

Bernadette

I love you?

92

Trotz ihrer enormen Produktivität – von kühlen Installationen in Galerien und gemeinschaftlich geschriebenen Büchern bis zu Mode und Fotografie – bleibt das New Yorker Kollektiv Bernadette Corporation ungreifbar und unberechenbar. ELLA PLEVIN macht sich auf eine Reise in das untote Herz dieses künstlerischen Projekts und findet eine toxische Zombie-Romantik.

In spite of making a vast amount of work ranging from sleek art installations in gallery spaces and collectively authored books to fashion and photography, the New York collective Bernadette Corporation has managed to stay just out of focus. ELLA PLEVIN sets out on a journey to the undead heart of their project, where she finds a toxic, zombie romanticism.

FALL/WINTER
1999-2000

MADE IN USA

1

Corporation



**

**

**

*

BERNADETTE CORPORATION

\$7

Good bye.





Bernadette Corporation mit / with Benjamin Huseby
 BC Lifestyle INT 2 – Ruby, 2013
Farbfotografie / Colour Photograph, 64.1 x 96.2 cm

Courtesy of the artist and Greene Naftali, New York

E If you tried to picture Bernadette Corporation’s output in a single image, it would be nothing like the humble studio portrait photograph. Where that would be polished, bland, and superficial, imagining the art collective’s work feels more like a Speedlite strobing in the darkroom, a contact sheet edited drunk. Their tear sheet looks like this: a model perches on a chair beside stacked flatscreens on a print scraped across an art fair wall (*BC Lifestyle INT 2 – Ruby*, 2013, with Benjamin Huseby); anonymous comments about popstars slouch across shining chrome faucets (*her shit*, 2010); a meandering novel (*Reena Spaulings*, 2004), slow-moving magazine (*Made In USA*, 1999–2001), and eponymous fashion label get lost in the surface of the 1990s, while painfully thin vitrines

and lightboxes subsisting on blasé parody editorials wander the wasteland gallery scenes of New York, Paris and Berlin. Everything is a cover story for something out of frame.

Attempts to corral elements of the New York-based collective’s prolific, sprawling output into order or sense are met with playful resistance. I’ve had good but long-forgotten conversations about them in bars and in my underwear. I’ve seen their work at the Hamburger Bahnhof and The Met, at Frieze London, in print and on the internet. I tried to read their collectively written novel *Reena Spaulings* once, but I was in Berlin back then so it didn’t matter much if I finished anything. I left it behind with other abandoned works. To paraphrase the first line of *Reena*, if you look at Bernadette

Corporation, there is “no way to see it”. “All of Bernadette Corporation’s projects are epic,” wrote Chris Kraus, in *Where Art Belongs*. “Their various projects have mobilised strands of ideas and experience into provocative gestures that – like the best poems – avoid programmatic critiques and their implicit, misleading ‘solutions.’”

Bernadette’s story begins in a 1994 nightclub, part of a New York with “nowhere to go or hide or to remain untagged, unlogo’d, undiscovered, unstamped” (*Made in USA*, 1999–2000), a New York neurotically aware of the marketability of its own identity, alternative or otherwise. BC’s members and activity are well documented in countless fashion magazines, anthologies, websites, and rumours – they began by creating

D Würde man sich die Produktion von Bernadette Corporation als Bild vorstellen, es wäre kein zurückhaltendes Studioportrait. Die sind glatt, fade und oberflächlich. Eher müsste man sich eine Dunkelkammer vorstellen, in der ein Blitzlicht immer wieder verschiedene Szenen aufleuchten lässt. Oder einen betrunken bearbeiteten Kontaktbogen.

Das Tear Sheet der New Yorker Künstlerkollektivs würde so aussehen: Ein Model auf einem Stuhl neben zwei Flatscreens, als Print auf die Wand einer Kunstmesse tapeziert („BC Lifestyle INT 2 – Ruby“, 2013, mit Benjamin Huseby); anonyme Kommentare über Popstars, eingefräst in glänzende Chrom-Armaturen („her shit“, 2010); ein mäandernder Roman („Reena Spaulings“, 2004); ein Magazin in gedrosseltem Tempo (Made in USA, 1999–2001) und ein gleichnamiges Modelabel verlieren sich in den Oberflächen der 90er, während entsetzlich magere Vitrinen und Leuchtkästen, am Leben gehalten mit blasierten Fashion-Editorial-Parodien, durch die Wüsten der internationalen Galerieszene von New York, Paris und Berlin wandern. Alles wirkt wie eine Titelgeschichte für etwas, das im Off ist.

