

Jenna Bliss, *Now vacant. (remix)*, 2021 (Film-Still), HD Video TRT 03:29 min., Courtesy die Künstlerin und Felix Gaudlitz, Wien.

Sobald eine neue visuelle Technologie eingeführt wird, sei es der langsame und gelangweilte Schwenk einer Überwachungskamera, die magenverkrampfende Geschwindigkeit eines Google-Earth-Zooms oder die hektische und anarchische Jagdinspektion einer Drohne, ist der menschliche Verstand in der Lage, sie zu reproduzieren, sie sogar im Kopf auszulösen und auf sich selbst zurückzuwerfen, wodurch sich schnell auch die jeweilige, dem technologisierten Blick angehaftete Ideologie enthüllt.

Seit Jahren beschäftigt sich die US-amerikanische Künstlerin und Filmemacherin Jenna Bliss (*1984 in New York) mit den politischen Dimensionen, die unserer Art zu sehen und zu erzählen innewohnen. Bliss arbeitet in ihrer Kunst vorrangig mit Filmen, Fotografien, Skulpturen und Kollagen. Ihre Arbeiten sind von detaillierten Recherchen über oft unbeachtete und randständige Themen geprägt, die dennoch wichtige weltpolitische Ereignisse reflektieren. Die Künstlerin durchforstet dabei kollektive Erinnerungen, hinterfragt gängige Annahmen und erweitert so ein offizielles Narrativ. Für ihre Ausstellung am Haus am Waldsee vereint sie zwei ihrer jüngsten Projekte, die Teil einer Serie von Arbeiten sind, die sich mit der jüngeren Historie der Wall Street und den weitreichenden Folgen hochriskanter Finanzspekulation beschäftigen. Die Ausstellung versammelt die beiden ersten Werke dieser Reihe, die sich mit dem 11. September 2001 und dem Finanzcrash von 2008 befassen. Beide Ereignisse werden in Werkkonstellationen untersucht, die ihre Motive durch eine Mischung aus Fakt und Fiktion, Abstraktion und Detail beleuchten und ein weitsichtiges Porträt zeichnen, das größere Muster erkennen lässt. Perspektivisch stellt sich die Künstlerin vor, dass die verschiedenen Fragmente irgendwann eine Serie bilden und mindestens einen Spielfilm umfassen werden: eine Geschichte des Shutdowns der Wall Street und deren Tendenz, im Mittelpunkt jener Katastrophen in New York zu stehen, deren Folgen weltweit zu spüren waren – insbesondere des 11. Sep-

tembers; der Weltfinanzkrise 2007/08; des Hurrikans Sandy sowie der politischen Protestbewegungen, die sich daraufhin formierten, wie etwa Occupy Wall Street.

Nicht selten beeinflussen die Orte, die Bliss auf ihren regelmäßigen, langen Spaziergängen und Streifzügen durch ihre Heimatstadt New York entdeckt, ihre Themenwahl. Persönliche Eindrücke, intuitive Assoziationen, sowie Begegnungen und Beobachtungen aus ihrem Alltag erlauben so einen neuen Zugang. Zumeist ist sie dabei mit ihrer Super-8-Kamera unterwegs. Ihre spontanen Aufnahmen gleichen einer Art fortlaufendem Skizzenbuch, das die Grundlage für viele ihrer fotografischen Serien bildet. So auch im Fall von *no artificial flavors* (2022), ihren Beobachtungen von Straßentauben, die an die Verwendung von Tauben als Kommunikationstechnologie in Kriegszeiten erinnern, oder *Panoramas und Drones* (2021), für die Bliss im One World Observatory Aufnahmen machte, die die ästhetische Autorität einer Perspektive offenbaren, indem hegemoniale Ansichten und militärische Technologien durch einen einfachen Wechsel des Blickwinkels heraufbeschworen werden.

Zuletzt richtete sich ihr Fokus immer wieder auf politisch aufgeladene Themen, die tief in den Infrastrukturen New Yorks verankert sind. Durch die Montage von selbstgedrehten und gefundenen Aufnahmen sowie Archivalien in Form von Text und Bild entlockt Bliss dem Material innewohnende Ideologien und legt auf den ersten Blick unsichtbar bleibende, historische Verkettungen offen. Immer wieder auch auf anachronistische Weise eignet sich Bliss Ästhetiken und Technologien aus den Zeiträumen ihrer Recherchen an. Sie dreht Super-8mm-Filme im Zeitalter von NFTs. Sie nutzt das Analoge, um das Digitale zu verstehen und widmet sich dem Wirtschaftscrash von 2008 zufällig in dem Moment, in dem sich die zweitgrößte Bankenpleite vor unseren Augen auf ein Neues vollzieht.

Es ist Juni 2007 und das erste iPhone steht kurz vor der Veröffentlichung. Die Menschen sind mit ihren Hypotheken in Verzug, und The Real Housewives hat die Fantasie der Nation



Jenna Bliss, *True Entertainment*, 2023 (Produktions-Still). Courtesy die Künstlerin und Felix Gaudlitz, Wien.

erobert. Alan Greenspan prognostiziert eine Rezession aufgrund der Verzugsraten bei Subprime-Krediten, und man munkelt, dass Bear Stearns in großen Schwierigkeiten steckt. Doch im Moment läuft es an der Wall Street wie geschmiert, die Derivate laufen gut, und das Geld zirkuliert, wird gewaschen und fließt, als sei kein Ende in Sicht.

– Jenna Bliss

Der neue Film *True Entertainment* (2023/24) spielt im Jahr 2007 auf der renommiertesten Kunstmesse der Welt. Die Kunstwelt boomt in den drei weißen Wänden des Messestandes, nichts ahnend von dem baldigen Finanzcrash. Der Film lehnt sich an ein neues kulturelles Format der späten Nullerjahre an: die gesciptete „Reality“-Show (etwa die Serie *The Hills*). Das Genre prägt Bliss' Film nicht nur stilistisch, sondern sorgt auch für eine gleichzeitig verführerische und verfremdende Wirkung, die zwischen Drama und Satire schwankt. Die Reality-Show konzentriert sich auf eine fiktive Kunstgalerie und ihre Teilnahme an der berühmten Messe. Glanz und Glamour der Messe werden mit alltäglichen Situationen aus der Galerienwelt gepaart. Man sieht, wie die Aufbauhelfer, der Galerist und seine Mitarbeiterinnen sowie die Künstlerin ihren verschiedenen Aufgaben nachgehen; vom Aufbau, bis hin zu den Partys und den Verkaufsgesprächen auf der Messe. Der Ton der Arbeit ist der eines Systems, das sich unverwundbar glaubt. Die Kunst verkauft sich selbst und mögliche Selbstzweifel werden im garantierten finanziellen Erfolg im Kern erstickt. Die Arbeit verschreibt sich voll und ganz dem Stil des Genres und der Zeit. So werden, zum Beispiel, die Protagonist*innen in einer mit Popmusik untermalten und stark mit visuellen Effekten versehenen Sequenz einzeln vorgestellt. Einzelne Episoden werden durch klischeehafte Stockfootage-Eindrücke von der Messe und der europäischen Stadt, in der sie stattfindet, neu verortet. Das sich introspektiv immer wieder um sich selber kreisende System der Reality-Show spiegelt das der Kunstwelt.

