

# VIERZEHN 16

---

## MONICA ROSS: GHOST IN THE SPINNING MILL



# BIOGRAFIE / BIOGRAPHY

**MONICA ROSS** war eine britische Künstlerin, Dozentin und Organisatorin, die mit Video, Zeichnung, Installation, Text und Performance arbeitete. Sie wurde am 26. November 1950 in Oldham (Lancashire) geboren und starb am 14. Juni 2013 in Brighton. Ross arbeitete formal und konzeptuell zeitbasiert und befasste sich mit Fragen, wie wir Ereignisse in der Gegenwart erleben und wie sie sich in Erinnerung und Geschichte verwandeln, oder eben nicht. Sie war an wegweisenden, feministischen Gemeinschaftsprojekten beteiligt, wie »Feministo: The Women's Postal Art Event«, »Fenix (also known as Phoenix)« und Sister Seven. Ihre Performances, Installationen und Projekte wurden in vielen Ausstellungen und Zusammenhängen gezeigt. Darüber hinaus kuratierte Ross Ausstellungen, schrieb Aufsätze und veröffentlichte Bücher. Von 1985 bis 1998 unterrichtete Ross am Central Saint Martins in London, wo sie ab 1990 ein bahnbrechendes Seminar zur kritischen Kunstpraxis leitete. Zwischen 2001 und 2004 hatte sie ein Forschungsstipendium an der Newcastle University und eine Gastprofessur an der Universität der Künste Berlin inne.

**MONICA ROSS** was a British artist, educator and organizer, working with video, drawing, installation, text and performance. She was born November 26, 1950 in Oldham (Lancashire) and died June 14, 2013 in Brighton. Time-based in form and concern, her work addresses how we experience events in the present and the cultural transitions which transform them, or not, into memory and history. She was involved in landmark feminist collective initiatives, including »Feministo: The Women's Postal Art Event«, »Fenix (also known as Phoenix)« and Sister Seven. Her performances, installations and projects have been presented in many exhibitions and contexts. In addition, Ross has curated exhibitions, published critical essays and text works. From 1985 to 1998, Ross taught at Central Saint Martins in London, where she led since 1990 a ground-breaking course in Critical Fine Art Practice. Between 2001 and 2004 she held a research fellowship at Newcastle University and a guest professorship at Berlin University of the Arts.

## EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

- 2017** **A Critical Fine Art Practice**, Gallery North, Northumbria University, Newcastle upon Tyne (UK)
- 2016** **A Critical Fine Art Practice**, CHELSEA space, London (UK)
- 2014** **valentine**, England & Co, London (UK)
- 2009** **Fallen Idyll: the end of a perspective, a home movie**, Beaconsfield Gallery Vauxhall, London (UK)
- 2008** **Fallen Idyll: the end of a perspective, a home movie**, St. Michaels Mount, Byker, Newcastle upon Tyne (UK)
- 2004** **justfornow**, Hatton Gallery, Newcastle upon Tyne (UK)

## PUBLIKATIONEN / PUBLICATIONS

- Monica Ross: Ethical Actions. A Critical Fine Art Practice**, edited by Susan Hiller & Suzanne Treister, Berlin (Sternberg Press), 2016
- Monica Ross: justfornow**, edited by Lisa Panting, Newcastle upon Tyne (MILCH & Hatton Gallery), 2004
- Monica Ross: valentine**, edited by Lisa Panting, London (MILCH), 2000
- Monica Ross: fall**, Cardiff (Chapter), 1994
- Shirley Cameron, Monica Ross, Evelyn Silver: Triple Transformations**, Rochdale (Rochdale Art Galley), 1985

**MONICA ROSS:  
GHOST IN THE  
SPINNING MILL  
17.9. – 18.12.2022**

**HAL**  
**LEA**  
ZENTRUM FÜR  
ZEITGENÖSSISCHE  
KUNST

**MIT EINER INSTALLATION VON /  
WITH AN INSTALLATION  
BY SPIRAL THREADS  
IN ZUSAMMENARBEIT /  
IN COOPERATION WITH  
LEA DIPPOLD & NYGEL PANASCO**

# EINFÜHRUNG

Mit ihrer Performance »Ghost in the Spinning Mill« (1985) erinnerte die britische Künstlerin Monica Ross (1950 - 2013) in einer verlassenen Spinnerei die Bewegungen und Klänge verschwundener Industriearbeit und würdigte die wenig beachtete Rolle von Arbeiterinnen und von körperlicher Arbeit in der zeitgenössischen Kunst. Diese Performance war Teil des Kunstprojektes »Triple Transformations«, das Ross gemeinschaftlich mit ihren Kolleginnen Shirley Cameron und Evelyn Silver für die ehemalige Industriestadt Rochdale entwickelt hatte.

Monica Ross begann ihre künstlerische Laufbahn mit feministischen Gemeinschaftsaktionen wie »Feministo: The Women's Postal Art Event« (1975 - 79) und »Fenix (also known as Phoenix)« (1978 - 80), die den Widersprüchen zwischen den Rollen als Frau, Mutter und Künstlerin begegneten. Anfang der 1980er Jahre engagierte sie sich u.a. in der Gruppe Sister Seven gegen atomare Aufrüstung, wobei sie aufrüttelnde Multimedia-Performances wie »STOP she said« (1982 - 83), »Seachange« (1986) und »Like Gold in the Furnace« (1987) entwickelte. Ihre Werke sind dabei von einem Bewusstsein für global wachsende Ungerechtigkeiten geprägt.