Der Versuch, Sinn und Ordnung in den ausufernden Output des Kollektivs zu bringen, trifft auf verspielten Widerstand. Ich hatte gute, aber längst vergessene Gespräche über BC in Bars und in Unterwäsche. Ich habe ihre Arbeiten im Hamburger Bahnhof gesehen und in der Met, auf der Frieze in London, gedruckt und im Internet. Ich habe versucht, ihren kollektiv geschriebenen Roman „Reena Spaulings“ zu lesen, aber ich lebte in Berlin zu der Zeit, und dort ist es egal,

*Bernadette Corporation mit / with Benjamin Alexander Huseby
Aliens &, 2015, Inkjet-Druck / Inkjet print, 86.4 x 57.5 cm*



E parties; then a fashion line; published a magazine; made films; collectively wrote books, screenplays and poetry; produced photoshoots, catwalk shows, and sculptures. They have lived and exhibited all over the world. Other writers like to note the group incorporated as the perfect alibi for not having to fix an identity. And why bother fixing an identity when it's only going to be sold back to you?

I visit London's National Art Library, one of those rare sites still offering something for nothing, having reserved Caroline Busta's 2000 *Wasted Years* to try to get a clearer picture – but after a few hours reading I am pleased to find that I still know very little for certain about Bernadette Corporation. The collective's gathered work is mercurial, inconsistent, volatile – still just

out of focus. In his essay, “My BC Years” their sometime collaborator Josef Strau writes that he'd never seen such a lack of calculation before he met its founding members in 2002 (“behind the logo it's total chaos,” one of them told *The Guardian* in 2013).

Yet Strau also points out that the “most important thing” is that BC chose fashion as a cornerstone in their work “because they'd observed it to be something that was really looked down upon,” and for “the pleasure it gave them to deal with what others don't respect.” This streak of contrarianism is definitive and contains for Strau a certain probity. He recounts a short story, written by the Universalist mystic Jakob Lorber, in which demons sort and hunt mortals in groups, their favourite prey being fashion world inhabitants. But

Strau grants BC clemency, claiming that the collective has never really been a fashion producer at all, but “always poets”. He allows them to slip through the devil's hunting ground “untouched by the abomination”.

In 2000 *Wasted Years* another attempt to capture the essence of BC notes the group's “prioritisation of the body as a base material for their work ... as backdrop, as avatar, as catalyst, as site.” It's all in the name – they incorporated (*corpus* = body) before they could create anything else. But BC's strength is in subverting the usual function of bodies: in this instance the responsibility to increase the profits of shareholders. While they might be admired and widely published, “successful” artists, BC don't accrue much value in the traditional sense. Or, as



Courtesy of the artist and Greene Naftali, New York

her shit, 2010

*An die Wand montierte Dornbracht MEM Einbebel-Mischbatterie mit 2 Sandstrahl-Radierungen und 1 Maschinengravur /
Dornbracht MEM wall-mounted single-lever basin mixer with 2 sandblast etchings and 1 machine engraving, 17 x 18 x 18 cm*





Installationsansichten / Installation views "2000 Wasted Years", Artists Space, New York 2012

D ob man etwas zu Ende bringt. Ich ließ ihn zurück, so wie andere unabgeschlossene Dinge. BC ist wie die Stadt im ersten Satz von „Reena“, sie zu sehen heißt nicht, sie zu verstehen. In „Where Art Belongs“ schreibt Chris Kraus, dass alle ihre Produktionen etwas Episches hätten: „Ihre unterschiedlichen Projekte machen die verschiedensten Gedankenstränge und Erfahrungen zu provokativen Gesten, die wie die besten Gedichte Grundsatzkritik und die Automatik trügerischer ‚Lösungen‘ vermeiden.“

