



TESTING GROUND

Inhabiting the roles of collaborator and critic,
Gerry Bibby's performative projects
shine a light on the hidden workings of
institutional settings by *Anna Gritz*

With a specially commissioned
ARTIST PROJECT

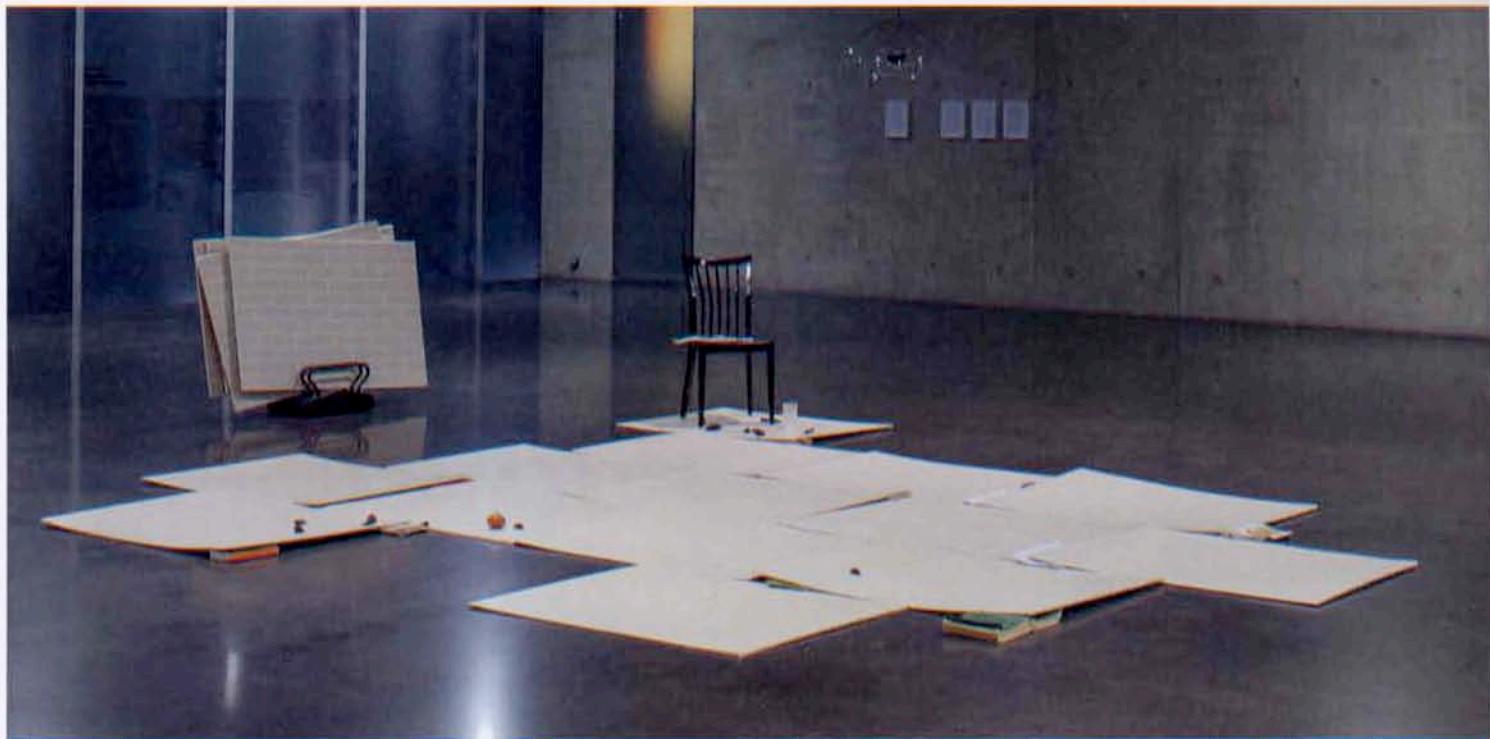
SPRACHKOSTÜME

Auf der Suche nach Räumen für stillen Widerstand
schlüpft *Gerry Bibby* gleichermaßen
in die Rolle des Kollaborateurs wie des Kritikers
Von *Anna Gritz*

Mit einem ARTIST PROJECT

1+2
5 Stages Liberation Project,
2nd Season
2011
Performance documentation
StudioLo, Zurich





9

Bibby versucht, das Private wieder ins Öffentliche einzubringen und einen Raum für transitorische Identitäten zu schaffen, für Protest und Liebe.

eine neue Rolle: Es ragte aus der Wand des Galerieraums, aus seiner Spitze sprühten die Schnipsel geschredderer Seiten eines Sotheby's-Möbelkatalogs.

