

SCRIPT — MEMORY

13. April–14. Juli

Die Spielregeln, die das alltägliche Miteinander organisieren, sind ein notwendiger Teil des sozialen Lebens, und zugleich sein Fluch. Wir begegnen uns, wir grüssen uns – das Gelingen des Kontakts beruht auf einem gemeinsamen Verhaltenskodex. Schon als Kinder beginnen wir, uns an ein Drehbuch zu halten, unsere Verse zu proben, sie auswendig zu lernen und schliesslich brav aufzusagen. Das Skript enthält ein „Wir“, die Menschen unserer unmittelbaren und auch ferneren Umgebung. In der Wiederholung werden wir mit ihnen und unserem Platz im Drehbuch vertraut. Die Sicherung des Ichs (die nicht unbedingt auch eine Sicherheit des Ichs garantiert), die Rückkehr zum Bekannten, ist ihr Kern. In der Sehnsucht nach einer Struktur, die das Ich stärkt und festigt, entstehen Automatismen, subtile, aber wirksame Mechanismen der Reproduktion: Gesten, Rhetoriken, Sprechweisen.

Und die Erinnerung ist listig. Sie vernebelt und hüllt ein in ein weiches Wohlbefinden; sie ist ein unscharfer psychischer Raum zwischen Realität und Fiktion. Joan Didion schreibt: „Die Zeit vergeht. Die Erinnerung verblasst, die Erinnerung passt sich an, die Erinnerung fügt sich dem, woran wir uns zu erinnern glauben.“ Um die gemeinsame Erfahrung zu bewahren, wird das für die Erinnerung wesentliche Gefühl von Verbundenheit mit Orten und Menschen ständig neu ausgerichtet.

Aber etwas scheint aus den Fugen zu geraten. Ein Kontrollverlust kann und muss vielleicht ein Modus sein, diesen Tendenzen entgegenzuwirken.

Die Werke in der Ausstellung gehen dieser Möglichkeit nach und üben sich in Gesten des Kontrollverlusts, um das eigene Sein in der Welt zu überwinden. Sie bilden eine Bühne für eine Szene ohne Skript, die Räume für (Miss-) Verständigung offenhält und Erinnerungen möglicherweise andere Wege gehen lässt. Dabei wird das Kunstwerk zum sozialen Ereignis: Viele der beteiligten Künstler:innen beziehen Menschen, die ihnen nahe stehen, von denen sie abhängig sind oder die sich auf sie verlassen – Familie, Freund:innen, Bekannte – in ihre Arbeit ein. Der bis heute weit verbreiteten Erzählung vom solipistischen, allein aus sich selbst herauschöpfenden Künstlersubjekts abgeschworen, arbeiten sie mit eigenen und geteilten Geschichten, um über Formen der Involviertheit nachzudenken,

Bedeutung gemeinsam zu schaffen und die Dynamik zwischen Autor:in und Subjekt neu auszuloten. Indem die Künstler:innen im Dialog mit anderen bestimmen, wie sich die Arbeit entwickelt, definieren sie die eigene Rolle und das „Wir“ im sozialen Gefüge neu. Sie befragen in einem Spiel mit Selbst- und Fremderfassung die Idee des Künstlers/der Künstlerin als Soziologe/Soziologin. Oftmals von den Emotionen getragen, die in einem solch engen Austausch entstehen, zeichnen sich in den konzeptionellen Rahmungen der Werke formale Brüche ab, die herausstellen, dass die Erinnerung – und die Geschichtserzählungen, die bei ihrer Entstehung mitwirken – immer subjektiv und unvollständig ist, und zugleich ein Spiegel der Realität. Die Künstler:innen geben die Kamera aus der Hand, nehmen die Selbstdarstellungen anderer auf und dokumentieren die Gesten des alltäglichen Lebens. Sie setzen Rahmen und Filter ein, um zu verdoppeln (wer erzählt die Geschichte?), zu verwischen (es ist nur ein Teil der Geschichte!) und zu verfremden (mach dir dein eigenes Bild), wobei sie sich stets zwischen Immersion und Distanz bewegen.