Die Geschichte von Bernadette beginnt 1994 in einem Nachtclub, und einem New York, „in dem man nirgends untertauchen oder unbeschrieben bleiben kann, logofrei, unentdeckt, ohne Stempel.“ (Made in USA, 1999–2000). Ein New York, das sich der Vermarktbarkeit seiner eigenen mehr oder weniger alternativen Identität neurotisch bewusst ist. Wer bei Bernadette dabei war und was sie machten, ist bestens in unzähligen Modemagazinen, Anthologien, auf Webseiten und in Gerüchten dokumentiert. Anfangs organisierten sie Partys, dann launchten sie eine Modelinie, veröffentlichten eine Zeitschrift, machten Filme, schrieben Bücher, Gedichte und Theaterstücke im Kollektiv. Sie machten Fotoshootings, Modenschauen und Skulpturen. Sie lebten auf der ganzen

Welt und stellten überall aus. Manch einer merkte an, dass die Gruppe mit der „Firmengründung“ das perfekte Alibi hatte, um sich keine feste Identität zulegen zu müssen. Aber warum sollte man auch eine feste Identität haben, wenn sie einem dann nur wieder als Produkt zurückverkauft wird?

Ich besuche die National Art Library in London, einer der wenigen Orte, wo man noch etwas umsonst bekommt. Ich habe Caroline Bustas „2000 Wasted Years“ reserviert, um



Courtesy of the artist and Greene Naftali, New York

E Busta puts it, in BC's work, "bodies are never only objects." They are objects to which something *is being done*. This is a radical and feminine reflection. I am reminded of Mary Shelley's tragic undead creature in *Frankenstein*, fashioned from dead parts made animate, and of the novelist Sady Doyle's argument that the book is not, as commonly held, about the perils of technological progress but a blazing feminist revenge treatise for Shelley's dead, scarred, *subjugated* sister.

BC revel in body horror. In another collectively written work, *Eine Pinot Grigio, Bitte* (2007), they ravage the format of the screenplay to suggest that being an American consumer is akin to being an addict or a zombie, even if zombies are terrible



D mir ein klareres Bild über Bernadette Corporation zu machen. Aber selbst nach mehreren Stunden Lektüre bemerke ich zu meiner Freude, dass ich immer noch nichts verstanden habe. Die Werke des Kollektivs sind nicht zu greifen, sie sind inkonsistent und unberechenbar, bleiben unscharf. Josef Strau, ihr gelegentlicher Kollaborateur, schreibt in seinem Essay „My BC Years“, dass er nie zuvor so eine Strategielosigkeit gesehen hatte, als er die Gruppe 2002 kennen lernte

(„nach außen wirken wir wie eine Firma, aber hinter dem Logo herrscht das totale Chaos“, erzählte ein Mitglied der Gruppe 2013 dem Guardian).

„Das Wichtigste ist“, schreibt Strau, warum BC sich gerade für Mode als Angelpunkt ihrer Arbeit entschieden haben, „weil sie erkannt hatten, dass sie etwas war, auf das man wirklich herabschaute“, und weil „sie Spaß daran haben, sich mit etwas zu beschäftigen, das andere verachten.“

Dieser Wunsch zu provozieren mache sie aus und ist für Strau Zeichen ihrer Aufrichtigkeit. Er zitiert eine Kurzgeschichte des Mystikers Jakob Lorber, in der Dämonen auf der Jagd nach Seelen sind und sie in Gruppen aufteilen. Ihre Lieblingsopfer finden sie in der Modewelt. Aber Strau lässt bei BC Nachsicht walten, das Kollektiv habe nie wirklich Mode gemacht, BC seien „immer Dichter“ gewesen! Deshalb dürften sie sich durch das Jagdrevier des Teufels bewegen, „unberührt von dessen Abscheulichkeit“.

Ein weiterer Versuch, dem Kern des Kollektivs näherzukommen, kreist in „2000 Wasted Years“ um „die Priorisierung des Körpers als Grundmaterial ihrer Arbeit ... als Bezugspunkt, Avatar, Katalysator und Schauplatz.“ Eigentlich liegt schon alles im Namen, denn bevor sie überhaupt etwas



consumers. “If zombies walked into a casino they wouldn’t want to gamble or win, they’d follow the patterns on the carpet and eat the money.” Isn’t this what Bernadette Corporation do too? In making their wry, slippery observational gestures under and about an all-pervasive neoliberal capitalism, “the last shred of humanity [becomes] pathetic, something to eat, already forgotten”.