Aus der Serie / From the series: **Monica Ross, valentine: Time Pieces**, 2000

Im steten Dialog mit den Ideen und Texten des Philosophen Walter Benjamin nehmen in ihren Performances, Installationen und Textarbeiten medien-theoretische und zeitliche Fragestellungen in den 1990er Jahren eine immer größere Rolle ein. Wie bedingt die Medienentwicklung Diktaturen und Kriege im 20. Jahrhundert? Welche Alternativen zum autoritären Mediengebrauch sind denkbar? Kann

# INTRODUCTION

With her performance »Ghost in the Spinning Mill« (1985), British artist Monica Ross (1950 - 2013) recalled the motions and sounds of vanished industrial work in an abandoned spinning mill, paying tribute to the seldom-noticed role of female workers and physical work in contemporary art. This performance was part of the art project »Triple Transformations«, which Ross had developed together with her colleagues Shirley Cameron and Evelyn Silver for the former industrial city of Rochdale.

Monica Ross began her artistic career with feminist community actions such as »Feministo: The Women's Postal Art Event« (1975 - 79) and »Fenix (also known as Phoenix)« (1978 - 80), which confronted the contradictions between the roles of wife, mother and artist. In the early 1980s, she became active against nuclear armament with the group Sister Seven, where she developed evocative multimedia performances such as »STOP she said« (1982 - 83), »Seachange« (1986) and »Like Gold in the Furnace« (1987). Her works are characterized by an awareness of globally growing injustices.

In constant dialogue with the ideas and texts of philosopher Walter Benjamin, media-theoretical and timely questions played an increasingly important role in her performances, installations and text works in the 1990s. How are dictatorships and wars in the 20<sup>th</sup> century contingent on the development of media? What alternatives to authoritarian use of media are conceivable? Can repetition be a means to help increase awareness of the finest nuances and internalize mindfulness for one's own environment? Benjamin's essay »The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction« (1935) in particular was the basis for a series of installations and performances. »This Is Not a Photograph« (1990) deals with the contradiction between the limitless availability of information and the simultaneous persistence of injustice and violence. Elaborate installations such as »passage« (1993) and »fall« (1994) unknowingly made the audience the main character. In video installations such as »Iris« (1998) and the net artwork »justfornow« (2001 - 2004), the artist condensed artifacts and documents from her performances. A memorable visit to Raphael's »Sistine Madonna« in Dresden inspired Ross to conduct intensive research on the history of the reception of Renaissance paintings and eventually to create the artist's book »valentine« (2000), in which Lewis Carroll's Alice in Wonderland, Sigmund Freud, Ida Bauer, Lenin, Karl Marx and many others meet.

mit dem Mittel der Wiederholung dazu beigetragen werden, für feinste Nuancen zu sensibilisieren und Achtsamkeit für das eigene Umfeld zu verinnerlichen? Vor allem Benjamins Essay »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935) war Grundlage für eine Reihe von Installationen und Performances. »This Is Not a Photograph« (1990) handelt vom Widerspruch zwischen grenzenloser Verfügbarkeit von Informationen und gleichzeitigem Fortbestand von Ungerechtigkeit und Gewalt. Aufwändige Installationen wie »passage« (1993) und »fall« (1994) ließen das Publikum unwissentlich zur Hauptfigur werden. In Videoinstallationen wie »Iris« (1998) und dem Netzkunstwerk »justfornow« (2001–2004) verdichtete die Künstlerin Artefakte und Dokumente ihrer Performances. Ein denkwürdiger Besuch bei Raffaels »Sixtinischer Madonna« in Dresden inspirierte Ross zu einer intensiven Recherche zur Rezeptionsgeschichte des Renaissancegemäldes und schließlich zum Künstlerinnenbuch »valentine« (2000), in dem sich Lewis Carrolls Alice im Wunderland, Sigmund Freud, Ida Bauer, Lenin, Karl Marx und viele andere begehen.

In ihrer letzten großen Performanceserie »Anniversary—an act of memory« (2008–2013) machte Ross in der kollektiven Rezitation der »Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte« aus dem Gedächtnis deutlich, dass diese keineswegs selbstverständlich, sondern verletzlich sind.

Diese Ausstellung zeigt zum ersten Mal Monica Ross' Arbeiten umfassend in Deutschland.

Die Leipziger Künstlerinnengruppe **Spiral Threads** entwickelte für diese Ausstellung eine neue Arbeit als Antwort auf Monica Ross' Text »history or not« (2000). In ihrer Wandarbeit »Now We Stand in a Crowded Gap« (2022) knüpft die Gruppe an die Rede von Ross an, die von dem Aktivismus und der Kunst von Feminist:innen im Großbritannien der 1970er erzählt. Die Künstlerinnengruppe folgte den Erzählungen und Forderungen von Ross und ihren Zeitgenoss:innen und spann weitere Erzählstränge und Kompliz:innen in ihr Netz ein.



Aus der Serie / From the series: **Monica Ross, valentine: Time Pieces, 2000**

In her last major performance series »Anniversary—an act of memory« (2008–2013), Ross made clear through the collective recitation of the »Universal Declaration of Human Rights« from memory that these rights are by no means self-evident, but vulnerable.