In einem weiteren und gesellschaftspolitischen Sinne geht es um die Frage nach unseren Beziehungsweisen. Viele sprechen von der Notwendigkeit der Zusammenarbeit, von der Sehnsucht nach Gemeinschaft. Aber um was geht es eigentlich bei einer Praxis, die sich auf andere einlässt, und was steht auf dem Spiel, wenn Menschen, die bereits eine Gemeinschaft bilden, plötzlich gemeinsam arbeiten? Die Fassade des Konsenses zerbricht schon bei geringem Widerstand. Sie treffen sich, sie grüssen sich, und es zeigt sich die Möglichkeit, dass sie sich vielleicht nicht verstehen. Was, wenn der behaupteten Schwierigkeit von Zusammenarbeit eine unterschwellige Angst innewohnt, sich selbst zu verlieren? Schliesslich kann Kontrollverlust beängstigend, beschämend und verwirrend sein. Oft folgt auf das Gefühl, von anderen eingeengt zu werden, der unangenehme Eindruck, automatisch, dem eigenen, schön auswendig gelernten Drehbuch entsprechend zu reagieren. Der zwiespältige, widerspenstige Teenager kommt noch immer gern zum Vorschein. Anfälle von Sehnsucht nach Symbiose und Geborgenheit paaren sich mit der Angst, durch andere eingeschränkt zu werden. Die entscheidende Frage ist jedoch nicht, woher die Tendenz zum Selbstschutz rührt, denn es steht ausser Zweifel, dass der Kontrollverlust ein prekärer, sogar ein unerträglicher Zustand sein kann. Vielmehr gilt es zu fragen, wie wir uns selbst (und die anderen) im Gewirr der Erzählungen wiederfinden.

In den Kunstwerken scheinen immer wieder Momente des Ausgeliefertseins, des Loslassens und des Einlassens auf, die Narrative und Verbindungen für die Kultivierung von Gemeinschaft anbieten. Nicht selten verweisen sie auch auf Kontexte und Geschichten, die nicht automatisch dazu gehören, in denen der Zusammenschluss zur Behauptung einer gleichen Sprache notwendig war und ist. Die Ausstellung schlägt eine Politik der Partizipation statt einer Politik der Repräsentation vor, in der künstlerische Arbeiten zu einem elementaren Bestandteil komplexer Übersetzungsprozesse zwischen Menschen einer Gruppe werden. Im Bestreben, das Unvorhersehbare in die Gleichung einzubeziehen, markiert sie den Beginn eines Denkens über die Kunsthalle Winterthur als einen Raum der Beteiligung.

CHAUMONT-ZAERPOUR

Chaumont-Zaerpour, bestehend aus Agathe Zaerpour und Philippine Chaumont, arbeiten meist im Kontext der Modefotografie. Sie präsentieren ihre Projekte in Modemagazinen, zuletzt in *The Gentlewoman* und *AnOther Magazine*, und fotografieren im Auftrag von Marken wie Miu Miu und Lemaire. Ihre Fotografien zitieren gängige ästhetische Codes der Mode, ikonische Werbekampagnen, Frauenmagazine der 1980er Jahre und klassische Fotografie, wobei sie der Geschichte der Fotografie und ihrer (Nicht-)Anerkennung als künstlerisches Medium oft humorvoll begegnen. Sie unterwandern die Sprache des Fetischismus, die ihren Referenzen eingeschrieben ist, mit unkonventionellen, manchmal absurden Darstellungen ihrer Modelle und Models.

Für *Panorama*, *Panorama 1* und *Panorama 2* (2024) haben Chaumont-Zaerpour Bilder von Schuhen zu einer Art enzyklopädischen Collage zusammengestellt. „Der Akt des Anziehens enthüllt oft verborgene Dinge über die Beziehung zwischen den Menschen und ihrer Welt, über die Qualität dieser Beziehung und ihrer emotionalen Intensität.“ Die Collage, die sich aus Bildern aus ihrem eigenen Archiv sowie aus Bildbeiträgen der Mitglieder des Vereins der Freundinnen und Freunde der Kunsthalle Winterthur zusammensetzt, folgt nicht, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, einer kategorialen Logik. Sind die Arbeiten von Chaumont-Zaerpour als visuelle Sozialstudien konzipiert, die mit Klassifizierungen und Musteranalysen arbeiten – das Schuhwerk als Code der Zugehörigkeit, als Ausdruck eines sozialen Charakters, als eine Form der Mimikry, die auf Sozialität zielt –, unterlaufen sie diese Strukturen zugleich, um die gleichzeitige Notwendigkeit und Absurdität

gesellschaftlicher Codes bei der Gestaltung von Gesellschaft und Beziehungen mit Witz und Humor aufzudecken.