Reanimated, invaded, and cannibalized bodies haunt their work and often play with the power games of romance or desire that come with looking and being looked at. At first glance the collective appear to reject romance and romanticism – “Above all, don’t romanticise the communal life – dress for work every day,

E



*Bernadette Corporation mit / with Dietmar Busse
H.O.E. (Bones), 1997/2014
Silver gelatin print, 43.8 x 36.2 cm*

D produzieren konnten, mussten sie eine „Corporation“ (corpus = Körper) werden. Aber die Stärke von BC liegt darin, die normalen Funktionen des Körpers zu unterwandern: im Fall der Corporation das Gebot der Profitmaximierung. Obwohl sie angesehene, viel publizierte, „erfolgreiche“ Künstler sind, erzeugen sie wenig Wert im klassischen Sinn. Busta formuliert es so: In BCs Arbeiten sind „Körper nie einfach Objekte“. Sie sind Objekte, an denen etwas gemacht wird. Das ist eine radikale und weibliche Sichtweise. Mich erinnert es an Mary Shelleys tragische untote Figur in „Frankenstein“, gebaut aus zum Leben erweckten toten Körperteilen. Die Autorin Sady Doyle vertritt die These, dass die Qualen des Monsters nicht, wie allgemein angenommen, die Risiken des technischen Fortschritts zum Ausdruck bringen, sondern einen flammenden feministischen Racheakt für den Selbstmord von Shelleys traumatisierter und unterdrückter Schwester.

Bernadette Corporation schwelgt im Body-Horror. Ein anderer kollektiv verfasster Text („Eine Pinot Grigio, Bitte“, 2007) im Format des Drehbuchs stellt den amerikanischen Konsumenten mit Süchtigen oder Zombies gleich – auch wenn Zombies keine so guten Konsumenten sind. „Wenn Zombies ein Kasino betreten, dann gingen es ihnen nicht ums Spielen oder ums Gewinnen, sie würden den Mustern auf den Teppichen folgen und das Geld einfach auffressen.“ Macht Bernadette Corporation nicht das Gleiche?

In ihren glatten, ironischen Beobachtungen zu und unter einem alles durchdringenden neoliberalen Kapitalismus wird „das letzte bisschen Menschlichkeit zu einem jämmerlichen Häppchen, schon vergessen.“ Wiedererweckte, befallene und kannibalisierte Körper durchziehen ihr Werk, und oft spielen sie mit den Machtdynamiken von Liebe und Begehren im Betrachten und Betrachtet-Werden. Auf einen ersten Blick scheint das Kollektiv Liebe und Romantik abzulehnen. „Am wichtigsten ist: das Zusammenleben nicht zu romantisieren. Zieh dich jeden Tag für die Arbeit an, halte Geschäftszeiten ein, und beachte die Umgangsformen am Telefon“, schreiben sie im Magazin *Purple Prose* 1997. Dabei spielen sie gleichzeitig geradezu obsessiv mit der Spannung von Unterwerfung und Dominanz (besonders in „Get Rid of Yourself“, 2003), und immer wieder geht es in ihren Arbeiten um verführerische Fassaden – Körper, Konventionen – und deren Demontage. Die coole, blasierter Haltung ist nur eine weitere verführerische Illusion. „Eine Pinot Grigio, Bitte“ ist voll mit den süßen Traumata unerwidelter Liebe und missglückten Annäherungen. Ein Polizist sagt zu seiner Kollegin: „Ich liebe dich?“ und sie antwortet „Tschüss.“ „Fass mich an, und ich breche dir den Arm ab.“ Damit schließt der Text, wie ein letzter Wunsch. Und trotz all seiner Bitterkeit verlangt „Get Rid of Yourself“: „Vergesst in einer Flut der Gefühle euren Großstadtyzismus und sprecht über die Liebe, immer und immer wieder, nach so vielen Verletzungen.“ Definiert sich

The work's cool blasé stance is only another beguiling illusion

E keep regular business hours, and learn proper phone manners”, they wrote, in the magazine *Purple Prose* in 1997 – but also obsessively toy with this tension between submission and domination (notably in *Get Rid of Yourself*, 2003) and so much of their work does deal with seductive facades – bodies, conventions – and their undressing. The work's cool, blasé stance is only another beguiling illusion. *Eine Pinot Grigio, Bitte* is full of the sweet traumas of unrequited (or foiled attempts at) love. One cop tells another “I love you?” and she answers “Good bye.” “Touch me and I'll break your arm off,” the text concludes like a last request. And, despite all its jaundice, *Get Rid of Yourself* still

asks that we “forget in a flood of feelings the cynicism of metropolitan life, and talk about love, always and again, after so many ruptures.” If romanticism is characterised by its emphasis on intense emotions as authentic sources of aesthetic experience then the awe, terror, apprehension, and disgust at the undead heart of BC's navigation of their urban world is arguably a kind of toxic, zombie romanticism.