Gegenstände und Requisiten scheinen sich bei Bibby häufig in Konkurrenz zu seinen Aktionen und Worten zu befinden, auch wenn beide dieselbe Wirkmacht in sich tragen. So überrascht es nicht, dass Bibby Jean Genet zu seinen Helden zählt. Dessen Werk begegnet man in seinen Arbeiten immer wieder in verschiedenen Verkleidungen und Hommagen. Ein Genet-Zitat findet ganz besonderen Widerhall in Bibbys Umgang mit dem geschriebenen Wort, und in ihm wird deutlich, wie sehr Bibby immer wieder versucht, dessen Grenzen auszutesten: „das Weiß [des Papiers] hier ist ein Trick, der das Durchscheinende des Pergaments ersetzt, das zerkratzte Ocker des Schreibuntergrundes aus Lehm, das Ockerrelief, so als hätten die Transparenz und das Weiß eine stärkere Wirklichkeit als die Zeichen, die beides verunzieren.“³

Ein passendes Beispiel ist *Grotto Giganta: stalactite/stalagmite* (2012), eine Performance in der Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen. Bibby übernahm hierfür das Motiv pendelnder Blumensträuße aus Genets Film *Ein Liebeslied* (1950). Doch schwang der Strauß hier nicht wie im Film zwischen den Zellen zweier Gefangener hin und her, sondern pendelte wie ein Kronleuchter über einem Kopierer. Bibby versuchte, den flüchtigen Moment abzupassen, wenn Strauß und Kopierer sich berührten – und von der Berührung eine Kopie zu erhaschen. Diese Kopien zeigen längliche weiße Streifen auf

schwarzem Papier, wie man sie von lange belichteten Aufnahmen des Nachthimmels kennt. Dazu wurden mit monotoner Stimme die Gebrauchsweisung des Kopierers sowie Passagen aus Bibbys Schriften, die sich an die Form des Reisetagebuchs anlehnen, vorgelesen. Die Arbeit demonstrierte, dass auch in Räumen, die vom trockenen Ambiente unserer heutigen Bürokratie geprägt sind, Intimität möglich ist. Und sei sie noch so flüchtig.

Die Zweckentfremdung einer administrativen Apparatur erinnert an Michel de Certeaus Appell, sich der Praxis des „faire de la perruque“⁴ zu bedienen, also „die Perücke zu machen“ – eine Strategie der stillen Sabotage: die bezahlte Arbeitszeit oder die Produktionsmittel des Arbeitgebers für persönliche Zwecke zu nutzen. Der Ruf nach Intimität inmitten institutioneller Machtgefüge ist ein Anliegen, das Bibby weiter verfolgt. Er versucht, das Private wieder ins Öffentliche einzubringen und einen anders gearteten Raum zu schaffen; einen, der Möglichkeiten bietet für transitorische Identitäten, für Protest und Liebe.

Übersetzt von Michael Müller

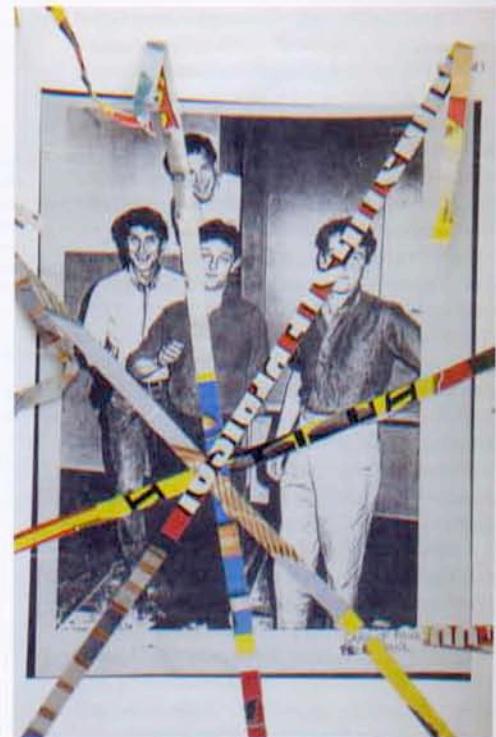
Anna Gritz arbeitet als Kuratorin und Autorin. Sie lebt in London.