CHRIS KAUFFMANN

Die Arbeit *CallMeChris Archive* (2012–2015) präsentiert eine Auswahl von Videos, die der Künstler als Teenager mit der kostenlosen Video-App Video Star erstellt hat. Diese App erfreute sich in den 2010er Jahren aufgrund ihrer Bearbeitungsfunktionen grosser Beliebtheit bei Kindern und Jugendlichen. Die Videos wurden auf YouTube hochgeladen und mit einer Online-Community geteilt, die ihre Spezialeffekte feierte. Diese gemeinschaftlich entwickelte Sprache, bevor Apps wie TikTok eine Monopolstellung erlangten und allgemeinere Trends setzten, ermöglichte es, mit Effekten zu experimentieren, sich selbst auszudrücken und unter Gleichaltrigen Anerkennung zu finden. Im Kontext eines Kunstwerks ändert sich der Modus und Rhythmus der Videos, sie werden fast nostalgisch und grenzen – wie es bei Nostalgischem oft der Fall ist – an Effekthascherei; sie werden zum Gimmick.

Die Hoffnungen auf Freiräume für Subkulturen und die Herstellung von Gemeinschaft, die damals von Online-Plattformen ausgingen, sind vergangen oder zumindest verblasst. Heute sind im Online-Posting Selbstreflexion und Kritikfähigkeit gefragt. Damit verbunden ist eine Vorstellung von Authentizität und einer Souveränität der Eingeweihten. Kauffmann interessiert sich für diese Vorstellungen und die ständigen Umkehrungen digital inszenierter Selbstverständnisse. Er verfolgt die Wiederholungen und Loops von Anpassung und Ausbruch, von Konformität und Rebellion, die den Online-Alltag genauso bestimmen wie die Kunst. In seiner Malerei, einem Medium, das noch immer von der Akademischen Kunst geprägt ist, setzt Kauffmann diese Überlegungen fort und konfrontiert die Geschichte der Malerei mit einem amateurhaften, flachen Stil. Die Malereien spielen, ähnlich wie das *Call Me Chris Archive*, mit der Verlagerung von Selfies in eine künstlerische Subjektivität, wobei er die Reduktion beider auf wenige definierende Merkmale untergräbt.

HERESIES

Das Magazin *Heresies* erschien von 1977 bis 1993. Jede Ausgabe wurde von einem anderen Redaktions-, Design- und Produktionsteam herausgegeben, dessen Zusammensetzung sich von den Kernmitgliedern des *Heresies*-Kollektivs unterschied, zu dem u. a. Miriam Schapiro, Lucy R. Lippard, Su Friedrich, Harmony Hammond und Cecilia Vicuña gehörten. Diese radikal offene

Struktur der Zeitschrift sollte möglichst viele Stimmen und Themen einbeziehen, ihr Ziel war es, Inhalte zu präsentieren, die systematisch von Bildungs- und Kultureinrichtungen ausgeschlossen wurden. Das Ergebnis waren Ausgaben wie *Organised Women Divided* (1980), *Racism Is the Issue* (1982), *Art in Unestablished Channels* (1985) oder *LATINA* (1993), die Text- und Bildbeiträge enthielten, die auch heute noch von politischer Relevanz und mitunter erschütternd sind. Die Publikationen von Heresies werden neben Ausgaben des Magazins MsHeresies des Rietlands Women's Office ausgestellt – gemeinsam adressieren sie die Notwendigkeit und die Schwierigkeiten kollaborativer Publikationsprozesse.

TIPHANIE KIM MALL

Der Film *Schwester* (2021) folgt Tiphany Kim Mall, die irgendwo in der Nähe von Basel Zeit mit ihrem jüngeren Halbbruder und dessen Freund:innen verbringt. Sie machen sich fertig für den Ausgang, tauschen sich dabei über ihre Interessen aus, üben sich im Catwalk und schminken sich, wobei die Künstlerin ihren Look an den der Teenager-Clique anpasst. Die Kamera wird herumgereicht, manchmal gibt Mall ihrem Bruder und seinen Freund:innen Regieanweisungen, manchmal wird sie von ihnen dirigiert und inszeniert. Die Standards des Dokumentarfilms, die Autor und Subjekt in ein klares, vorgegebenes Verhältnis setzen, sowie Malls eigene Position in der Familiendynamik werden unscharf; das Interesse der Künstlerin an den sozialen Strukturen ihrer unmittelbaren Umgebung wird sichtbar und neu ausgeleuchtet. Indem sie in das Umfeld ihres Bruders eindringt und darin wirkt, bewegt sie sich auf einem schmalen Grat zwischen Nähe und Distanz. Eignet sie sich einerseits seine sozialen Codes an, übersetzt sie die gemeinsame Erfahrung zugleich in einen Film, dessen rohe Ästhetik eine kritische Distanz zu den erlebten Szenen herstellt. In ihrer Praxis, die auch kollektive, selbstorganisierte Aktivitäten wie Video- und Filmworkshops für und mit jungen Erwachsenen umfasst, nähert sich Mall Fragen nach Beziehungsweisen und struktureller Abhängigkeit, mit denen sie als Künstlerin und Vermittlerin zwangsläufig konfrontiert ist.