This exhibition is the first comprehensive showing of Monica Ross's works in Germany.

The Leipzig artists group **Spiral Threads** developed for this exhibition a new art piece in response to Monica Ross's text »history or not« (2000). Their wall piece »Now We Stand in a Crowded Gap« (2022) follows up on Ross's speech, which recounts the activism and art of feminists in 1970s Britain. The artist group followed the narratives and demands of Ross and her contemporaries and spun other narrative threads and accomplices into their web.



Blick in die Ausstellung mit den Präsentationen von / Exhibition view with presentations of »history or not«, »Feministo« &



MONICA ROOS,  
DUE RICHIAZZIONI E  
FATE WALKER  
FATE WALKER INVERNIZIO DI PHOENIX  
1978-81



# PORTRAIT OF THE

## a postal event

Early in 1975 one woman moved house, away from a close friend. They maintained supportive contact, not just by letter, but also by exchanging small art-works through the post. By May '76, at the time of the first exhibition, over a dozen women were exchanging artworks and had produced over 200 pieces of work. Since May we have exhibited this work four times; in Manchester, Liverpool and Birmingham.

It is a non-stop process, new work constantly emerges as visual conversation develops. The aim is communication, not perfect aesthetics.

The interchange of work means that we encourage and support each other. We are fighting isolation, inventing our own woman art. Unlike much contemporary work on the fine Art scene, the work is non-technological, non-academic. The content, materials and approach are related to our everyday lives. Here are visual statements about the condition of women. Materials are often household residue; cartons, brillo pads, underwear.

Skills are often those traditionally ours; a portrait is knitted, not painted, a sculpture crocheted, not cast. Scale is related to time, often short and fragmented; and to the event. Work is often done quickly (or not at all) and is light enough to post.

The content is women's life; our work, babies, sexuality, frustrations; and our exploitation - a common theme is the edible, canned and packaged sex object. A naked papier mache woman lies like a slice of meat, on a plate of green salad, or is dissected into juicy mouthfuls in a chocolate box.

Between us, we harbour many differences. Neither are we all Feminists or "Artists". Women of different ages, ideology, marital status; yet the same themes and images constantly recur to make an Exhibition which makes a coherent statement about Women's Oppression. This, despite some of us never having met.

We have the common enemy - a vast indifference to our creativity - to unite us. The history of women's creativity has been overlooked and unreserved. Its existence has only recently begun to be re-discovered by feminist Art Historians, We have only each other to identify with. Till now, the prevalent influence has been male.

The problems of isolation and prejudice are those of all women. We are attempting to create our own image-language; to sew a cloth of identity that other women may recognise.

The contemporary Art scene is just another sphere where women have taken second place. Its elite and obscure nature has developed in the interests of capital. False standards, ethics and competition combine to isolate all artists and to inhibit the development of meaningful communication. Since "ideas" and "styles" have become prestigious products, these factors unite especially against women.

Our creativity derives from non-prestigious folk traditions. It is diverse and integrated into our lives; it is cooked and eaten, washed and worn. Contemporary standards either ignore our creativity or rate it as second-class.

We communicate, we don't compete. We share images



and experiences. The posting of one piece of work from one woman to another makes ownership ambiguous. Our creativity is valid. The exhibitions staff this and demand recognition for it.

MONICA ROSS.

POSTAL EVENT CONTACT: Phil Goodall, 14, Valentine Rd., Kings Heath, Birmingham 14.

POSTAL EVENT POSTCARDS: Lyn Foulkes, 65, Livingston-Road, Kings Heath, Birmingham 14.

FROM LIQUORICE 'N' ALLSORTS. NOVEMBER '76.

**FEMINISTO:  
THE WOMEN'S POSTAL ART EVENT  
1975–79**

Am Beginn dieses Projekts stand ein freundschaftlicher Briefkontakt zwischen Sally Gallop und Kate Walker 1975. Dabei wurden nicht nur Briefe, sondern auch kleine Kunstwerke per Post ausgetauscht. Bereits 1976 beteiligten sich an diesem Austausch über ein Dutzend weitere Frauen, die über 200 kleine Kunstwerke geschaffen hatten. Im gleichen Jahr entstanden erste Ausstellungen. Die an dem Projekt beteiligten Frauen waren in Bezug auf ihr Alter, ihren gesellschaftlichen Status und ihre politische Haltung sehr verschieden. Gemeinsam ging es ihnen darum, gegen die Isolation anzukämpfen, sich gegenseitig zu unterstützen und eine eigene Kunst für Frauen zu erfinden. Die Themen kreisten um Arbeit, Sexualität und Frustration. Die Materialien und die Fertigkeiten, aus denen die Werke entstanden, entstammten ihrem Alltag und Haushalt. Ein gestrickter Fötus von Kate Walker mit dem Titel »Heart not Art, Homemade I'm afraid« zählte dazu. Ein Höhepunkt dieses Projektes war die Ausstellung »A Portrait of the Artist as a Housewife« 1977 im Institute of Contemporary Arts London.