In ihrem neuen, kurzen Video – *Eurodollars* (2024) – zieht Bliss Material aus ihrem filmischen Archiv und zeigt sowohl

die Skyline von New York als auch den Finanzdistrikt der Stadt, einschließlich seiner öffentlichen Kunst und Verkehrsknotenpunkte. Das Filmmaterial wird mit einem Text gepaart, der einem Gespräch ähnelt, aber eher epigrammatischer Natur ist. Er greift Phrasen aus der Wirtschaftssprache und Äußerungen auf, die während der Weltwirtschaftskrise 2008 häufig zu hören waren. Im Mittelpunkt des Austauschs steht die Frage nach staatlichen Eingriffen kontra liberalwirtschaftliche Nichteinmischung. 2008 wurde mit der quantitativen Lockerung (*quantitative easing*, oder QE) eine bahnbrechende staatliche Intervention auf dem Markt eingeführt, bei der die Zentralbanken dem Finanzsystem Liquidität zuführen, anstatt nur Zinssätze anzupassen. Damals wurde dies als radikale Maßnahme zur Rettung des Bankensystems angesehen. Trotz Fragen zu den längerfristigen Auswirkungen der quantitativen Lockerung auf Vermögenspreise, Inflation und Einkommensungleichheit ist diese Strategie inzwischen gängige Praxis geworden.

Der zweite zentrale Werkkomplex der Ausstellung kreist um das Erbe des 11. Septembers. Die achteilige Videoarbeit *Professional witnesses*. (2021) steht in einer Konstellation mit weiteren Arbeiten aus demselben Jahr, wie *Connecting the Dots* und *Now vacant. (remix)*. In *Professional witnesses* berichten acht Schauspieler*innen in ihren Rollen als Überlebende von ihren persönlichen Erfahrungen des 11. Septembers. Aus acht Monitoren auf Podesten blicken uns acht verschiedene Charaktere an in ihren Rollen als Lieferant, Rettungssanitäterin, Hausmeister, Büroangestellter, Künstler, Feuerwehrmann im Ruhestand, Studentin und Wall Street Broker. Alle Protagonist*innen wurden im gleichen Stil in einer Interview-Situation in einem Studio vor weißem Hintergrund aufgenommen. Das Setting wie auch die Mode der Darsteller*innen lässt sich im Jahr 2002 verorten und ist dem Werbestil der frühen 2000er nachempfunden. Genauer gesagt sind es Kampagnen von Benetton, Gap, Old Navy und vor allem die Apple *Switch*-Werbung des Dokumentarfilmers Errol Morris, die heraufbeschworen werden. Das Werk nimmt Anleihen bei der Werbung, ahmt jedoch die Arbeitsweise eines Dokumentarfilms nach, während es

wissentlich mit dem Genre bricht und so dessen Konventionen zur Disposition stellt. Die Charaktere sind erfunden, die Interviews geskriptet, jedoch basieren sie auf tatsächlichen Zeugenaussagen inspiriert von den Aufnahmen der Künstlerin und Filmemacherin Ruth Sergel für ihr Projekt *Voices of 9.11—A People's Archive*, auf verschriftlichten Interviews verschiedener „First Responder“, der 9/11-Kommission und weiteren Recherchematerialien, darunter Berichte von Freund*innen und Familienmitgliedern der Künstlerin. Sowohl die glatte und neutral anmutende Kulisse als auch die gecastete, formelhafte Diversität werden von den in den Monologen beschriebenen realen Erfahrungen sozialer Ungerechtigkeit entleert und unterlaufen.

Selbst wenn Bliss mit Archiv- oder vorgefundenem Material arbeitet, leugnen ihre Werke in Gestalt historischer Dramen niemals ihre Inszeniertheit. Dies liegt nicht zwingend am emotionalen Charakter, sondern vielmehr an Bliss' Fähigkeit, bestimmte Epochen mit ihren Codes und Ästhetiken so aufzuarbeiten, dass sich verdrängte Erzählungen offenbaren. Sie bringt das Material dazu, sich selbst zu entlarven, und enthüllt so unterschwellige Bezüge und Hinweise auf größere politische Verbindungen, deren heutige Auswirkungen erst durch zeitliche Distanz greifbar werden.

Parallel zu Bliss' Ausstellung sind in den oberen Räumen des Hauses am Waldsee Werke der schottischen Malerin Carol Rhodes (1959 in Edinburgh – 2018 in Glasgow) zu sehen. Die Verwendung zeitlich oder räumlich distanzierter Perspektiven, die neue Blickwinkel auf etablierte Narrative erlauben, sind prägend für das Schaffen beider Künstlerinnen. Indem alltägliche Beobachtungen, Spekulationen und akribische Recherchen miteinander verbunden werden, bilden die Filme, Fotografien, Skulpturen und Gemälde in den beiden Ausstellungen einen Raum, in dem Fakt und Fiktion aufeinandertreffen und die größere Tragweite struktureller menschlicher Eingriffe erfahrbar wird.

Jenna Bliss
2.2. – 5.5.2024

As soon as a new visual technology is introduced, be it the slow and disinterested pan of a surveillance camera, the stomach-churning speed of a Google Earth zoom, or the frantic and anarchic pursuit of a drone, the human mind is able to reproduce, even trigger it in the mind and direct it back on itself, quickly revealing the ideology inherent in the technologized gaze.