FERNANDA LAGUNA

Corazoncita (2022) (Kleines Herz), *El encuentro* (2022) (Das Treffen), *Moñito rosa* (2022) (Rosa Fliege) – schon in den Werktiteln von Fernanda Laguna zeichnet sich das visuelle Lexikon der Künstlerin ab. Dieses besteht aus einer Vielzahl von Symbolen wie Herzen, Schleifen, Wolken,

Augen oder Blumen, die sie in ihren Zeichnungen und Malereien kontinuierlich wiederholt. Diese Symbole verleihen ihrer künstlerischen Persona einen diaristischen Ausdruck. Durch glitzernde, kaugummiefarbene, personifizierte Symbole, die heiter, traurig, besorgt oder verirrt sein können, repräsentiert Laguna sich selbst, ihre Gefühle sowie die Menschen in ihrer Umgebung, oft Partner:innen oder Freund:innen. Persönliche Erfahrungen finden Ausdruck in amateurhaften, generischen Grafiken, die an Notizhefte verwirrter Teenager erinnern und auf Einfühlung und Verbundenheit abzielen. In ihrer unverhohlenen Zurschaustellung sind sie zugleich exzessiv – ein willkürlicher Erguss von Emotionen. Doch die Sentimentalität in Lagunas Werken muss beim Wort genommen werden; für Ironie gibt es hier keinen Platz. „Ich habe immer das Gefühl, wenn ich mich mehr anstrengen würde, könnte ich die Dinge noch besser machen. Aber irgendwo in meinem Herzen sitzt eine Kraft, die mich immer wieder umhaut und mich zurück zum Amateurhaften führt.“ Diese Kraft ist ein formaler Widerstand gegen ein kanonbasiertes Kunstverständnis – eine Form, die Laguna und ihre Kollaborateur:innen als *Arte_lin* bezeichnen, eine Form, die das Prinzip des Zufalls anwendet und das einbezieht, „was wir nicht über Kunst wissen“.

Lagunas künstlerische Praxis zeichnet sich durch einen Mangel an Distanz aus; sie ist immer mittendrin. Als Autorin, Künstlerin und Veranstalterin – sie hat zahlreiche und legendär gewordene Kunsträume in Buenos Aires mitinitiiert, darunter *Bellezza y Felicidad* mit Cecilia Pavón (1999–2007), *Tu Rito* (2010–13), *Agatha Costure* (2013–16) und *Norma Mia* (2020–) –, steht Lagunas Arbeit, in all ihrer Vielfältigkeit, immer im Zeichen der Kultivierung von Gemeinschaft und des Aufbaus sozialer Bündnisse und emotionaler Bindungen.

JORDAN LORD

I Can Hear My Mother's Voice (2018) ist in Zusammenarbeit mit Jordan Lords Mutter Deborah Lord entstanden. Darin sichtet und kommentiert Deborah Lord einige Filmaufnahmen, die sie während ihrer ersten Versuche mit der Videokamera in und um ihr Zuhause aufgenommen hat. Mal beschreibt sie ganz einfach die Szenen, die sie auf dem Bildschirm vor ihr sieht – „da ist ein Sofa, auf dem ein Welpen liegt“, „schimmerndem Licht, das vom See zurückgeworfen wird“ –, mal reagiert sie emotional auf das Filmmaterial, wobei nüchterne Beschreibung und emotionale Wirkung fließend ineinander übergehen. Wir sehen und/oder hören, was und wie sie sieht, wie ihre affektive Beziehung zu den Bildern die Art