1 John Latham, *Art after Physics*, Oxford: Museum of Modern Art, 1991, S. 106 (eigene Übersetzung)

2 Skript/Partitur zur Performance *5 Stages Liberation Project*, 2010 (eigene Übersetzung)

3 Jean Genet, *Ein verliebter Gefangener. Palästinensische Erinnerungen*, Vastorf: Merlin Verlag, 2006, S. 9

4 Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns*, Berlin: Merve Verlag, 1988, S. 71f.



10

9
Gerry Bibby / Juliette Blightman
Exhibition view
KUB Arena
Kunsthaus Bregenz
2014

10
Four Hands in One pocket (detail), 2009
Paper collage
Dimensions variable

Wäre Gerry Bibbys Kunst das Theater, so läge ihr Ort hinter den Kulissen, dort wo geprobt wird, wo man sich warm spielt; wo die Requisiten herumstehen, das Bühnenbild und diverse wiederverwertbare Gegenstände gelagert werden. Der in Berlin lebende Künstler, der in seiner Arbeit die Grenze zwischen dem Ort der Produktion und dem der Präsentation bewusst verwischt, steht in der Tradition der Institutionskritik, wie sie von der Generation eines Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren oder – etwas später – von Andrea Fraser vertreten wurde. Gegenüber seinen Vorfahren aber fasst Bibby die Definition der Institution weiter. Auch er nimmt die institutionelle Infrastruktur als Ort der künstlerischen Produktion in den Blick, berücksichtigt den ideologischen Rahmen und die sprachlichen Voraussetzungen, welche die Arbeit der Institution erst ermöglichen. Ebenso aber stellt er die gesellschaftlichen Netzwerke in den Vordergrund, die diese Arbeit speisen und versorgen. Seine Haltung gegenüber den Institutionen ist noch zwiespältiger und weniger antagonistisch als die seiner Vorgänger. Sie pendelt nicht nur zwischen Kollaboration und Kritik, sondern spielt darüber hinaus mit den Rollen des Künstlers in der Institution, vom kreativ Schaffenden zum Mieter bis hin zum bezahlten Handlanger.

Bibbys jüngste Arbeit besteht aus einem über zwei Jahre laufenden Projekt, das die Amsterdamer Performance-Plattform *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part of Your Revolution* 2013 in Auftrag gegeben hat und das schließlich in einer Publikation vorhandener Schriften sowie neuer fiktionaler Texte und Gedichte Bibbys münden wird. Im Verlauf des Projekts – die bis dato letzte Station ist eine gemeinsame Ausstellung mit Juliette Blightman im Kunsthause Bregenz – hat Bibby mit Institutionen wie der Biennale von Lyon oder den Frieze Projects zusammenarbeitet und dabei neue Werke produziert. Diese Arbeiten funktionieren eigenständig, liefern aber zugleich Material für die geplante Publikation. Immer wieder nimmt Bibby im Rahmen des Projekts die Rolle eines Roadies, Bühnenhelfers oder Kulissenschiebers ein. Getarnt als Mitglied eines Aufbauteams (dessen Rolle in der institutionellen Kunstproduktion für gewöhnlich gerne übersehen wird), verschafft er sich unmittelbaren Zugang zu den Geschehnissen hinter den Kulissen. In dieser Rolle war Bibby mit einigen von *If I Can't Dance* produzierten Performances auf Tour, beispielsweise mit dem Stück *Five Sisters* (1982) von Guy de Cointet; er hat bei Veranstaltungen gearbeitet, zu denen er selbst als Teilnehmer eingeladen war, wie dem Seminar *Appropriation and Dedication*, das im Januar 2013 am Goethe-Institut in Amsterdam stattfand. Für dieses Seminar, das sich mit dem Verhältnis von Affekt und Aneignung in der künstlerischen Arbeit beschäftigte, konzipierte Bibby das Werk *Roadie (Voice throwing)* (2013). Sein Beitrag bestand darin, die Logistik für die Veranstaltung zu organisieren: die Bühne aufzubauen, die Bestuhlung aufzustellen, Kabel verlegen, Sprecher mit Mikrofonen ausstatten, Soundchecks durchführen, die Teilnehmer mit Wasser versorgen usw. Diese Arbeit als Roadie wurde von einer Audioarbeit flankiert: Beschreibungen des Raums