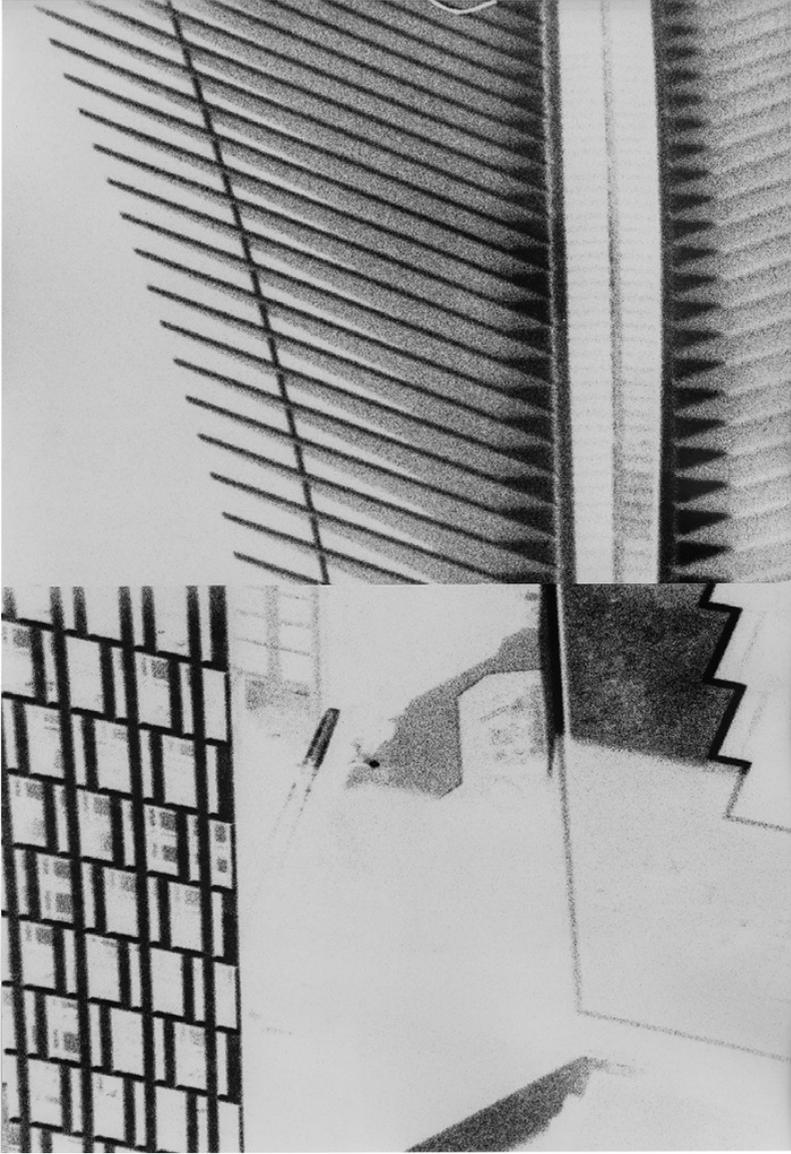
For years, the US-American artist and filmmaker Jenna Bliss (*1984 in New York) has explored the political dimensions inherent in our ways of seeing and telling stories. In her practice, Bliss works primarily with film, photography, sculpture, and collage. Her works are characterized by detailed research into often overlooked and marginal topics that nevertheless reflect major global events. The artist sifts through collective memory, questions common assumptions, and thus expands an accepted narrative. For her exhibition at Haus am Waldsee, she brings together two of her most recent projects, which form part of a larger series of works around the recent history of Wall Street and the far-reaching consequences of high-risk financial speculation. These first two bodies of work in the series concentrate on the attacks of September 11, 2001, and the financial crash of 2008. Both events are examined in constellations of works that illuminate their subjects through a mixture of fact and fiction, abstraction and detail, drawing a wide-eyed portrait that reveals larger patterns. Looking ahead, the artist imagines that the various fragments will eventually include at least one feature-length film: a history of Wall Street shut-down and the institution's propensity to be at the center of disasters that effected New York City, and whose consequences were felt world-wide—most notably, 9/11, the economic crisis of 2007–08, Hurricane Sandy, as well as the political protest movements formed in their wake, such as Occupy Wall Street.

Bliss's choice of subject matter is often influenced by the locations that she explores during her regular long walks and perambulations through her home city. Personal impressions, intuitive associations, as well as encounters and observations from her everyday life inform her approach. The spontaneous Super 8 footage she collects on her walks resembles a kind of ongoing sketchbook that forms the basis for many of her photographic series, such as *no artificial flavors* (2022), her observations of street pigeons, calling to mind their deployment as communication technology in war times, or *Panoramas and Drones* (2021), for which Bliss filmed footage at the One World Observatory that reveals the aesthetic authority which can rest in a perspective conjuring hegemonic views and military technologies through a simple change of the viewpoint and angle.

Most recently, her focus has repeatedly turned to politically charged themes that are deeply rooted in the infrastructures of New York. Through the montage of self-filmed, found, and archive footage in the form of text and images, Bliss elicits inherent ideologies from the material and reveals historical links that are invisible at first glance. Again and again, in her anachronistic way, Bliss borrows aesthetics and technologies from the bygone periods of her research. She shoots Super 8mm films in the age of NFTs, uses the analog to understand the digital, directs her attention toward the economic crash of 2008, coincidentally at the precise moment when the second largest banking crisis is unfolding before our eyes.

It is June 2007 and the first iPhone is about to be released. People are defaulting on their mortgages and The Real Housewives has captured the nation's imagination. Alan Greenspan is predicting a recession due to subprime loan delinquency rates, and rumor has it that Bear Stearns is in big trouble. But for now, Wall Street is running like clockwork, derivatives are doing well, and money is circulating, laundered, and flows like there is no end in sight.

– Jenna Bliss



Jenna Bliss, *Drone I*, 2021, Silbergelatineabzug, 114,3 x 78,2 cm,
Courtesy die Künstlerin und Felix Gaudlitz, Wien.

Bliss's new film *True Entertainment* (2023/24) is set in 2007 at the world's most prestigious art fair. Within the three white walls of the fair stand, the art world is booming, unaware of the imminent financial crash. The film is based on a new cultural format of the late aughts: the scripted "reality" show (think: *The Hills*). This genre not only shapes Bliss's film stylistically, but also creates a simultaneously seductive and alienating effect that oscillates between drama and satire. The "reality" show zooms in on the fictional art gallery and its participation in the famous fair. The glitz and glamor of the fair are paired with everyday situations from the gallery world. You see the art handlers, the gallery workers, and the artist going about their various tasks at the fair, from setting up the booth, to attending parties, and talking shop. The tone of the work is that of a system that believes itself invulnerable, where the art sells itself and the potential of self-doubt is smothered in the guaranteed financial success at its core. The work is fully committed to the style of the genre and the time—the protagonists are introduced sequentially, their close-ups accompanied by pop music and heavily furnished with visual effects, and individual scenes are repeatedly contextualized through clichéd stock footage impressions of the fair and the European city in which it takes place. The system of reality television, which introspectively revolves around itself, mirrors that of the art world.

In a new short video, *Eurodollars* (2024), Bliss culls her film archive to show both the skyline of New York City and the city's financial district, including its public art and transportation hubs. The footage is paired with text that resembles a conversation but is rather epigrammatic in nature. It repurposes phrases found in economic parlance and sentiments often heard while the 2008 global economic crisis was unfolding. Questions of government intervention versus laissez-faire economics are at the core of the exchange. 2008 saw the introduction of a groundbreaking government intervention on the market, quantitative easing (QE), where central banks inject liquidity into the financial system, rather than just adjusting interest rates. At the time, this was considered a radical measure to save the banking system.

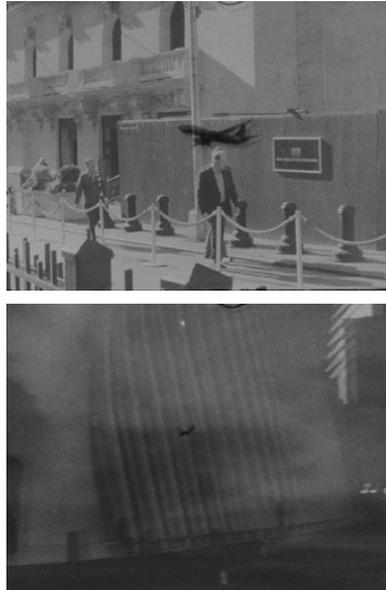
Despite questions about the longer-term effects of QE regarding asset prices, inflation, and income inequality, the policy has now become commonplace.