und Weise beeinflusst, wie diese beschrieben und schliesslich von Jordan Lord, ihrem Kind, montiert werden. Dieser subjektive Zugang wird mit Bildunterschriften und Audiobeschreibungen offengelegt, mit Methoden, die üblicherweise einen Anspruch auf Neutralität erheben. *I Can Hear My Mother's Voice* zeigt, so Lord, „wie die Interpretation von Bildern, die Realität derer, die mit ihnen in Beziehung stehen, beeinflusst. Das ist eine andere Perspektive als die des relativen Bildes.“ Lord stellt das Bild als Instrument für den Zugriff auf die Erinnerung in Frage und gibt dem Subjektiven und potenziell Emotionalen einen Raum, der in Beziehung gesetzt werden kann oder auch nicht, der riskiert missverstanden oder als „nur“ persönlich abgetan zu werden. Lords Rolle als Künstler:in liegt in diesen Verbindungen und Verstrickungen. Über *Shared Resources* (2021), einen Film über die Schulden der eigenen Familie, bemerkt Lord (und dies scheint auch für *I Can Hear My Mother's Voice* zu gelten): „Es ist nicht nur die Geschichte meines Vaters, es ist auch die Geschichte meiner Mutter, es ist meine Geschichte und wir alle verstehen sie auf unterschiedliche Weise. Und ich glaube nicht, dass meine filmische Verarbeitung der Geschichte – auf der Grundlage meiner Idee und mit sozialen und kreativen Mitteln – sie zu meiner macht.“

RIETLANDEN WOMEN'S OFFICE

Elisabeth Rafstedt und Johanna Ehde bilden das Rietlanden Women's Office und treten in dieser Ausstellung in einer Doppelfunktion auf: Als Forschende und als die neuen Grafikdesignerinnen der Kunsthalle Winterthur. In beiden Rollen gilt ihr Interesse aktuellen und historischen Methoden des kollaborativen Grafikdesigns. Im Rahmen der Publikationsreihe MsHeresies, benannt nach dem feministischen Journal Heresies, das von 1977 bis 1993 in New York herausgegeben wurde und hier neben ihrem eigenen Magazin ausgestellt wird, erforscht Rietlanden Women's Office kollaborative Grafikdesignpraktiken rund um das Ornament, das nicht nur als dekoratives Element, sondern auch als Manifestation spezifischer sozialer Beziehungen verstanden wird. Jede Ausgabe widmet sich einer bestimmten Publikationspraxis, darunter der antirassistischen und radikalfeministischen Zeitschrift *Triple Jeopardy* (1971–75), dem Londoner Magazin *Mukti* (1983–87) des gleichnamigen feministischen Kollektivs migrantisierter Frauen* aus Südasien, Illustrationen von Nonnen in mittelalterlichen Manuskripten sowie William Morris' Vortrag *Nützliche Arbeit oder nutzlose Plackerei* aus dem Jahr 1884. Dabei decken sie

disruptive oder versteckte politische Gesten in der Gestaltung von Ornamenten auf, die sich zu einer gemeinsamen visuellen Sprache verdichten, die dem „neutralen“, strukturierten Raster, das sich im Grafikdesign durchgesetzt hat, zuwiderläuft.

Die Praxis von Rietlanden Women's Office ist „eine kollektive visuelle Auseinandersetzung, eine Hingabe an die Texte und Bilder anderer“. Sie sammeln Bilder und Ornamente und eignen sich Druckverfahren, Designelemente und Arbeitsprozesse anderer an, um sie zu reaktivieren und es schliesslich wieder anderen zu überlassen, wie sich die Arbeit im kollektiven Prozess weiterentwickelt – wobei sie sich einer komplexen und potenziell komplizierten Überlagerung verschiedener Stimmen aussetzen.

NIKLAS TALEB

Niklas Taleb dokumentiert und fotografiert das alltägliche Leben seiner Familie und Freund:innen. *Untitled (Boufarik, Paris)* (2024) kombiniert Bilder eines aufgeklappten Laptops, dessen Bildschirm eine Postkarte anzeigt, mit einer Aufnahme eines Freundes, dessen Blick auf ein Gemälde gerichtet ist, wobei die vielen Perspektiven mehrere, und doch keinen Standpunkt zu haben scheinen. *Reverse Psychology* (2020) zeigt Talebs Tochter beim Frühstück. Ihr trotziger Blick signalisiert eine Verweigerung gegenüber der Absicht ihres Vaters, sie zu fotografieren. Vielleicht zeigt sich in diesem Blick – wie der Titel andeutet – eine Umgekehrte Psychologie, ein psychologischer Trick, mit dem eine Person dazu gebracht wird, genau das Gegenteil dessen zu tun, was von ihr verlangt wird.