---

**MONICA ROSS, SUE RICHARDSON,  
SUZY VARTY & KATE WALKER  
FENIX (ALSO KNOWN AS PHOENIX)  
1978–80**

Bei »Fenix« handelte es sich um eine gemeinschaftliche Tournee durch Ausstellungsräume in Birmingham, Liverpool, Darlington und Bristol und um eine feministische Strategie. Jede Ausstellung entstand vor Ort: Die Künstlerinnen arbeiteten für je eine Woche öffentlich an ihren gemeinschaftlichen Installationen und Collagen. Performances und Veranstaltungen waren ebenso Teil des Programms. Nach dieser Woche waren die Ausstellungen noch für einen weiteren Zeitraum geöffnet, bevor die Werke zu einem neuen Raum wanderten, wo sie sich veränderten und vergrößerten. Gemeinschaftlich entstanden Figuren, die verschiedene gesellschaftliche Rollen von Frauen symbolisierten. Sechs Fotografien lassen diese Figuren nachvollziehen. Monica Ross schuf aus einer bügelnden Schaufensterpuppe die Installation »No Revolution Between Tea and Dinner«, die verdeutlicht, dass von einer von ihren Aufgaben eingespannten Hausfrau kein Protest zu erwarten ist. Zwei Fotografien geben einen Eindruck von dieser Installation. 1980 waren diese Installationen Teil der von Lucy R. Lippard kuratierten Ausstellung »Issue: Social Strategies by Women Artists« im Institute of

**FEMINISTO:  
THE WOMEN'S POSTAL ART EVENT  
1975–79**

This project began with friendly correspondence between Sally Gallop and Kate Walker in 1975. As well as letters, they also sent each other small artworks through the mail. By 1976 more than a dozen other women were participating, creating more than 200 small works. The same year, they put on their first exhibitions. The women involved were diverse in terms of age, social status, and politics, but they shared an interest in fighting isolation, supporting one another, and inventing a distinct art for women. Their themes revolved around work, sexuality, and frustration. The materials and skills used to make the work were drawn from everyday domestic life, including a knitted foetus by Kate Walker entitled »Heart not Art, Homemade I'm afraid.« A high point of the project was the exhibition »A Portrait of the Artist as a Housewife« at the Institute of Contemporary Arts in London in 1977.

---

**MONICA ROSS, SUE RICHARDSON,  
SUZY VARTY & KATE WALKER  
FENIX (ALSO KNOWN AS PHOENIX)  
1978–80**

»Fenix« was a touring exhibition (Birmingham, Liverpool, Darlington, Bristol) and a feminist strategy. Each show was made at the respective venue, with the artists working in public for a week on their joint installations and collages. The program also included performances and events. After this opening week, the exhibitions ran for a further period before the works moved to a new space where they were altered and enlarged. The co-created works were figures symbolizing various roles of women in society, documented here in the form of six photographs. Monica Ross used an ironing mannequin to make the installation »No Revolution Between Tea and Dinner,« making clear that no protest is to be expected from a housewife tied up in domestic duties. Two photographs give an impression of this work. In 1980, these installations were included in the exhibition »Issue: Social Strategies by Women Artists,« curated by Lucy R. Lippard at the Institute of Contemporary Arts in London. As early as 1978, they self-published »Fenix« in the style of a fanzine, designed by Suzy Varty, as a platform for exchange and as a source of information.

Contemporary Arts London. Im Stil eines Fanzines entstand bereits 1978 die selbst produzierte, von Suzy Varty gestaltete Publikation »Fenix« als Plattform des Austauschs und als Informationsquelle.

---

### **SISTER SEVEN 1981–84**

Anfang der 1980er Jahre beteiligte sich Monica Ross an den Protesten des Greenham Commons Women's Peace Camp gegen atomare Aufrüstung der Royal Air Force. Gemeinsam mit den Künstlerinnen Shirley Cameron, Evelyn Silver und Liz Hibbard und den Schriftstellerinnen Mary Michaels und Gillian Allnutt gründete sie die Gruppe Sister Seven und entwickelten eine Posterausstellung samt Lesungen und Performances. Diese Ausstellung wurde 1982 im Friedenscamp und danach an 70 weiteren Orten wie Bibliotheken, Fachhochschulen, Nachbarschaftszentren usw., in Teilen sogar in Neuseeland und den USA gezeigt. Ziel war es, die Sprache des Protests einfühlsam und fantasievoll zu erweitern, um Angst und Hilflosigkeit durch Kraft und Energie zu ersetzen.

---

### **STOP SHE SAID 1982–83**

Diese Dia-Performance entstand in Verbindung mit den Protesten gegen die atomare Aufrüstung in Großbritannien. Parallel zu einer Diaschau aus 36 Collagen wird ein fiktionaler Dialog gesprochen und eine Klangspur abgespielt. Eine Frau bittet einen Ingenieur: »Überzeugen Sie mich, dass Kernenergie sicher ist.« Seine Antworten wirken ausweichend und beschwichtigend. Auf ihre Frage, ob es wirklich notwendig ist, Kinder und den Planeten zu gefährden, antwortet er, dass nicht er zu beschuldigen sei. Gott habe die Kernspaltung erfunden. Eine dritte Stimme verbindet diesen Dialog mit persönlichen Erinnerungen, an Berichte von der atomaren Zerstörung von Hiroshima und Nagasaki am Ende des Zweiten Weltkriegs, mit der Stationierung atomarer Sprengköpfe in Europa 1983 und der Gefahr, dass Europa Ort des Atomkriegs zwischen den damaligen Supermächten USA und Sowjetunion, also »Euroshima«, würde. Stopp, sagt sie zum Abschluss.