The second central complex of works in the exhibition revolves around the legacy of 9/11. The eight-part video work *Professional witnesses.* (2021) stands in a constellation with other works from the same year, such as *Connecting the Dots* and *Now vacant. (remix)*. In *Professional witnesses.*, eight actors in their roles as “survivors” report on their personal experiences of the attacks. Eight different characters look at us from eight monitors on plinths in their roles as delivery person, paramedic, janitor, office worker, artist, retired firefighter, student, and Wall Street broker. All protagonists are shot in the same style in an interview situation: in a studio against a seamless white background. The fashion worn by the actors, and even the neutral setting can be pinpointed to the year 2002, being strongly modeled on the advertising style of the early 2000s, or more precisely on campaigns by Benetton, Gap, Old Navy, and above all the Apple *Switch* ads by documentary filmmaker Errol Morris. The work borrows from advertising, but mimics the workings of documentary filmmaking while knowingly breaking with the genre and thus challenging its conventions. The characters are invented, and while the interviews are scripted, they are based on actual testimonies inspired by the recordings made by artist and filmmaker Ruth Sergel for her project *Voices of 9.11—A People’s Archive*: interview transcripts from various first responders, the 9/11 Commission, and other research material, including accounts from some of the artist’s own friends and family members. The aesthetic and stylistic evocation of the sleek and seemingly neutral setting and the formulaic diversity of the casting are deflated and undermined by the real experiences of social injustice described in the monologues.

Even if Bliss sometimes uses archive or found material, her works in the form of historical dramas don’t negate their staging. This is not necessarily due to their emotional character, but rather to Bliss’s ability to process certain periods with their codes and aesthetics in such a way that repressed

narratives are revealed. She compels the material to unmask itself, uncovering subliminal references and hints of larger political connections whose contemporary effects only become tangible through a temporal distance.

Parallel to Bliss's exhibition, works by the Scottish painter Carol Rhodes (b. 1959 in Edinburgh, d. 2018 in Glasgow) are on display in the upper rooms of the Haus am Waldsee. The use of temporally or spatially distanced perspectives that allow new angles on established narratives are characteristic of the work of both artists. By combining everyday observations, speculation, and meticulous research, the films, photographs, sculptures, and paintings in the two exhibitions form a space in which fact and fiction meet and the wider scope of structural human intervention becomes tangible.



Jenna Bliss, *Now vacant. (remix)*, 2021 (Film-Still), HD Video TRT 03:29 min.,
Courtesy die Künstlerin und Felix Gaudlitz, Wien.

Begleitprogramm / Supporting programme Jenna Bliss & Carol Rhodes

The People's Detox by Jenna Bliss & *I am Somebody* by Madeline Anderson
So / Sun, 18.2., 17 Uhr / 5 pm

Booklaunch Jenna Bliss und / and Carol Rhodes
So / Sun, 17.3.

Lesung *a poetics*
/ Reading *a poetics*
So / Sun, 5.5., 16 Uhr / 4 pm

Kuratorinnenführungen durch beide Ausstellungen / Curator-led tours through both exhibitions

So / Sun, 18.2., 15 Uhr / 3 pm
Anna Gritz, Direktorin / Director

Sa / Sat, 16.3., 15 Uhr / 3 pm
Beatrice Hilke, Kuratorin / Curator

So / Sun, 14.4., 15 Uhr / 3 pm
Pia-Marie Remmers, Kuratorische Assistenz / Curatorial Assistant

Weitere Termine und Hinweise zum Rahmenprogramm der Ausstellung finden Sie online unter hausamwaldsee.de
/ For further events and information about our public programme please visit hausamwaldsee.de

Vermittlungsangebote
/ Educational Offers

Unterschiedliche Formate laden dazu ein, zeitgenössische Kunst aus neuen Blickwinkeln zu befragen und sich selbst aktiv ins Verhältnis zu setzen. An den Wochenenden erwarten Sie Art Guides für kostenlose Kurzführungen in der Ausstellung. Informationen zu privaten Führungen, Workshops, Angeboten für Schulklassen und Kitas, Familien- und Ferienprogrammen finden Sie unter hausamwaldsee.de/vermittlung oder schreiben Sie an vermittlung@hausamwaldsee.de
/ Various formats invite visitors to question contemporary art from new perspectives and to actively engage with the respective topics of the exhibitions. During weekends, Art Guides await you for free short guided tours, workshops for school classes or adults, family and holiday programmes, please visit hausamwaldsee.de/en/education or contact vermittlung@hausamwaldsee.de.

Verein der Freunde und Förderer
/ Association of Friends and Supporters

Genießen Sie exklusive Sonderveranstaltungen und freien Eintritt zu allen Ausstellungen. Unterstützen Sie mit Ihrem Förderbeitrag das Programm des Hauses. Werden Sie Mitglied: hausamwaldsee.de/foerderverein
/ Enjoy additional events and free admission to all exhibitions. Support the programme of the house with your contribution. Become a member: hausamwaldsee.de/en/friends-association

Jenna Bliss
2.2.– 5.5.2024

Kuratiert von / Curated by
Anna Gritz

Kuratorische Assistenz
/ Curatorial Assistant
Pia-Marie Remmers

Praktikantin / Intern
Sarah Albrecht

Aufbau / Install
Seb Jefford, Carl-Oskar Jonsson,
Justus Ruben Muthmann, Antonia
Nannt, Frederik Worm

Gestaltet von / Designed by
HIT & Veronika de Haas

Text / Text
Anna Gritz

Korrektur / Proofreading
Eva Wilson, Erik Günther

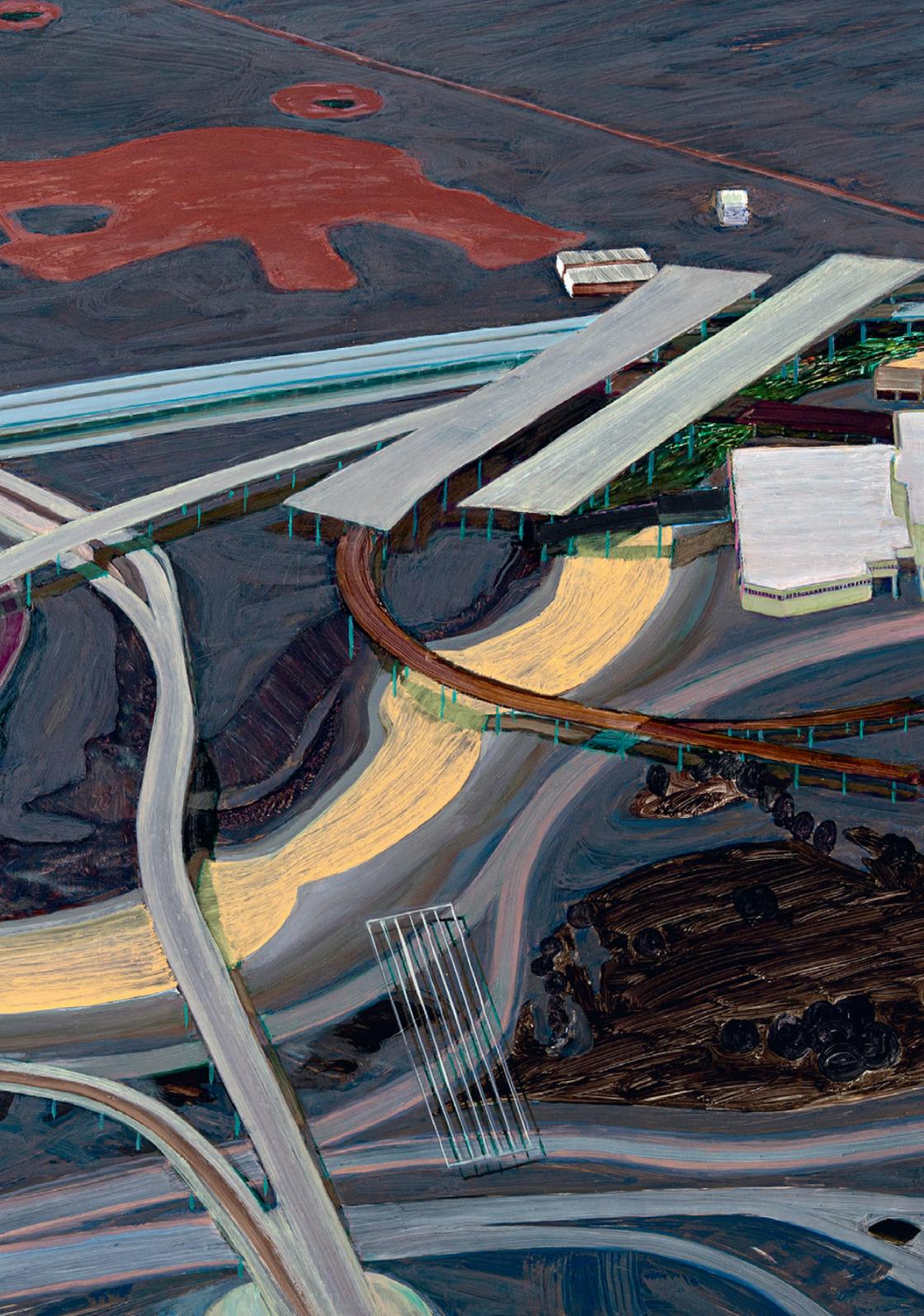
Besonderer Dank gilt / Special thanks to
Felix Gaudlitz, Wien