At a certain point, I decide that the BC compendium (and as a result this text) is too selectively immersive, too anecdotal, too *Reena*, and too morbid, wandering all over the place, getting distracted and maybe stoned as she makes her way between shared realities at the opening, the party, the bathroom, and

the pipe system beneath the city. Possibly looking for brains. “I need sobriety and facts! I need dates! I need a timeline and a map of connections, feats and verified authenticated accolades!” I think. I need to count the hairs on each member's head – for *accuracy!* The body demands an autopsy.

But the reason I'm drawn to BC's work in the first place is a respite from false order... The chaos divides critics: while London's *Metro* paper finds itself depressed by this “little-known band of Warhol-lites”, and the *LA Times* described their work as “the visual equivalent of flatulence in a bubble bath”; *Artforum's* Bennett Simpson notes that it always “resists knowing what it is or wants to be”.

D das Romantische über die Betonung von starken Gefühlen als genuine Quelle ästhetischer Erfahrung, dann werden Furcht, Terror, Ekel und Unbehagen – das untote Herz von BCs Auseinandersetzung mit ihrer urbanen Umgebung – zu einer toxischen Zombie-Romantik.

Irgendwann muss ich mir eingestehen, dass das BC-Kompendium (und damit auch dieser Text) zu punktuell immersiv, zu anekdotisch, zu „Reena“ und zu morbide ist. Es irrt planlos herum und bahnt sich abgelenkt und vielleicht bekifft seinen Weg durch gemeinsame Welten, eine Vernissage, eine Party, ein Badezimmer und das Abwassersystem der Stadt. Wahrscheinlich auf der Jagd nach Gehirnen. „Ich brauche nüchterne Fakten! Ich brauche Daten! Ich brauche eine Timeline und eine schematische Darstellung der Verbindungen, Leistungen und nachweislich beglaubigte Huldigungen!“ denke ich. Ich muss die Haare auf dem Kopf von jedem Mitglied des Kollektivs zählen – um der Genauigkeit willen! Der Körper verlangt nach einer Autopsie.

Aber eine Auszeit von falscher Ordnung ist der Grund, warum ich mich von BCs Werk überhaupt angezogen fühle. Das Chaos spaltet die Kritiker: Die Londoner Metro Zeitung zeigt sich von „diesem kaum bekannten Häuflein an Warholianern light“ deprimiert, die LA Times beschreibt ihr Werk als „visuelles Äquivalent von Blähungen in einem Schaumbad“, Bennett Simpson meint in Artforum, sie würden „sich dagegen sperren zu wissen, was sie sind und was sie sein wollen.“ Weißt du, wie radikal das ist? Eine Antwort: der Umsatz der Coaching-Branche wird heute auf 2.4 Milliarden Dollar geschätzt und weltweit üben 53.000 Trainer den Beruf aus. Man kann sich heutzutage entscheiden, ob man vegan sein

will, pansexuell, Neo-Nazi, Reality-TV-Star, *not your president*, eine manische Selfie-Elfen-Schlampe, ein Gender, eine Fursona oder ein Trad.

Solange du dich vor dem Kapital und dem vernetzten Publikum niederwirfst, kannst du alles sein. Aber weißt du, was du nicht sein kannst? Faul. Ein ungenutzter Körper, ein Zombie. Man muss Regeln für sein Leben haben, Vitamine oder Gehirndrogen einschmeißen, Muskeln aufbauen, eine Schlaf-Überwachungs-App installieren, nett sein, eine Bad Bitch sein, mindestens 10.000 Schritte am Tag gehen, aktivistisches Engagement zeigen, genderneutrale Pronomen respektieren, Bitcoin kaufen/verkaufen/ignorieren und/oder den kommenden Aufstand der Roboter fürchten. Wir müssen performen, wenn wir keine verlorene Herde sein wollen, Dämonen, leblos. Bernadette Corporation raten, sich im Fegefeuer niederzulassen: „Ihr kennt vielleicht diesen Trend, er heißt DIY (do-it-yourself) oder Amateurismus. Wir würden ihn gerne den EMPTY WIDE SPACE Trend nennen. Ein Ort, an den wir alle flüchten können. Anstatt anti-alles zu sein und das nächste Manifest zu schreiben, oder pro-alles zu sein und die neueste CD zu kaufen.“ (Made in USA, 1999) Oberflächen sind dazu da, dass man an ihnen abgleitet und dahinter verschwindet. Ordnung wird zu Staub. Und alle Portraits sind am Ende nichts als Vanitas. ✓

Ella Plevin ist Contributing Editor von Spike, Autorin und Stylistin. Sie lebt in London.