If Gerry Bibby's art were theatre, its location would be backstage: the place of rehearsals and warm ups, of props, sets, and repurposable objects. Conspicuously confusing the site of production with the place of performance, the Berlin-based artist's practice is indebted to the tradition of Institutional Critique; to a generation of artists like Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren and, later, Andrea Fraser. Exploring the institutional infrastructure as a site for artistic production, Bibby's definition of the contemporary institution expands on that of his predecessors. He includes the ideological framework and linguistic prerequisites that enable institutional work but also highlights the social networks that supply and fuel it. His tenor towards the institution is more ambiguous and less antagonistic, undulating not only between the roles of collaborator and critic, but also between associate artist, tenant and hired hand.

Bibby's latest work is a two-year project commissioned by the Amsterdam-based performance platform *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part of Your Revolution* in 2013. This work will culminate in a publication collecting Bibby's existing writing as well as new fiction and poems. During the course of the project so far – the latest installment of which is a two-person show with Juliette Blightman at Kunsthause Bregenz – Bibby has collaborated with institutions such as the Lyon Biennale and Frieze Projects to produce new work. These works function as stand alone pieces as well as providing material towards the future publication.

Another chapter was his project for the annual Frieze Art Fair in London in 2013. The commission was welcomed by Bibby as Frieze London was familiar to him from annual stints working at the fair in the first years after he relocated to Europe from his native Australia in 2005. On one of these jobs, while digging holes in Regent's Park, the location of the fair, he came across clusters of oyster shells. Bibby was told by the architect in charge that such a cache is common in the UK as oysters used to be considered affordable nutrition and made up large parts of the working class diet in the 19th century. Struck by this anecdote and by the oyster as an unlikely symbol of British class struggle, Bibby decided he would feed oysters to the workforce that builds the temporary art fair tent.

The piece, *I am a receptacle for your extremities* (2013), saw Bibby, accompanied by a professional oyster shucker from a high-end London restaurant, walk around the under construction fair site handing out oysters to the workers. Afterwards he collected the shells and dipped them in a coloured latex mixture to keep them as a visible remnant of the performance. Relegated to the outside of the tent because of the smell, in the end the small heap of shells was only seen by those with an inquisitive eye looking from one of the windows onto the park. The oyster as the epitome of decadence gains significance here. Not just because of its curious role in British social history, but also as a metaphor of the artist as an institutional critic and faultfinder: planted like a

Gerry Bibby adopts the role of the roadie or the stagehand to gain access to the internal workings of the backstage.

Throughout the project Bibby has provisionally adopted the role of the roadie, the stagehand or behind the scenes helper. As a usually unseen fixture in institutional production the guise of the stagehand allows him immediate access to the internal workings of the backstage. Bibby has toured with other performances produced by *If I Can't Dance* such as a restaging of Guy de Cointet's play *Five Sisters* (1982) and worked on events that he was himself invited to participate in such as the seminar *Appropriation and Dedication* which took place in January 2013 at the Goethe Institut in Amsterdam. For this seminar – exploring the relations between affect and appropriation in artistic practice, Bibby devised the work *Roadie (Voice throwing)* (2013). His participation consisted in organizing the logistics of the event: setting up the stage and the audience seating, laying the cables, micing up the speakers, sound checking and providing the other participants with water. The work of the stagehand is paired here with an audio piece that he mixed from the sound desk through the existing PA system in the seminar room, which was comprised of voice recordings describing the space based on images of it from the 19th century.

grain of sand that is then smoothed over by the institutional process, the pearlmut around the intruder, the result is an aesthetic product ready for display and consumption. It is telling that the result of his piece was ultimately banned from the tent, deemed unsuitable to mingle with the luxurious dealings inside the fair. Now that the fair is over, the remnant shells will be set in cement and incorporated into fundaments for park benches.