Weiterer Dank gilt / Further thanks to
allen Leihgeber*innen / all lenders,
Jillian Dini Bliss, James Duesterberg,
Alex Fleming, Felix Gaudlitz, Ivan
Gaytan, Massimo Giorgetti, Anya
Komar, Guillaume de Saint-Seine/
Listen to Your Eyes Collection, Nele
Schinz

Die Ausstellung wird gefördert durch
/ The exhibition is supported by



Haus am Waldsee
Freunde und Förderer



Carol Rhodes, *River, Roads*, 2013, Öl auf Holz, 49,9 x 57 cm (51,5 x 58,7 cm, gerahmt).
Courtesy Carol Rhodes Estate und Alison Jacques, London

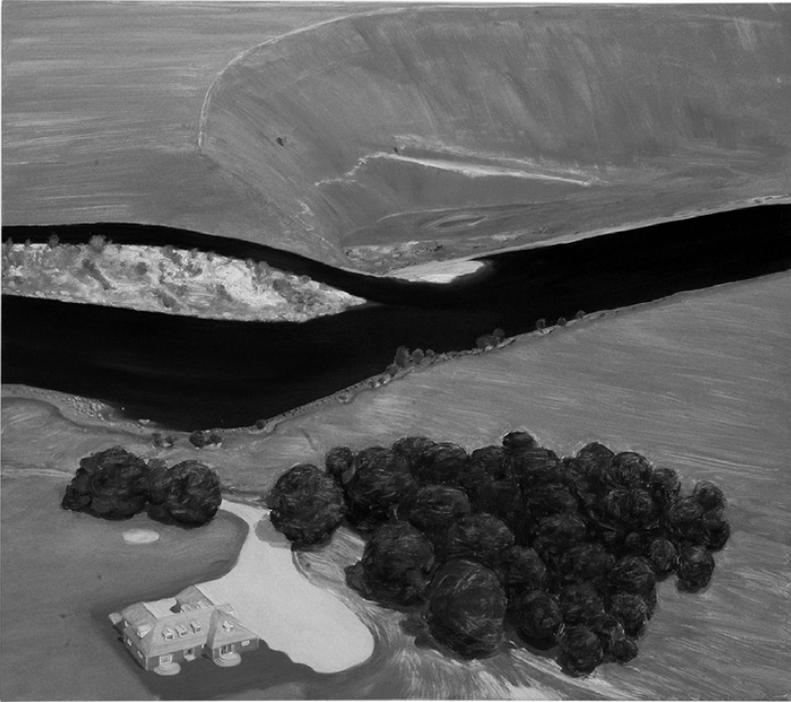
Carol Rhodes
2.2. – 5.5.2024

When you notice something, really notice it, you're inside it and outside it at the same time.

– Carol Rhodes

Carol Rhodes (1959 in Edinburgh geboren und 2018 in Glasgow gestorben) widmete sich in ihrem Werk der Malerei fiktionaler Landschaften, in denen die vermeintlich natürliche und die vom Menschen gestaltete Welt zusammentreffen. Ihre Arbeiten sind meist kleinformatig und aus erhöhtem Standpunkt gemalt. Sie zeigen postindustrielle Gebiete und karge Landstriche, die von Straßen, Kanälen und Architekturen durchzogen sind. Elemente moderner Infrastrukturen sind zu erkennen, wie etwa Tankstellen, Flughäfen oder Bahngleise, die uns die gemalten Szenerien zunächst vertraut erscheinen lassen. Bei genauerer Betrachtung sind ihre Bilder jedoch zunehmend unwirklich. Straßen führen ins Nirgendwo, Motiven fehlt es an Tiefe und auch Schatten wirken wie leicht verschoben. Obwohl Spuren menschlicher Aktivität allgegenwärtig sind, kommen menschliche Figuren in ihren Bildern nicht vor. Dieses Schwanken zwischen einer diffusen An- und Abwesenheit, zwischen dem vermeintlich Erkennbaren sowie dem Abstrakten ist charakteristisch für die Malerei der Künstlerin.

In ihren Bildern beschäftigte sich Carol Rhodes mit Eindrücken der realen Welt – sie interessierte sich für die Beschaffenheit von Oberflächen, topografische Anordnungen und geologische Materie. Doch wenngleich ihre gemalten Landschaften mit der Wirklichkeit korrespondieren, handelt es sich bei ihren Ansichten nicht um eine getreue Wiedergabe existierender Orte. Sie selbst bezeichnete ihre Gemälde als „fiktive Synthesen“, in denen sie Bilder bestehender Terrains zusammenführte und mit den Mitteln von Farbe, Licht und Komposition malerisch transformierte. Für ihren Bildaufbau zog sie vor allem Fotografien heran, sowohl gefundene als



auch eigene, die sie auf Flügen mit Helikoptern oder Flugzeugen sowie während städtischer Streifzüge aufnahm.

Carol Rhodes' Arbeitsprozess war langsam und bedacht. Ihren Bildaufbau entwickelte sie zunächst mit Stift auf Papier, um dann die Konturen nach vielen Überarbeitungsschritten auf glattpolierte, grundierte MDF- oder Sperrholzplatten zu transferieren. Sie malte Nass-in-Nass und wischte oder schleifte Flächen immer wieder ab, anstatt Farben zu schichten. So entstanden pro Jahr häufig nicht mehr als fünf Gemälde. Beim Malen strebte die Künstlerin nach, wie sie es nannte, „egalitären“ Kompositionen, ohne einer Hierarchie zwischen Vorder-, Mittel- oder Hintergrund. Die meisten ihrer Bilder haben weder Horizontlinie noch Fluchtpunkt und zeigen damit auch nicht die entsprechende Ordnung auf, die diese Merkmale normalerweise in die

Bildstruktur einbringen. Grenzen zwischen oben und unten, zwischen Figur und Grund werden durchlässig, das Sehen multiperspektivisch.