Solange du dich vor dem Kapital kannst du alles sein. Aber weißt du, was

E Do you know how radical that is? As an answer, the life coaching industry is estimated today at 2.4 billion dollars with fifty-three thousand professional practitioners worldwide. Today one can choose to be vegan, pansexual, a neo-nazi, a reality tv star, not your president, a manic pixie selfie thot, a gender, a fursona, or trad. Provided you prostrate yourself to capital and networked audiences to do so, you can be anything. You know what you cannot choose to be? Idle. An unutilised body, a zombie. One must have rules for life,

take vitamins or nootropics, get swole, download a sleep monitoring app, be kind, be a bad bitch, walk ten thousand steps a day, promote active engagement, respect they/their pronouns, buy/sell/ignore Bitcoin, and/or fear the coming robot insurrection. We must perform *something* lest we become lost flock, assorted demons, *exanimate*. Bernadette Corporation advocate setting up shop in purgatory:

“You may have heard of this trend called DIY (do-it-yourself) or Amateurism. We like to call it the EMPTY

WIDE SPACE trend, a place we can all disappear to, instead of being anti-everything and writing the new manifesto, or instead of being pro-everything and buying the latest CD” (Made In USA, 1999). Surfaces are made for slipping up and disappearing through. Order turns to dust. And all portraits are *vanitas* in the end. ✓

Ella Plevin is Contributing Editor of Spike, as well as a writer and stylist based in London.



Is Everybody on the Floor, 2009, Inkjet-Druck / Inkjet print, 55.9 × 43.2 cm

und dem Publikum niederwirfst, du nicht sein kannst? Faul.

BERNADETTE CORPORATION, *gegründet 1994 von Antek Walzćak, Bernadette Van-Huy und John Kelsey, leben in New York.* AUSSTELLUNGEN: „Optik Schröder II“, *mumok, Wien;* „Faithless Pictures“, *Nationalmuseum, Oslo (2018);* „The Gay Signs“, *House of Gaga, Los Angeles (solo);* „Sie sagen, wo Rauch ist, ist auch Feuer“, *Kunsthalle Bern (CH) und Kunsthaus Glarus (D);* „SUR/FACE. Spiegel“, *Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main (2017);* „Bernadette Corporation“, *Stedelijk Museum, Amsterdam (solo);* „Poetry Passage #3: Silent Eternity“, *Trade Fair Palace, Prag (2016);* „America Is Hard To See“, *Whitney Museum of American Art, New York (2015);* „2000 Wasted Years“, *ICA, London (solo) (2013);* „2000 Wasted Years“, *Artists Space, New York (solo) (2012).* VERTRETEN VON: *Meyer Kainer, Wien; Galerie Neu, Berlin; Greene Naftali, New York*

BERNADETTE CORPORATION: *founded 1994 by Antek Walzćak, Bernadette Van-Huy, and John Kelsey, live in New York.* EXHIBITIONS: “Optik Schröder II”, *mumok, Vienna;* “Faithless Pictures”, *The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo (2018);* “The Gay Signs”, *House of Gaga, Los Angeles (solo);* “Sie sagen, wo Rauch ist, ist auch Feuer”, *Kunsthalle Bern;* “SUR/FACE. Spiegel”, *Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main (2017);* “Bernadette Corporation”, *Stedelijk Museum, Amsterdam (solo);* “Poetry Passage #3: Silent Eternity”, *Trade Fair Palace, Prague (2016);* “America Is Hard To See”, *Whitney Museum of American Art, New York (2015);* “2000 Wasted Years”, *ICA, London (solo) (2013);* “2000 Wasted Years”, *Artists Space, New York (solo) (2012).* REPRESENTED BY: *Meyer Kainer, Wien; Galerie Neu, Berlin; Green Naftali, New York*