---

### **SISTER SEVEN 1981–84**

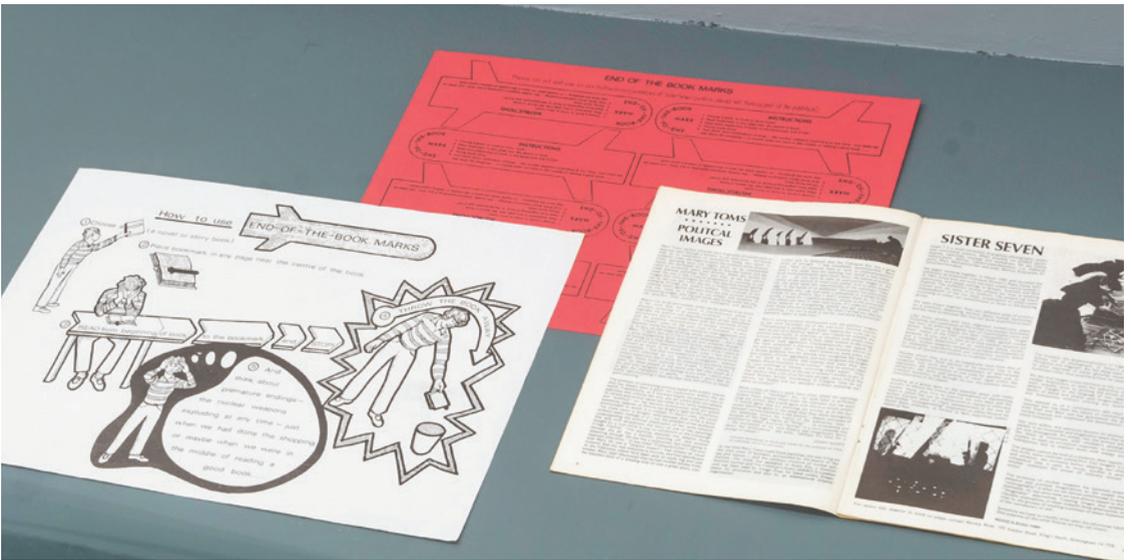
In the early 1980s Monica Ross took part in protests at the Greenham Common Women's Peace Camp against the stationing of nuclear weapons at this RAF airbase. Together with the artists Shirley Cameron, Evelyn Silver, and Liz Hibbard and the writers Mary Michaels and Gillian Allnutt, she founded the group Sister Seven and developed a poster exhibition including a program of readings and performances. In 1982, the exhibition was shown at the peace camp and then at seventy other venues including libraries, technical colleges, community centers, including some in New Zealand and the United States. The aim was to sensitively and imaginatively expand the language of protest in order to replace fear and helplessness with power and energy.

---

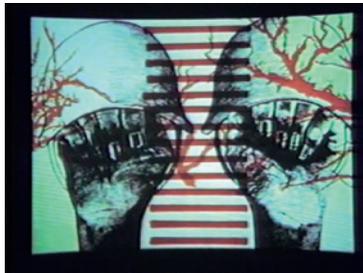
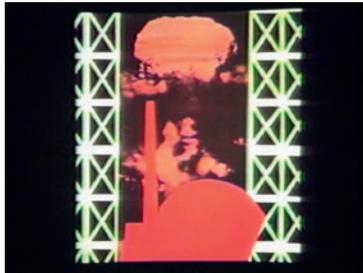
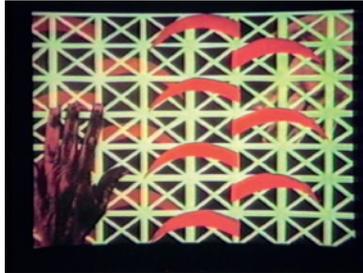
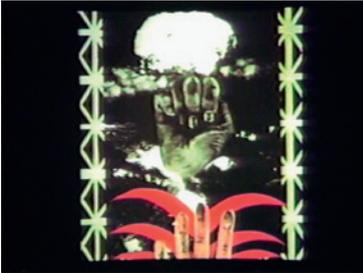
### **STOP SHE SAID 1982–83**

This slide performance was made in connection with protests against nuclear armament in Britain. A slide show of 36 collages is accompanied by a spoken fictional dialog and a soundtrack. A woman asks an engineer: »Convince me that nuclear power is safe.« His answers are evasive and placatory. Asked whether it is really necessary to endanger children and the planet, he replies that he is not blame, as God invented nuclear fission. A third voice links this dialog with personal memories, reports on the destruction of Hiroshima and Nagasaki at the end of World War II, the stationing of nuclear warheads in Europe in 1983, and the danger of Europe becoming the theater of an atomic war between the then superpowers USA and USSR, a potential future disaster referred to here as »Euroshima«. At the end, the voice says stop.