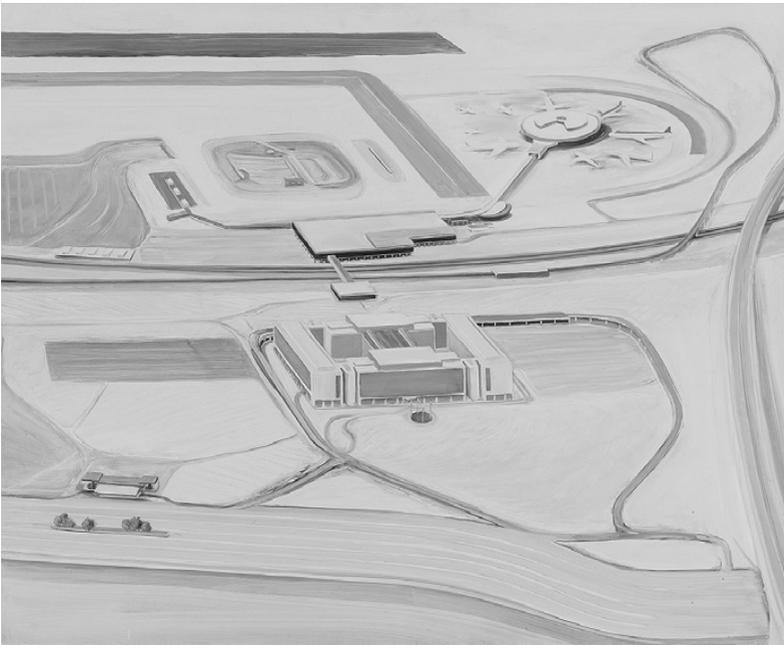
Rhodes' Motive sind meist aus mittlerer Entfernung zu sehen – nah genug, um Objekte zu erkennen, doch zu weit weg, als dass genaue Details identifizierbar wären. Der erhöhte Blickwinkel ist dabei eigenwillig, und Distanz einzunehmen bedeutete in ihrem Fall nicht, distanziert zu sein. Während sich die Künstlerin entfernte, tauchte sie zugleich tief in die Materie ihrer Bilder ein. Ihren Sujets näherte sie sich auf feinfühlig Weise, stellte sich Gegenstände und ihre Beschaffenheit aus nächster Nähe vor: „ob zum Beispiel das Gras feucht oder trocken, ob der Boden sandig oder lehmig ist, oder wie tief ein Wasser geht“.

Ihr Interesse an einer Dichte von Details und Informationen sowie ihre reduzierte Farbpalette aus gedeckten Tönen werden in Texten zu ihrem Werk oft mit ihrer Biografie verbunden. Obschon sie in Edinburgh geboren wurde, zog die Familie bald nach Westbengalen in Indien, wo ihre Eltern missionarisch für die Kirche von Schottland tätig waren. Rhodes wuchs dort auf und ging als Jugendliche im Himalaya zur Schule. Sie kehrte mit vierzehn Jahren nach Großbritannien zurück, besuchte Indien jedoch bis in ihre Zwanzigerjahre weiterhin regelmäßig. Die Erfahrungen, die diese ständigen Ortswechsel und ein Leben zwischen zwei Welten mit sich bringen, haben Rhodes' Malerei nach eigenem Bekunden enorm beeinflusst.

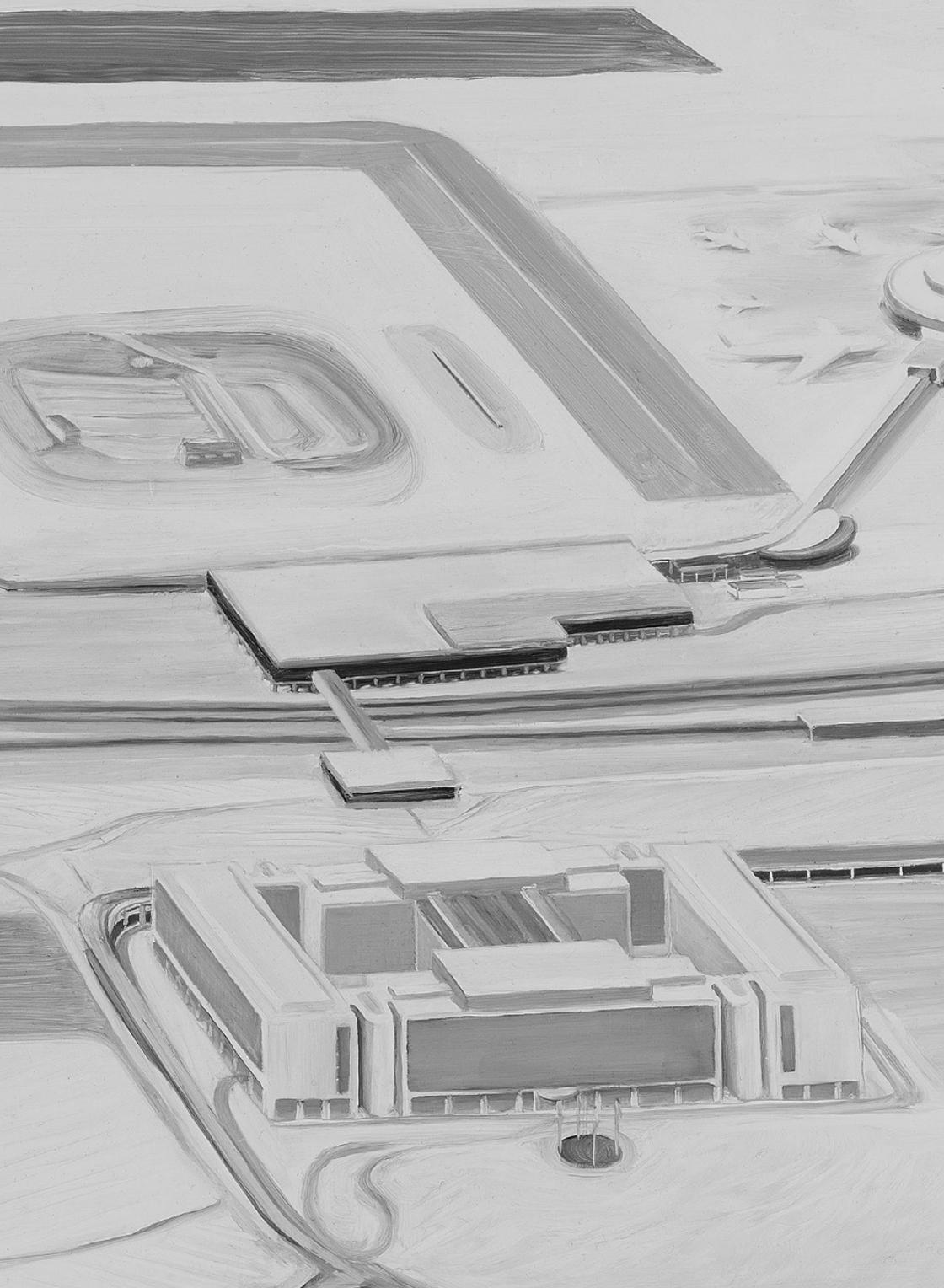
Von 1977 bis 1982 studierte Rhodes an der Glasgow School of Art Malerei unter anderem bei dem realistischen Maler Alexander (Sandy) Moffat. Nach ihrem Abschluss wandte sie sich zunächst politischen und sozialen Themen zu und gab ihre künstlerische Tätigkeit für einige Jahre weitgehend auf. Neben ihrem Engagement für frauenpolitische Themen, LGBTQ-Rechte und nukleare Abrüstung war Rhodes Mitbegründerin der Free University of Glasgow und war an vielen von der Gruppe initiierten Veranstaltungen sowie an der Organisation von Vorlesungen über Anarchie, Feminismus