Solche Umkehrungen manifestieren sich auch auf formaler Ebene: Was auf den ersten Blick wie Schnappschüsse für ein Fotoalbum aussieht, weist formale Irritationen auf – eine Hand, die in das Bild gerät, die Verdoppelung des Bildschirms. Dabei bewegen sich die Arbeiten über die rein anekdotische Aufzeichnung persönlicher Ereignisse hinaus und hin zu einer Reflexion darüber, wie sich der fotografische Impuls des Einfangens von Erinnerungsbildern brechen lässt. Dieser Bruch wird durch die subtile Rohheit in der handwerklichen Gestaltung der Bilderrahmen zusätzlich herausgestellt. Talebs Bilder verlassen den privaten Raum, spielen mit Fragen der Inszenierung und ignorieren die Ideale der zufälligen Momentaufnahme. Sie sind eher trügerische Spiegel als Dokumente der Realität. Talebs Beteiligung ist die eines ambivalenten Beobachters, der die Kamera zwischen sich und einem Raum stellt, in den er zugleich unmittelbar involviert ist.

2/4
2/7
2/1
2/2
2/2
2/2
2/2
2/2
2/2
2/2
2/2

SCRIPT — MEMORY

13 April–14 July

Playing it by the book is a necessity of our social contract. It is also its bane. We meet, greet and are in touch – the success of which is based on common codes. As a child you begin to abide by a script, rehearse, learn it off by heart. The script includes your “we”, the people in your immediate and not so immediate surroundings, and you become with them, are familiar, repeat. Securing the ego (which does not necessarily mean security of the ego), the return to the known, is at the core of this repetition. Craving an entity that reinforces and embalms leads to automatism, and the most subtle but defining mechanisms of reproduction occur – gesture, rhetoric, tone. Memory is cunning, it clouds recollection in the soft padding of comfort. It’s a fuzzy space in the mind between reality and fiction. Joan Didion writes: “Time passes, memory fades, memory adjusts, memory conforms to what we think we remember.” The sense of connection to places and people that is so essential to memory is constantly recalibrated, upholding an understanding of common experience.

“Still, much just will not fit the bill!” A loss of control could and perhaps must be a mode to counteract such tendencies.

The works in this exhibition express the need for a gesture toward a loss of control in order to overcome one’s own being in the world. They set a stage for a scriptless act, bound by and fraught with (mis)understanding that could potentially change memory’s course. Key is their conception as tool: Many artists include people they are immediately surrounded with and at times rely on or who rely on them – family, friends, acquaintances. They work with their personal histories as a way to think about involvement, to share the process of making meaning, and to shift the dynamic between author and subject, steering away from making alone, from within oneself, which is still understood as the uncompromised creative process per se. In this they practice a loss of control, letting others define how the work develops with them, in turn redefining their own role. They frame themselves whilst framing others, troubling the idea of the artist as sociologist. Pierced with the emotions of being in close contact, the works’ conceptual frameworks include formal glitches that stress how memory – and the capture of the stories that play a part in

the formation of it – is subjective and partial but also always some mirror of reality. The artists of these works hand over the camera, incorporate articulation of others and document everyday life. They include framing and filtering devices to double (who is telling the story?), blur (it is only part of the story!), and defamiliarize (you can make up your own mind about it.), always moving between immersion and detachment.

On a larger scale, relatability is at stake. There is much talk of collaboration, of the longing for and necessity of community. But what is actually in play in a practice involved with others, especially those we are already in community with? A veneer of consensus cracks under little pressure. They meet, and it becomes clear that they may not understand each other. What happens when the underlying assumption that it is so difficult to work together is an underlying fear of losing oneself? After all, a loss of control can be frightening, embarrassing, confusing. Often, feeling restricted by others is followed by the awkward and uncomfortable state of reacting by default. Whatever it may seem, the conflicted teenager still likes to rear his head. Bouts of longing for symbiosis and reassurance are paired with the fear of being compromised. The latter, as protective behaviour, clearly represents a loss of control and may be a condition too precarious; the question here is not where it comes from, but where we find ourselves again in the jumble of narratives.

The works, awakening moments of surrender, of letting go and letting in, are parables for the cultivation of community in a time of ever-more predictive strategies for the avoidance of risk. It is no coincidence the works often point to contexts and histories that did not automatically belong, in which banding together so as to portray and perform the same language was and is requisite. The exhibition proposes a politics of participation rather than representation, in which the artworks are understood as one part of a process of translation among a group of people. Keen to bring the unforeseeable into the equation, it marks the beginning of thinking about Kunsthalle Winterthur as a space of involvement.

CHAUMONT-ZAERPOUR

Chaumont-Zaerpour, who are Agathe Zaerpour and Philippine Chaumont, most often work in fashion photography, publishing their campaigns in magazines, most recently in *The Gentlewoman* and *An Other Magazine*, or working for brands such as Miu Miu or Lemaire. Their photographs refer to the history of photography and its acceptance as an artistic medium by evoking earlier aesthetic codes, iconic advertising campaigns, women's magazines from the 80s or classic photography. They subvert the language of fetishism that underlies these references with unconventional and often funny representations of their models to the point of absurdity.