The only visible remnant of his project inside the fair proper was a cheap couch positioned in its midst, serving as a place to crash for weary visitors and the busy production assistant – a role Bibby took on during the fair itself. The couch was surrounded by equipment boxes that had been the containers of the oyster shells. A4 sheets with textual fragments partially migrated from earlier works were taped to the outside of the boxes.

Bibby's fascination with both furniture and language brings to mind John Latham's term 'mental furniture'. Though coined by Latham to discuss his dissatisfaction with the language of institutionalized education, the term carries the idea that furniture can hold an untapped potential beyond its use in support of daily life – Imagining furniture as coagulated linguistic energy that shapes



*Wie ein Sandkorn in der Auster erhält
der kritische Künstler vom institutionellen Prozess
einen Überzug, eine Schicht Perlmutt,
die den Eindringling umschließt.*

auf Grundlage von Abbildungen aus dem 19. Jahrhundert, die über die Lautsprecheranlage im Seminarraum abgespielt wurden.

Ein weiteres Kapitel dieses Projekts fand 2013 auf der Frieze Art Fair in London statt. Nachdem er 2005 von Australien nach Europa übersiedelt war, hatte Bibby bereits einige Male auf der Kunstmesse gearbeitet. Bei einem dieser Gelegenheitsjobs stieß er beim Ausheben von Löchern im Regent's Park, dem Veranstaltungsort der Messe, auf einen Haufen Austernschalen. Der anwesende Messe-Architekt erklärte Bibby, solche Funde seien in Großbritannien nichts Ungewöhnliches, da Austern – damals ein preiswertes Nahrungsmittel – im 19. Jahrhundert einen beträchtlichen Teil der Ernährung der Arbeiterklasse ausmachten. Beeindruckt von dieser Anekdote und der Tatsache, es bei Austern unerwartet mit einem Symbol des britischen Klassenkampfs zu tun zu haben, entschloss sich Bibby, dem Team, das das Zelt für die Kunstmesse aufbaute, Austern zu servieren.

Für *I am a receptacle for your extremities* (2013) ging Bibby also in Begleitung eines aufs Austern-Öffnen spezialisierten Kellners aus einem Londoner Edelrestaurant über das Ausstellungsgelände und bot den Arbeitern Austern an. Anschließend sammelte er die Schalen wieder ein, tauchte sie in eine farbige Latexmixtur und bewahrte sie als sichtbare Überreste der Performance auf. Der kleine Haufen Muschelschalen, der wegen des Gestanks vor das Messezelt verbannt wurde, konnte am Ende schnell übersehen werden und wurde nur von denen erblickt, die den Park durch ein Fenster im Zelt gekonnt danach absuchten. Die Auster gewinnt hier nicht nur als Inbegriff der Dekadenz und aufgrund ihrer sonderbaren Rolle in der britischen Sozialgeschichte an

Bedeutung, sondern auch als Metapher für den Künstler als nörgelnden Kritiker der Institution: Gleich einem Sandkorn in der Auster, das zur Perle wird, erhält der kritische Künstler vom institutionellen Prozess einen glatten Überzug, eine schützende Schicht Perlmutt, die den Eindringling umschließt. Am Ende steht ein ästhetisches Produkt, bereit, vorgezeigt und konsumiert zu werden. Das bleibende Resultat dieser Performance wurde bezeichnenderweise im Außenraum gezeigt, es schien keinen Platz zu haben im Inneren einer auf den Vertrieb von Luxusgütern spezialisierten Messe. Die übriggebliebenen Schalen werden nun, nach Ende der Messe, in Beton gegossen und sollen als Fundament für Parkbänke dienen.

Der einzige Hinweis auf das Projekt, der sich innerhalb des Messezelts befand, bestand aus einem in der Mitte des Zelts aufgestellten billigen Sofa, auf das sich müde Besucher und erschöpfte Aufbauhelfer (eine Rolle, die Bibby im Verlauf der Messe selbst annahm) gleichermaßen werfen konnten. Um das Sofa herum standen Werkzeugkisten, in denen die Austernschalen aufbewahrt worden waren. Außen an den Kisten klebte ein DIN-A4-Blatt mit Textfragmenten aus Bibbys Feder.