und Widerstandsstrategien beteiligt. Überdies unterstützte sie von 1986 bis 1988 als Ausschussmitglied die von Künstler*innen geleitete Transmission Gallery in Glasgow.

Anfang der 1990er Jahre nahm Rhodes die Malerei wieder auf. Zunächst experimentierte sie mit einfachen Darstellungen von Figuren, (temporären) Architekturen und der flächigen Aufteilung von Himmel und Land – ganz so, als ob sie versuchte, die Welt von Grund auf neu zu beschreiben. Ihre ersten Bilder zeigen vorwiegend einzelne Objekte wie etwa Zelte und Wohnwagen. *Aeroplane* (1993) ist ein Werk aus dieser frühen Phase und deutet bereits auf eine Annäherung an die Themen von Luftraum und Flug hin. Rhodes unterteilte das Gemälde in zwei monochrome Farbfelder, die in ihrem Aufeinandertreffen eine diffuse Horizontlinie andeuten. Die obere Hälfte zeigt ein mit einfachen Pinselstrichen konturiertes Passagierflugzeug, das über einem weißen Wolkentepich zu schweben scheint. Der geerdete Blick-



Carol Rhodes, *Airport Hotel and Airport*, 1996. Öl auf Holz. 45 x 55 cm. Courtesy Merlin James.



winkel und die Schwerkraft werden aufgehoben, Betrachter*innen heben mit dem Bild ab.

Für Carol Rhodes war die Landschaft nicht etwas dem Menschen Untergeordnetes, sondern ein ebenbürtiges Gegenüber, das sie verstehen und begreifen wollte. Betrachter*innen schauen in ihren Bildern nicht nur auf die Welt hinunter, sondern nehmen ihre eigene Beziehung zu den sie umgebenden Räumen in den Blick. Ihre Kompositionen zeugen von einem Streben nach der Aufhebung dualistisch-hierarchischer Ordnungen und begreifen Mensch und Natur als Teil eines größeren Ökosystems. So evozieren ihre Bilder die Vorstellung von der Malerei, der Natur, den Infrastrukturen und den Menschen als einem zusammengehörigen Körper – Straßen, Landebahnen oder Flüsse erinnern zuweilen an Sehnen, Muskeln oder gar Wunden, die Farben an Haut. Die Werke tragen eine innere Spannung in sich, welche die Distanz mit einer psychologischen Aufladung des gemalten Geländes verbindet. Konkrete Details stehen dabei im Kontrast zur Präsenz eines abstrakten Ganzen – eines Ganzen, das das Leben prägt, aber von innen heraus nicht vollständig sichtbar ist.

Trotz aller Resonanzen zu politischen oder ökofeministischen Diskursen ist Carol Rhodes' Blick nicht ausschließlich kritisch. Vielmehr bewegen sich ihre Werke in einer Art Zwischenraum, auf einer Schwelle, die einerseits auf eine Haltlosigkeit von Orten und die mit ihnen verbundene Entfremdung anspielt, andererseits liegt etwas ungemein Zartes, Überlegtes und Empathisches in diesen Umgebungen, das inmitten einer kargen und leeren Landschaft Hoffnungsvolles bereithält. So beschreibt Carol Rhodes die uns umgebende Welt sowohl als Ort des Konflikts als auch der Zugehörigkeit. Oder, wie ihr Lebensgefährte Merlin James, ebenfalls Maler, es einmal formulierte, scheint Rhodes die Anti-Idylle der industrialisierten Welt zugleich zu feiern wie auch zu beklagen.

Parallel zu Rhodes' Ausstellung ist in den unteren Räumen des Hauses am Waldsee die Ausstellung der US-amerikani-

schen Künstlerin Jenna Bliss zu sehen. Die Verwendung zeitlich oder räumlich distanzierter Perspektiven, die neue Blickwinkel auf etablierte Narrative erlauben, sind prägend für das Schaffen beider Künstlerinnen. Indem alltägliche Beobachtungen, Spekulationen und akribische Recherchen miteinander verbunden werden, bilden die Filme, Fotografien, Skulpturen und Gemälde in beiden Ausstellungen einen Raum, in dem Fakt und Fiktion aufeinandertreffen und die größere Tragweite struktureller menschlicher Eingriffe erfahrbar wird.



Carol Rhodes, *Construction Site*, 2003. Öl auf Holz. 57 x 50 cm.
Courtesy Collection Charles Asprey.

Carol Rhodes
2.2. – 5.5.2024

'When you notice something, really notice it, you're inside it and outside it at the same time.'

– Carol Rhodes

Carol Rhodes (born 1959 in Edinburgh, died 2018 in Glasgow) was a Scottish artist who focused on painting fictional landscapes in which the 'natural' and the manmade converge. Most of her works are small-scale, painted from an aerial viewpoint showing post-industrial areas and barren landscapes traversed by roads, canals, and architecture. Modern infrastructure, such as filling stations, airports, and train tracks, can be made out, making the painted scenery feel familiar. Upon closer inspection, however, her images look uncomfortably unreal: streets lead nowhere, motifs lack depth, even the shadows feel slightly displaced. The evidence of human activity is omnipresent, although the human figure is nowhere to be seen. This oscillation between a diffuse presence and absence, between the supposedly recognisable and the abstract, is characteristic of the artist's work.

In her art, Carol Rhodes attended to impressions in the real world—she was interested in the composition of surfaces, topographical layouts, and geological matter. Yet, although her painting corresponded with reality, her painted landscapes were not faithful reproductions of existing places. She herself described her work as 'fictional synthesis', in which she fused images of existing terrains and transformed them in painting using colour, light, and composition. To create her images, she favoured photographs, both found ones and her own, taken on helicopter or plane flights and during urban forays.

Carol Rhodes' process was slow and deliberate. She developed her compositions with pencil and paper at first, ultimately transferring their outlines onto smooth, primed MDF or plywood panels after multiple rounds of revision. She

then painted wet-on-wet, repeatedly wiping or scraping surfaces away, rather than layering colours. Employing that process, she often created no more than five paintings per year. While painting, the artist strove for what she called 'egalitarian' compositions without the hierarchy of foreground, middle ground, and background. Most of her images have no horizon and no vanishing point, so they also lack the concomitant order these features normally bring to composition. The boundaries between above and below, between figure and ground become porous, vision multiperspectival.