For *Panorama*, *Panorama 1* and *Panorama 2* (2024), Chaumont-Zaerpour assembled images of shoes to form an encyclopaedia-like collage. "The very act of dressing reveals things that are often secret about the relationship between people and the world, about the quality of that relationship and its emotional intensity." The collage, made up of images from their archives as well as images sent in by members of the Association Friends of Kunsthalle Winterthur, does not, as may seem at first glance, adhere to a categorical logic. The works, as a quasi-social study, call for an organisation and analysis of patterns – codes of belonging according to one's footwear, an expression of social character, perhaps mimicry that aims towards social acceptance. The work undoes this logic, humorously addressing the simultaneous necessity and absurdity of social codes in forming relationships.

CHRIS KAUFFMANN

The work *CallMeChris Archive* (2012–2015) (2023) is a selection of videos the artist made as a teenager with the free video app Video Star. It was popular with children and teens in the 2010s especially for its editing possibilities. The videos were uploaded to YouTube and shared within an online community. Before the influence of apps like TikTok took over, this newly developed common language resulted in joyful experimentation with special effects as a tool for self-expression and gaining credit among peers. As an artwork, the videos shift into a different gear, becoming almost nostalgic, and bordering – as the nostalgic often does – on gimmick. Hopes of sub-culture and community via online platforms have petered out or at least no

longer shine bright. Now self-awareness and critique in posting online are the order of the day, generating a new authenticity mastered by those in the know. Kauffmann is interested in the constant redefinition of such notions and the inevitable loop of conforming, breaking with conformity, and conforming again, which applies to everyday life as well as art. He elaborates on these thoughts in his paintings, a medium still steeped in the throes of academia. Playing with an amateurish flat style as in *CallMeChris Archive* (2012–2015), he shifts the selfie to an artistic subjectivity that often undergoes the same fate of being reduced to information.

HERESIES

The magazine *Heresies* ran from 1977 to 1993. Based in New York City, it was published collectively, with a different editorial, design and production team for each issue, apart from the core members and organisers – the Heresies collective – that included Miriam Schapiro, Lucy R. Lippard, Su Friedrich, Harmony Hammond and Cecilia Vicuña, and many more. The magazine's radical structure was intended to embrace as many voices and topics as possible; the aim was to present work that had been "systematically excluded from educational and cultural institutions". Such issues as *Organised Women Divided* (1980), *Racism Is the Issue* (1982), *Art in Unestablished Channels* (1985) or *LATINA* (1993), containing both texts and images, are still relevant and even shocking today. Alongside the issues is an address to Heresies' members calling out the difficulties of working in the way that they did.

FERNANDA LAGUNA

Corazoncita (2022) (Little Heart), *El encuentro* (2022) (The meeting), *Moñito rosa* (2022) (Pink bowtie): Fernanda Laguna's visual lexicon is already reflected in the titles of her works. She paints and draws an array of symbols such as hearts, bows, clouds, eyes or flowers, which might be read as a diary of her artistic persona. The glittery, bubble-gum-coloured, wicker-framed, personified symbols are cheerful, sad, worried, lost. In and through them, Laguna represents herself and her feelings as well as the people around her. Personal experiences, expressed with amateurish, generic graphics

resembling teenage notebooks are a call for empathy and relatability but also, as overt as they are, they are also excessive, an arbitrary outpour of emotions. Sentimentality in Laguna's work is to be taken at face value, no room for irony here.

"I always feel like if I tried harder, I could do things better than the way I do them. But somewhere in my heart there's a force that knocks me down and leads me back to something much more amateurish." This force is a form of resistance

against art based on canon – a form that Laguna and collaborators term "Arte_lin", which involves the mechanisms of chance and includes what "we don't know about art". It is not surprising that Laguna's practice is defined by a lack of distance; she is always in the thick of things.

As a writer, artist and organiser, she has set up numerous, already legendary art spaces in Buenos Aires such as Bellezza y Felicidad with Cecilia Pavón (1999–2007), Tu Rito (2010–13), Agatha Costure (2013–16) and Norma Mia (2020–), to name a few. Crucially, Laguna's multifaceted work is always about cultivating community and forging emotional bonds.

