athens Biennale, GR\*

*Welt ohne Außen*,  
Martin-Gropius-Bau,  
Berlin, DE

*Give Up the Ghost*, 13<sup>th</sup>  
Baltic Triennial,  
Tallinn, EE \*

*SOLAR BODIES*,  
Musée d'Orsay, Paris, FR

6<sup>th</sup> Moscow Internatio-  
nal Biennale for Young  
Art, MMOMA, RU

*DO DISTURB #4*,  
Palais de Tokyo,  
Paris, FR

*Don Quixote*, Galerie  
Barbara Weiss,  
Berlin, DE

2017  
*Liquid Fertilizer*,  
Kunstverein  
Freiburg, DE

*Silicon is a Grey  
Crystal*, HeK, Basel, CH

*Prelude*, Contemporay  
Art Centre, Vilnius, LT

*Kunstkredit Basel-  
Stadt*, Kunsthalle  
Basel, CH

*In Formation*, ICA,  
London, UK

2016  
*Ministry of Internal  
Affairs*, Museum of  
Modern Art,  
Warsaw, PL

*NK Dale*, NO

2018  
*Who are you?*,  
SALTS, Basel, CH

*Art in General*,  
New York, US

2017  
*Rupert*, Vilnius, LT

*Saari*, Kone  
Foundation, FI

2015  
*CO-WORKERS*,  
MAM, Paris, FR \*

Scholarships  
and Awards  
Stipendien  
und Preise

2021  
Swiss Art Awards,  
nominated

2020  
Pro Helvetica,  
work grant

Fachausschuss Film  
und Medienkunst BS/  
BL, media project grant

Swiss Art Awards,  
nominated \*

Swiss Performance  
Art Award, nominated

2019  
Kunstkredit Basel-  
Stadt, project grant

Visegrád Fund Grant

2018  
Lithuanian Arts  
Council Stipend

2017  
Kunstkredit Basel-  
Stadt, work grant

Residencies  
Stipendiats-  
aufenthalte

2021  
Alserkal, Dubai, AE

2020  
La Bécque, La  
Tour-de-Peilz, CH

Onassis AiR,  
Athens, GR

2019  
Capacete, Coinci-  
dencia, Pro Helvetica,  
Rio de Janeiro, BR

AiR Futura, Prague, CZ

Triangle France,  
Marseille, FR

NK Dale, NO

2018  
Art in General,  
New York, US

2017  
Rupert, Vilnius, LT

Saari, Kone  
Foundation, FI

2015  
*CO-WORKERS*,  
MAM, Paris, FR \*

## Captions/Legenden

Cover page  
*Still Lives (730a9df  
19f5c43aa 1343)*, 2021

Digital image  
© The artists  
p. 2

Steel, meadow hay,  
330×100×100 cm,  
Trafó Gallery,  
Budapest, HU

Photo: Dávid Biró  
p. 3

Performance script  
(excerpt)  
© The artists

Digital image  
© The artists  
p. 4

Video loop on  
holographic LED fan,  
50×50×10 cm,  
OnCurating, Zürich

Photo: The artists  
p. 5

Inkjet print on archi-  
val paper, 91×61 cm  
© The artists

pp. 6/7

Video still  
© The artists  
p. 8

Inkjet print on archi-  
val paper, 91×61 cm  
© The artists  
p. 9

Five public address  
speakers, sound,  
dimensions variable,  
Trafó Gallery,  
Budapest, HU

Photo: Dávid Biró  
pp. 10/11

Digital image  
© The artists

pp. 12/13

Industrial aroma  
diffuser programmed  
at 02:60 intervals,  
stainless steel, frag-  
rance produced in  
collaboration with

IFF Inc., Trafó Gallery,  
Budapest, HU  
Photo: Dávid Biró

\*

with catalog  
mit Katalog

pp. 14/15

Ten-channel video  
installation on  
monitors, live stream,  
steel (detail), Fri Art  
Kunsthalle, Fribourg

Photo: Guillaume  
Baeriswyl  
p. 16

↑ Digital image  
© The artists  
↓ Digital image  
© The artists  
p. 17

Digital print on glass,  
lead, larch wood (detail),  
262×139×4 cm,  
Fri Art Kunsthalle,  
Fribourg

Photo: Guillaume  
Baeriswyl  
pp. 18/19

Inkjet print on archi-  
val paper, 50×70 cm  
© The artists  
p. 20/21

Performance script  
(excerpt)  
© The artists

pp. 22/23

Video still  
© The artists  
p. 24

Inkjet print on archi-  
val paper, 91×61 cm  
© The artists  
p. 25

↑ Digital image  
© The artists  
↓ Digital image  
© The artists  
p. 26

Inkjet print on archi-  
val paper, 91×61 cm  
© The artists  
p. 27

1970s Soviet foam  
toys, chain, sound,  
200×30×30 cm,  
Fri Art Kunsthalle,  
Fribourg

Photo: Guillaume  
Baeriswyl  
p. 28

Polished stainless  
steel, print on leather,  
80×36×12 cm,  
Fri Art Kunsthalle,  
Fribourg

Photo: Guillaume  
Baeriswyl  
p. 29

ISBN  
978-3-907205-13-6

pp. 28/29

Spruce wood, polished  
steel, deformed lab  
glass (detail),  
181×80×30 cm,  
Fri Art Kunsthalle,  
Fribourg