Most of her images are seen from a certain mid-distance—close enough to recognise objects, but too far to identify precise details. While the elevated angle of view in Rhodes' works is unconventional, in her case, 'distance needn't mean you're detached', as she herself stressed. While Rhodes



Carol Rhodes, *Compound and Slope*, 2008/2012. Öl auf Holz. 64 x 54 cm. Courtesy Private Collection, London.

separated herself, she also immersed herself deeply in the material of her images. She approached her subjects with sensitivity, imagining objects and their qualities in extreme close-up: 'whether grass for example is damp or dry, whether soil is sandy or clay, or how deep some water is.'

Rhodes' interest in the density of details, as well as her restricted colour palette are often linked to her biography. Though she was born in Edinburgh, the family soon moved to West Bengal in India, where her parents worked as missionaries for the Church of Scotland. Rhodes grew up there,



Carol Rhodes, *Quarry*, 2000. Bleistift auf Papier. 51 x 46 cm.
Courtesy Carol Rhodes Estate und Alison Jacques, London.

and attended school in the Himalayas as a teenager. She returned to Great Britain in 1974, aged fourteen, but continued to visit India regularly into her twenties. By her own account, the experiences of constantly moving between places and living between two worlds massively influenced Rhodes' painting.

From 1977 to 1982, Rhodes studied painting amongst others with the realist painter Alexander (Sandy) Moffat at the Glasgow School of Art. After graduating, she became actively involved in social and political issues, and largely gave up making art for several years. In addition to her activism for women's politics, LGBTQ rights, and nuclear disarmament, Rhodes co-founded the Free University of Glasgow, and was closely involved with many of the events instigated by the group as well as in the organisation of lectures on anarchy, feminism, and strategies of resistance. She further supported the artist-run Transmission Gallery in Glasgow as a member of the committee from 1986 to 1988.

In the early 1990s, Rhodes took up painting again. At first, she experimented with simple representations of figures, (temporary) architecture, and the surface distribution of land and sky—entirely as if she were trying to re-describe the world from the bottom up. Her first images primarily showed individual objects such as tents or caravans. *Aeroplane* (1993) is a piece from that early phase, which already points toward themes of the aerial and flight. Rhodes split the painting into two monochromatic colour fields hinting at a diffuse horizon where they meet. The upper half shows a passenger aircraft contoured with simple brush lines appearing to float over a white cloud layer. Earthbound perspective and gravity are suspended, viewers take off with the image.

For Carol Rhodes, landscape was not something subordinate to humans, but rather a coequal counterpart she wanted to understand and grasp. Viewers don't look only down on the world in her images, they review their own relationship to the space around them. Her compositions are a testament to the

suspension of dualistic hierarchical order and comprehend humans and nature as part of a larger ecosystem. As such, her images evoke the idea of painting, nature, infrastructure, and people as one contiguous body—streets, runways, and rivers are at times reminiscent of tendons, muscles, and even wounds, the colours of a sort of skin. The pieces bear an internal tension, psychologically charged by the distance to the painted terrain. Concrete details contrast with the presence of an abstract whole—a whole that infuses life but is not entirely visible from the inside out.

Despite the resonances with political or eco-feminist discourses, Carol Rhodes' gaze is not exclusively critical. Her work operates in a sort of liminal space, on a threshold at once suggestive of the unstable nature of places and the alienation connected with them, and yet these environments are suffused with something tremendously tender, considerate, and empathic, offering hope amid a barren and empty landscape. As such, Carol Rhodes describes the world around us as a place of both conflict and belonging. Or, as her partner Merlin James—also a painter—once put it, 'Rhodes sometimes seems to celebrate—sometimes lament—the anti-idyll of the industrialised world.'

Parallel to Carol Rhodes' works, an exhibition by US-American artist Jenna Bliss is on display on the ground floor of Haus am Waldsee. The use of temporally or spatially distanced perspectives that allow new angles on established narratives are characteristic of the work of both artists. By combining everyday observations, speculation, and meticulous research, the films, photographs, sculptures, and paintings in the two shows form a space in which fact and fiction meet and the wider scope of structural human intervention becomes tangible.

Carol Rhodes
2.2.– 5.5.2024

Kuratiert von / Curated by
Beatrice Hilke

Kuratorische Assistenz
/ Curatorial Assistant
Pia-Marie Remmers

Praktikantin / Intern
Sarah Albrecht

Aufbau / Install
Seb Jefford, Carl-Oskar Jonsson,
Justus Ruben Muthmann, Antonia
Nannt, Frederik Worm

Gestaltet von / Designed by
HIT & Veronika de Haas

Text / Text
Beatrice Hilke

Korrektur / Proofreading
Eva Wilson, Erik Günther

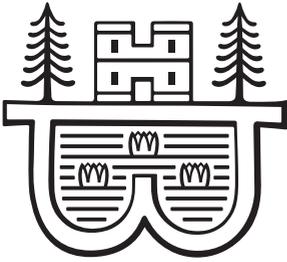
Besonderer Dank gilt / Special thanks to
Alison Jacques, London

Weiterer Dank gilt / Further thanks to
Alan und / and Charlotte Artus;
Collection Charles Asprey;
Bondefanten Maastricht; Tom Bridge;
Bolton Museum; Fleming-Wyfold Art
Foundation; Gorell Fox Collection;
Alison Jacques; Merlin James; Lord
Marland of Odstock; Sammlung
Mondstudio; Andrew Mummery;
Naomi Pearce; Carol Rhodes Estate;
Hannah Robinson; Toby Treves und
allen anonymen Leihgeber*innen / and
all anonymous lenders

Die Ausstellung wird gefördert durch
/ The exhibition is supported by



Haus am Waldsee
Freunde und Förderer



Haus am Waldsee
Argentinische Allee 30, 14163 Berlin
+49 (0) 30 801 89 35
info@hausamwaldsee.de
hausamwaldsee.de

Facebook: Haus am Waldsee
Instagram: @hausamwaldsee

Das Haus am Waldsee wird gefördert durch / Haus am Waldsee is supported by



Anfahrt / Public transport
U3 Krumme Lanke
S1 Mexikoplatz
Bus 118 / 622 / X11

Öffnungszeiten
Ausstellung und Café
/ Opening hours
exhibition and café
Di – So, 11 – 18 Uhr
Montags geschlossen
An Feiertagen geöffnet
Am 24., 25. und 31.12. geschlossen
/ Tue–Sun, 11 am–6pm
Closed on Mondays
Open on holidays
Closed on 24., 25. and 31.12.

Jeden 2. Freitag im Monat 11–20 Uhr
mit Führung durch Art Guide um
18 Uhr / Every 2nd Friday of the
month, 11 am–8 pm with Guided Tour
by an Art Guide at 6 pm

Eintritt / Tickets
8€ / 5€ ermäßigt / reduced

Knapp bei Kasse? Zahl, was Du
kannst. Gut bei Kasse? Spende 2 Euro.
/ Short on cash? Pay what you can.
Got plenty? Donate 2 Euros



Jeden ersten Sonntag im Monat
„Museumssonntag“ bei freiem
Eintritt. Wir bitten um Anmeldung:
museumssonntag.berlin/de
/ Free admission for all on every first
Sunday of the month. Please register
here: museumssonntag.berlin/en