---



**Sister Seven:** »End of The Book Marks« von/ by Shirley Cameron (links / left), Artikel von/ article by Monica Ross im Magazin / from the magazine: Feminist Art News, Birmingham, 1984 (rechts / right)





Unquiet Woman



## UNQUIET WOMAN 1984

Diese Installation und Performance präsentierte Monica Ross 1984 in der Galerie Living Room in einem Atelierhaus in Birmingham. Sie setzte sich darin mit Gewalt gegen und Morden an Frauen auseinander. Die hier gezeigten transparenten Folien waren Teil dieser Installation. Dort finden sich Bezüge zur Ermordung und Enthauptung von Monika Telling im Jahr 1983 durch ihren Ehemann sowie die sensationsheischende Medienberichterstattung (»Headless Corps Trial«) darüber. Ross steht der Nutzung von Fotografien von Menschen, die Opfer von Gewalt, Umweltzerstörung und Katastrophen wurden, sehr kritisch gegenüber. In der Flut medialer Informationen scheinen sie ihr eher abtupfend zu wirken, eher Voyeurismus als Sympathie und Teilnahme zu fördern. Auf den Folien finden sich weitere Bezüge zu symbolischer Gewalt in Form von verstümmelten, enthaupteten und zum Schweigen gebrachter Frauen in Kunst, Literatur und Geschichte. Vier Fotografien zeigen, wie die Künstlerin in ihrer Installation für die Kamera performte. Mit der Augenbinde formuliert sie nicht nur Fragen, wie wir bestimmte Missstände betrachten, sondern auch über die Unfähigkeit oder auch Weigerung sie zu erkennen.

## UNQUIET WOMAN 1984

Monica Ross presented this installation and performance in 1984 at the Living Room gallery in a studio building in Birmingham. It dealt with violence against women and femicide. The slides shown here were part of this installation. There are references to the 1983 murder and beheading of Monika Telling by her husband, as well as the sensational media coverage of it (»Headless Corpse Trial«). Ross is very critical of the use of photographs of people who have been victims of violence, environmental degradation and disasters. In the flood of media information, they seem to her to have a dulling effect, promoting voyeurism rather than sympathy and commiseration. The slides contain further references to symbolic violence in the form of mutilated, beheaded and silenced women in art, literature and history. Four photographs show how the artist performed for the camera in her installation. With the blindfold, she not only formulates questions about how we view certain abuses, but also about the inability or even refusal to recognize them.

---

## SHIRLEY CAMERON, MONICA ROSS & EVELYN SILVER TRIPLE TRANSFORMATIONS 1985

Die drei Künstlerinnen Cameron, Ross und Silver arbeiteten bereits seit 1981 in der Gruppe Sister Seven zusammen. Das Projekt »Triple Transformations« (Deutsch: »Dreifache Transformationen«) fand in der nordenglischen Stadt Rochdale statt, wo Monica Ross aufgewachsen war, und beschäftigte sich mit der sozialen Herkunft der Künstlerinnen. Das Projekt umfasste ein Programm von sechs Performances (19. bis 24.8.1985) und eine Installation in der Rochdale Art Gallery (26.8. bis 7.9.1985). Die Performances fanden in der Innenstadt von Rochdale und in zwei Fabriken statt. In der Gießerei Britannia Foundry arbeitete Ross' Vater, in der ehemaligen Baumwollspinnerei Besco Baron & Co ihre Großmutter. Diese Fabriken stehen für Ross auch für männlich dominierte und weiblich konnotierte Orte. Neben den in dieser Ausstellung vorgestellten Performances veranstalteten Cameron und Silver in der Mittagspause in der Britannia Foundry die Performance »Britannia Waives the Rules« (Deutsch: »Britannia verzichtet auf Regeln«) und entwickelten das Projekt »Yellow Duster Queens« in der Besco-Fabrik.

---

## SHIRLEY CAMERON, MONICA ROSS & EVELYN SILVER TRIPLE TRANSFORMATIONS 1985

The three artists had already been working together in the group Sister Seven since 1981. The »Triple Transformations« project took place in the northern English city of Rochdale where Monica Ross had grown up and it dealt with the artists' backgrounds. The program included six performances (August 19–24, 1985) and an installation at the Rochdale Art Gallery (August 26–September 7, 1985). The performances took place in Rochdale city center and in two factories, the Britannia Foundry where Ross's father had worked and the Besco Baron & Co spinning mill that had employed her grandmother. For Ross, these factories also stood for male-dominated and female-associated places. As well as the performances featured here, Cameron and Silver also staged the performance »Britannia Waives the Rules« during lunch-break at the Britannia Foundry and developed the project »Yellow Duster Queens« at Besco.

This exhibition shows documentary photographs by Patsy Mullan, the catalog of the project, and preliminary drawings (»Minds Eye Map of Imagination«) by Monica Ross that were part of the installation in Rochdale. The color drawings show her approach to

Diese Ausstellung zeigt Dokumentationsfotografien von Patsy Mullan, den Katalog zum damaligen Projekt und Vorbereitungszeichnungen (»Minds Eye Map of Imagination«) von Monica Ross, die Teil der Installation in Rochdale waren. Die Farbzeichnungen zeigen ihre Annäherung an die Kartographie der Stadt und verschiedene historische, kulturelle und persönliche Aspekte. Eine Zeichnung auf Millimeterpapier zeigt das Konzept für die Installation »Tell Me Your Stories« (1985), die Ross gemeinsam mit Arbeitern der Gießerei entwickelte und nicht erhalten ist. Ross verbindet mit dem sandgefüllten Kreis aus Handabgüssen das Verschwinden bestimmter Fertigkeiten durch die Deindustrialisierung wie auch des Patriarchats. Ross ergänzte diese Installation mit Tonaufnahmen der Arbeiter über die Hierarchien zwischen den Meistern und Lehrlingen, Männern und Frauen in den Fabriken.