JORDAN LORD

I Can Hear My Mother's Voice (2018) is made collaboratively with Jordan Lord's mother Deborah Lord. Learning how to use a video camera, Deborah Lord films scenes in and around her home, then describes the footage as she watches it in play-back. Straight-forward descriptions of the images on screen – "there's a sofa with a puppy laying on it", "shimmering light that's reflecting off of the lake" – alternate with emotional response to the footage, though the two merge. We see and/or hear what and how she sees, how her, and by extension the artist's, involvement with the images influences how they are described and compiled. Laying open this subjectivity with methods of access including image captions and audio descriptions – methods that are often intended to be as "neutral" as possible – *I Can Hear My Mother's Voice* demonstrates how the interpretation of images, says Lord, "influences the reality of those in relation to them. This is different to the images being relative." Lord questions the image as a tool with which to access memory and gives space to the subjective and potentially emotional place that could be relatable or not, that could be misread or put off as "just" personal. Their role

as an artist is somewhere in this entanglement. In discussing *Shared Resources* (2021), a film about their family's debt made at the same time, Lord notes what is equally applicable to this work: "It's not just my Dad's story – it's my Mom's story, it's my story and we all have different ways of understanding it. But I also certainly don't think that the act of committing it to film – having the idea to do it and the social and other creative means to make it – makes it mine."

TIPHANIE KIM MALL

In *Schwester* (2021), Tiphany Kim Mall spends time with her younger half-brother and his friends somewhere not far from the City of Basel. Getting ready to go out, they talk about their interests, practice cat-walking and put on make-up, with the artist adapting her look to match theirs. The camera is passed around; at times Mall directs her brother and friends what to do with it, at others she is directed by them. Documentary films usually make a clear distinction between author and subject. Here the distinction is blurred, revealing Mall's own entanglement in family dynamics as well as the interest of an artist in probing the social structures of her immediate surroundings. Involvement and engagement in her brother's realm are precariously close to an intrusive appropriation of codes, while the translation of a common experience into an artwork brings with it, alongside the scenes' rawness, a critical distance. In her practice at large, which includes collective self-organised activities such as formats for and with young adults to make and get to know artistic film and video, Mall approaches questions around relatability and structural dependence that she as an artist and organizer is inherently bound to.

RIETLANDEN WOMEN'S OFFICE

Elisabeth Rafstedt and Johanna Ehde are Rietlanden Women's Office. They appear in the exhibition in a double capacity: as researchers and as the new graphic designers of Kunsthalle Winterthur. They are interested in current and historical methods of collaborative graphic design. Their publication series *MsHeresies* is titled after the New York feminist journal *Heresies* (1977–93). Both publications are on view in the exhibition. Rietlanden Women's Office's series focuses

on research into collaborative graphic design practices, circling around the ornament not just as a decorative element, but as a manifestation of specific social relations. Each issue takes a close look at publishing practices, such as *Triple Jeopardy*, a radical American magazine (1971–75), *Mukti* (1983–87), a publication made by the London-based South Asian feminist collective of the same name, William Morris' lecture *Useful Work versus Useless Toil* (1884) or illustrations by nuns in medieval manuscripts. They uncover urgent, disruptive or hidden political gestures in the design of ornaments as a type of shared visual language that runs counter to the “neutral”, structured grid that is so prevalent in graphic design. Rietland Women's Office's practice is “a visual engagement and dedication to others' texts and images”; they collect, appropriate and reactivate print methods, design elements and work processes, letting others define how the work develops without shying away from a complex and potentially complicated overlap of voices.

NIKLAS TALEB

Niklas Taleb takes photographs of his family and friends going about their everyday lives. *Reverse Psychology* (2020) shows Taleb's daughter eating breakfast, while in *Untitled (Boufarik, Paris)* (2024), an open laptop with a postcard on screen is combined with a friend looking at a painting. The latter, with its several perspectives, seems to suggest both many and no points of view at once. In contrast, Taleb's daughter's defiant look screams noncompliance, and, as the title suggests, she may be doing exactly what he wants by doing the opposite of what he asked her to do. Such disruptions are manifest in the form of the works. Pictures that resemble snapshots show disconcerting features like a hand entering the frame or doubling of the screen. This undermines the anecdotal recording of a personal history and breaks with the photographic impulse to capture something for memory's sake. The subtle rawness of the framing in Taleb's works emphasizes this break: they leave the private space, toy with questions of staging and contradict the idea of the serendipitous shot. The artist's works are, in fact, more like deceptive mirrors than documents of reality and his involvement is that of an ambivalent observer who puts a camera between himself and what he is very much immersed in.