Bibbys besondere Faszination für Möbel und Sprache erinnert an John Lathams Theorie der „mental furniture“, der „geistigen Möbel“. Latham hatte den Begriff ursprünglich geprägt, um damit seine Unzufriedenheit mit der Sprache zum Ausdruck zu bringen, die sich in Institutionen der Bildung ausbildet. Doch die Rede von „geistigen Möbeln“ legt darüber hinaus nahe, dass Möbel ein Potenzial in sich tragen, das im alltäglichen Gebrauch nicht ausgeschöpft wird, dass man es bei ihnen auch mit einer Form geronnener linguistischer Energie

and supports our intellectual meanderings. Latham's involvement in the Artist Placement Group (APG) and their strategy of placing artistic practice in the industrial workplace is also relevant, reminiscent of Bibby's work as a stagehand or as the tenant of an institution, such as in the collaboration with Sean McNanney *Their Time In The Oval Office (Remains)* (2009) at the Kunsthalle Baden-Baden. Latham resonates further because of his preoccupation with the book form and his insistence that the written page, as a vessel of petrified knowledge, has to be physically disassembled to become accessible: ‘rendering them unreadable in order for them to be encountered fully in the moment as events rather than objects.’ This calls to mind Bibby's ‘notes to the players’, his strategy of writing stage directions for his performers. For Bibby this is a way of stripping objects and places of their habitual meaning to dress them up in what he calls ‘language costumes’ – a way of reimagining them in unaccustomed ways.

In *5 Stages Liberation Project* (2010), a piece Bibby first performed at The Artist's Institute in New York (and which travelled in an adapted form to Studiolo in Zurich), he identified the main table in the exhibition space as the fixture and keeper of institutional authority and therefore the object to address: ‘Action: The aim is to liberate a vital structural component of this location and in doing, endow this ‘new’ object with a symbolic value – allow it to achieve a use value not predicated by those aforementioned functions.’²

With a nod to Catherine Deneuve's character in Luis Buñuel's 1970 film *Tristana*, Bibby amputated one of the table legs, leaving the table precarious and unstable. This was then remedied by a social prosthetic – a cast of four players sourced from his circle of friends, who would take shifts sitting on the opposite corner of the table using their own weight to counterbalance the missing leg. The players would arrive equipped with a bag bearing a quarter of their weight cast in cement. The cement was left hanging on a hook on a wall and was later combined to provide the weight necessary to keep the table balanced in their absence. The amputated table leg, meanwhile, liberated from its subservient position took on a new role: suspended from the wall of the gallery space it spewed the shredded pages of a Sotheby's auction catalogue from its tip.

3
*I am a receptacle for
your extremities*
2013
Installation view
Frieze Art Fair, London

ARTIST PROJECT

Die Seiten des Projekts *FACE OFF* (2014) sind dazu gedacht, ausgeschnitten und auf einer von hinten beleuchteten Oberfläche, einer Fensterscheibe vielleicht, betrachtet zu werden.

For his contribution *FACE OFF* (2014) the artist intends these pages to be cut out of the magazine and placed on a transparent back-lit surface. A window perhaps.



6

zu tun hat, die unsere mäandernden Gedanken formt und trägt. Bibbys Arbeit als Roadie oder seine Rolle als Untermieter einer Institution – etwa in der in Kooperation mit Sean McNanny entstandenen Arbeit *Their Time In The Oval Office (Remains)* (2009) in der Kunsthalle Baden-Baden – legt darüber hinaus den Vergleich mit der Artist Placement Group (APG) nahe, an der Latham ebenfalls beteiligt war. Die Gruppe wollte die künstlerische Arbeit an die Stätten industrieller Arbeit verlegen. Anklänge an Latham finden sich zudem in Bibbys Beschäftigung mit dem Format „Buch“. Beharrlich folgte Latham der Überzeugung, dass das auf beschriebenen Seiten erstarrte Wissen physisch auseinandergenommen werden muss, um wieder zugänglich zu werden: Man müsse „[...] sie unlesbar machen, damit man sie im Augenblick ganz und gar erleben kann, eher als Ereignis denn als Objekt.“¹