---

**SHIRLEY CAMERON,  
MONICA ROSS & EVELYN SILVER  
ARRIVAL  
19.8.1985**

Als Ankunftsritual stiegen die drei Künstlerinnen eine Parktreppe zwischen der Sankt-Chad-Kirche und dem Rathaus in Rochdale hinunter. Aus drei Koffern entrollten sie farbige Bänder, die so auf den Stufen einen Regenbogen bildeten. Dazu sangen sie die Namen ihrer Großmütter, um auf ihre Beitrag zur Geschichte der Stadt aufmerksam zu machen.

---

**SHIRLEY CAMERON,  
MONICA ROSS & EVELYN SILVER  
MONUMENT TO WORKING WOMEN  
21.8.1985**

Bei »Monument to Working Women« (Deutsch: »Denkmal für arbeitende Frauen«) handelt es sich um einen fotografisch dokumentierten korrigierenden Eingriff an der Statue für den liberalen Politiker und Spinnereiuunternehmer John Bright (1811 - 1889). Bright ist einer der bekanntesten »Söhne« der Stadt Rochdale und war für seine Redekunst im 19. Jahrhundert berühmt. Historische Quellen weisen jedoch auch darauf hin, dass Bright ein erbitterter Gegner der Begrenzung des Arbeitstags auf zehn Stunden war. Karl Marx äußerte sich sehr polemisch über ihn. Solche Zitate trugen die Künstlerinnen auf selbstgeschriebenen Plakaten durch die Stadt, bevor sie das Monument erklimmen. Dort griffen sie korrigierend in die Inschriften ein, indem sie mit kleinen Zetteln die

the cartography of the city and various historical, cultural, and personal aspects. One drawing on graph paper shows the concept for the installation »Tell Me Your Stories« (1985) that Ross developed together with foundry workers and that has not survived. For Ross, the sand-filled circle of hand casts links the disappearance of specific skills with deindustrialization and the end of the patriarchy. The installation also included sound recordings of workers talking about the hierarchies between foremen and apprentices, and between men and women in the factories.

---

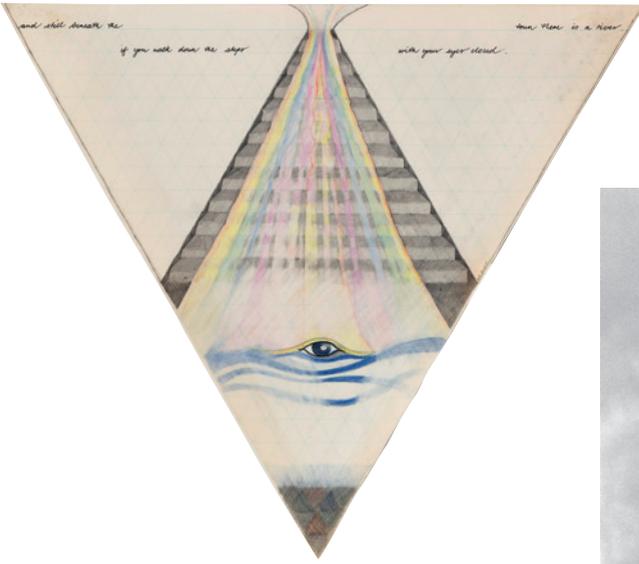
**SHIRLEY CAMERON,  
MONICA ROSS & EVELYN SILVER  
ARRIVAL  
19.8.1985**

As a ritual of arrival, the three artists descended a staircase between St Chad's and the town hall, unrolling lengths of colored fabric to create a rainbow on the steps and singing the names of their grandmothers to draw attention to their role in the city's history.

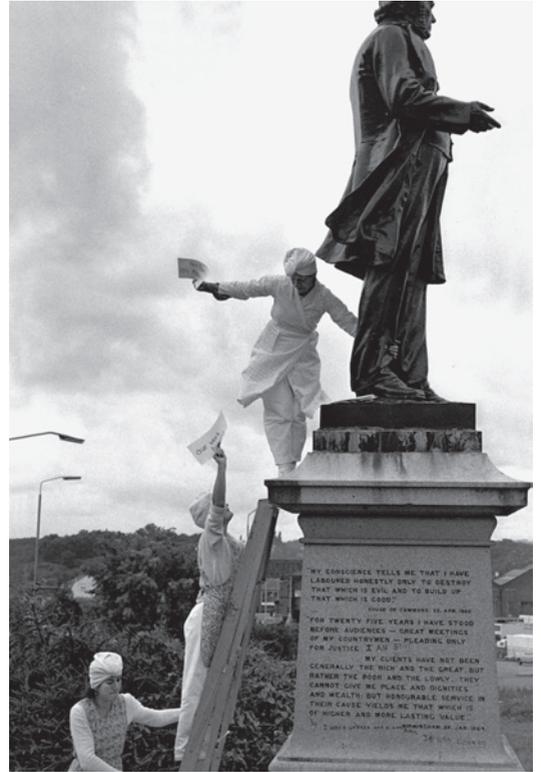
---

**SHIRLEY CAMERON,  
MONICA ROSS & EVELYN SILVER  
MONUMENT TO WORKING WOMEN  
21.8.1985**

»Monument to Working Women« is a photographically documented modification of a statue of the liberal politician and spinning mill operator John Bright (1811 - 1889). Bright is one of the best known »sons« of the city of Rochdale and he was famous during his lifetime for his rhetorical skills. However, according to historical sources, he was also a fierce opponent of limiting the working day to ten hours, drawing polemical remarks from Karl Marx. The artists carried placards with quotes from these sources through the city before climbing onto the monument, where they corrected the inscriptions by adding the viewpoint of working women with reference to injustices concerning financial and social recognition, with notes including »Our work, his glory« and »Her poverty, his reward.« At the end, they held up a sign saying »Reclaimed« in front of the statue.