Photo: Guillaume  
Baeriswyl  
pp. 30/31

← Film script (excerpt)  
© The artists  
→ Video still  
© The artists  
→ Performance script  
(excerpt)  
© The artists

p. 32

Polished stainless  
steel, myrrh, LED,  
headspace sampling  
bottle and needle,  
saliva, lighter,  
140×120×40 cm

© The artists  
p. 33

Video stills  
© The artists  
p. 34/35

Video still  
© The artists  
p. 36

Inkjet print on archival  
paper, 70×50 cm  
© The artists  
p. 37

Inkjet print on archival  
paper, 70×50 cm  
© The artists  
p. 38

Video Still. *Kenophobia*  
scene produced in  
collaboration with  
Fritz Schifffers and  
Filip Setmanuk

p. 39

Polished stainless  
steel, print on leather,  
80×36×12 cm,  
Fri Art Kunsthalle,  
Fribourg

Photo: Guillaume  
Baeriswyl  
p. 40

Inkjet print on archi-  
val paper, 50×40 cm  
© The artists

Essay  
Text

Jeppe Ugelvig,  
New York, US  
Editor  
Redaktion

Flurina Paravicini,  
Luzern  
Josiane Imhasly,  
Zürich  
Head of publication  
Publikationsleitung

Josiane Imhasly,  
Pro Helvetia, Zürich  
Translation  
Übersetzung

Achim Huber,  
Friedberg/Hessen  
Proofreading  
Korrektur

Catherine Scheibert,  
Hertenstein  
Louise Stein, London  
Achim Huber,  
Friedberg/Hessen

Josiane Imhasly, Zürich  
Flurina Paravicini,  
Luzern  
Design  
Gestaltung

Bonbon, Zürich  
Printing  
Druck

von Ah Druck AG,  
Sarnen  
Binding  
Bindung

Bubu AG, Mönchaltorf  
Font  
Schrift

Syncro,  
outofthedark.xyz

ISBN  
978-3-907205-13-6

© 2021 Pro Helvetia  
Artists & author  
Künstlerinnen & Autor

Edizioni Periferia  
Luzern/Poschiavo  
Museggstrasse 31  
CH-6004 Luzern  
mail@periferia.ch  
www.periferia.ch

Pro Helvetia  
Madeleine Schuppli  
Head of Visual Arts  
Abteilungsleiterin  
Visuelle Künste  
www.prohelvetia.ch

#### Collection Cahiers d'Artistes

With its Collection Cahiers d'Artistes series, Pro Helvetia supports promising Swiss artists by funding their first publication. Based on a jury's recommendation, the Swiss Arts Council selects eight artists or artists' collectives every two years, who have responded to the public call for applications. The selected artists are personally involved in the production of the publication and renowned writers from the international art scene are commissioned to contribute the essays. Pro Helvetia has issued the Cahiers d'Artistes since 1984, and since 2006 the monograph series has been published by Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo.

[www.cahiers.ch](http://www.cahiers.ch)

#### Swiss Arts Council Pro Helvetia

As the Swiss Confederation's cultural promotion institution, Pro Helvetia promotes the professional contemporary Swiss arts and culture with a focus on diversity as well as ensuring their national and international reach. It supports the creation of new artistic works, the dissemination of Swiss art and culture outside Switzerland and cultural exchange in Switzerland.

[www.prohelvetia.ch](http://www.prohelvetia.ch)

#### Collection Cahiers d'Artistes

Mit der Collection Cahiers d'Artistes ermöglicht Pro Helvetia vielversprechenden Schweizer Kunstschaffenden im Bereich Visuelle Künste die Publikation einer ersten Monografie. Auf Empfehlung einer Jury wählt die Schweizer Kulturstiftung alle zwei Jahre acht Künstlerinnen und Künstler oder Kollektive aus, die sich auf eine Ausschreibung hin beworben haben. Die Gestaltung der Hefte erfolgt in enger Zusammenarbeit mit den Kunstschaffenden. Die Cahiers d'Artistes von Pro Helvetia wurden 1984 ins Leben gerufen und erscheinen seit 2006 beim Verlag Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo.

[www.cahiers.ch](http://www.cahiers.ch)

#### Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia

Als Förderinstitution des Bundes fördert Pro Helvetia das professionelle zeitgenössische Schweizer Kunst- und Kulturschaffen mit Blick auf Vielfalt und nationale wie internationale Ausstrahlung. Sie unterstützt die Entstehung neuer künstlerischer Werke, die Verbreitung des Schweizer Kunst- und Kulturschaffens außerhalb der Schweiz sowie den Kultauraustausch in der Schweiz.

[www.prohelvetia.ch](http://www.prohelvetia.ch)

Nº 151

## Dorota Gawęda, Eglė Kulbokaitė

ISBN 978-3-907205-13-6

Nº 152

## Roman Gysin

ISBN 978-3-907205-14-3

Nº 153

## Andreas Hochuli

ISBN 978-3-907205-15-0

Nº 154

## Sandra Knecht

ISBN 978-3-907205-16-7

Nº 155

## Marie Matusz

ISBN 978-3-907205-17-4

Nº 156

## Noha Mokhtar

ISBN 978-3-907205-18-1

Nº 157

## Elena Montesinos

ISBN 978-3-907205-19-8

Nº 158

## Ramaya Tegegne

ISBN 978-3-907205-20-4

**prohelvetia**

Dorota  
Gawęda

Eglė  
Kulbokaitė

Pro Helvetia  
Swiss Arts Council  
Schweizer  
Kulturstiftung

Collection  
Cahiers d'Artistes  
2021

Edizioni  
Periferia