In der Performance *5 Stages of Liberation Project* (2010), die Bibby erstmals am New Yorker Artist's Institute aufführte (und die in abgewandelter Form im Studiolo in Zürich zu sehen war), identifizierte er einen Tisch im Ausstellungsraum als zentrales Inventar und Wahrer der institutionellen Autorität – und somit als das anzusprechende Objekt. Bibby schrieb dafür eine seiner „notes to the

players“, Bühnenanweisungen für die Ausführenden seiner Performances. Für Bibby ist das eine Möglichkeit, Gegenstände und Orte ihrer gewöhnlichen Bedeutungen zu entkleiden und sie in „language costumes“ (Sprachkostüme) zu hüllen, um sie sich auf ungewohnte Weise neu vorzustellen. „Film ab: Ziel ist, eine strukturell entscheidende Komponente dieses Ortes zu befreien und dabei diesem ‚neuen‘ Objekt einen symbolischen Wert zu verleihen – zu ermöglichen, dass ihm ein Gebrauchswert zukommt, der durch die oben erwähnten Funktionen nicht vorgegeben ist.“²

Bibby amputierte dem Tisch eines seiner Beine. Die heikel-instabile Situation wurde daraufhin mittels einer „sozialen Prothese“ ausgeglichen: Vier aus Bibbys Freundeskreis rekrutierte Mitspieler setzten sich abwechselnd auf die gegenüberliegende Tischecke und balancierten das fehlende Bein mit ihrem Körpereigewicht aus. Sie alle hatten jeweils eine Plastiktüte dabei, in die zuvor ein Viertel ihres Körpereigewichts in Beton gegossen worden war. Diese Betonbeutel wurden zunächst an einen Wandhaken gehängt und – zusammengezogen – später dazu verwendet, den Tisch in Abwesenheit der Spieler stabil zu halten. Das amputierte, aus seiner stützenden Funktion befreite Tischbein übernahm derweil

Objects and props often appear as rivals to Bibby's actions and words, yet each of them carries the same potency. It is therefore not surprising that one of Bibby's heroes is Jean Genet, whose writing appears in various disguises and homages in his work. One quote by Genet resonates intimately with Bibby's approach to the written page, revealing the artist's continuous attempts to test its limits: 'The white of the paper is an artifice that's replaced by the translucency of parchment and the ochre surface of clay tablets; but the ochre and the translucency and the whiteness may all possess more reality than the signs that mark them.'³

Grotto Giganta: stalactite/stalagmite, (2010), a performance at the Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen exemplified this. It borrowed the motive of a swinging bouquet of flowers from Genet's film *Un Chant D'Amour* (1950). Instead of the bouquet swinging between the cells of two prisoners, as in the film however, the flowers swung like a chandelier suspended over a copy machine. Bibby attempted to catch the fleeting moment of contact by the bouquet and copy machine – a game that resulted in a series of copies showing white elongated streaks on black paper reminiscent of long exposures of the night sky. Accompanied by the monotonous reading of the manual of the copy machine and a selection of textual fragments of his own writing – consisting of poetic fragments invoking the form of a travelogue – the piece demonstrates the possibility of intimacy, however fleeting, in spaces dominated by the authoritarian language of modern day bureaucracy.

The misuse of the administrative device is reminiscent of de Certeau's appeal to 'wear the wig', or 'faire de la perruque' as he called it⁴: a strategy of resistance whereby company time or means would be redirecting towards personal ends. The plea for intimacy amidst authoritative powers is an ongoing concern for Bibby. He attempts to reinsert the private in the public, to create a space of a different artifice; one with the potential for transitory identities, protest and love.

Anna Gritz is a curator and writer based in London.

6
The Drum Head:
The Counterfeitors, 2013
Installation view
12th Lyon Biennale

7 + 8
5 Stages Liberation Project, 2010
Performance documentation
The Artist's Institute
New York



7



8

- 1 John Latham, *Art after Physics* (Museum of Modern Art, Oxford, 1991), p. 106
- 2 Script/Score for the performance
5 Stages Liberation Project, 2010
- 3 Jean Genet, *Prisoner of Love*, trans. Barbara Bray (Picador, 1989), p. 3
- 4 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 25