Minds Eye Map of Imagination



Monument to Working Women



15 A Ghost in the Spinning Mill

# A GHOST IN THE SPINNING MILL

I am the ghost of the spinning mill  
I am the ghost  
    of the spinning mill  
I am the ghost  
My name is Grace  
My name is Margaret  
My name is Ada

I am the ghost of the spinning mill  
My name is Martha  
My name is Alice  
My name is Annie  
We are the ghosts of the spinning mill  
The hours of our life  
    spun away, spun away  
Who remembers now?  
The many wives of King Cotton?  
King Cotton crowned in slavery  
Black and White  
Across three continents

But who remembers me?  
I am the ghost of the spinning mill  
My name is Monica my mother  
My name is Monica myself  
I am the daughter of all the ghosts whose love haunts me  
I am the ghost of the spinning mill  
Who remembers now the many wives of King Cotton?

King Cotton crowned in slavery  
Black and White  
Across three Continents?

But who remembers you?  
Cotton Queen, Queen Cotton, who remembers you?  
I am the ghost of the spinning mill  
I remember your deafness  
    your aching feet  
I know about your fallen womb  
    the stillborn child  
King Cotton everywhere and one weeks holiday  
I remember your jokes  
    The stories of your life  
    Miseries defied by laughter  
    Your strength and wisdom

I am the daughter of your ghosts  
You stand behind me in ranks ten deep  
Spinning still your stories  
Spinning yarns to defy misery  
Weaving the threads of history  
    Spinning Bricks and Mortar  
    Spinning flesh and blood  
    Spinning words and stories  
    Spinning other peoples fortunes  
    Spinning Time Till The Machine stops

weibliche Perspektive der Arbeiterinnen einbrachten und auf Ungerechtigkeit in Bezug auf finanzielle und soziale Anerkennung hinwiesen. So stand auf ihnen geschrieben: »Unsere Arbeit, sein Ruhm«, »Ihre Armut, seine Belohnung«. Am Ende hielten sie das Schildchen »Zurückerobert« vor das Denkmal.

---

**MONICA ROSS**  
**A GHOST IN THE SPINNING MILL**  
**22.8.1985**

Diese Soloperformance von Monica Ross fand auf zwei Etagen und im Treppenhaus der leerstehenden Barchant Mill von Besco Baron & Co während einer Mittagspause statt, so dass vor allem die Arbeiterinnen zuschauen konnten. Wie schon bei den anderen Performances trug Ross für Arbeiterinnen typische Kleidungsstücke wie Kittelschürze und Kopftuch. Mit Fäden und Baumwollresten markierte sie den verschwundenen Arbeitsplatz von Spinnerinnen in der Maschinenhalle. Mit ihren Bewegungen und Klangerfassungen rief Ross die verschwundenen Arbeitsbewegungen und den Maschinenlärm herbei, um diese schwere weibliche Arbeit zu ehren. Dazu schrieb sie ein Gedicht, in dem sie ihre Ahninnen anrief: »Ich bin die Tochter aller Gespenster, deren Liebe mich verfolgt / Ich bin das Gespenst der Baumwollspinnerei / Wer erinnert sich jetzt an die vielen Frauen von König Baumwolle?« Neben schmerzenden Füßen, Totgeburten erinnert sie auch an die Sklaverei als koloniale Quelle der Baumwollindustrie.

---

**MONICA ROSS**  
**A GHOST IN THE SPINNING MILL**  
**22.8.1985**

This solo performance by Monica Ross took place on two floors and in the staircase of the disused Barchant Mill formerly operated by Besco Baron & Co during a lunch break so that the women workers in particular could watch. As in the other performances, Ross wore typical worker's clothing like an apron and a headscarf. She used threads and leftover cotton to mark out the disappeared workplace of spinners on the factory floor. With her movements and sound recordings, she evoked the lost work routines and machine noise as a way of honoring this heavy work performed by women. She also wrote a poem invoking her ancestors: »I am the daughter of all the ghosts whose love haunts me / I am the ghost of the spinning mill / Who remembers now the many wives of King Cotton?« As well as hurting feet and still births, she also recalled slavery as the colonial source of the cotton industry.

---

**MONICA ROSS & GILLIAN ALLNUT**  
**SEACHANGE**  
**1986**

Diese Performance entwickelte Monica Ross gemeinsam mit der Dichterin Gillian Allnut aus älteren Arbeiten, nachdem sie 1985 zwei Aktivistinnen des Nuclear Free and Independent Pacific Movement traf. Die Performance beginnt mit dem US-amerikanischen Abwurf der Atombombe auf Nagasaki am 9. August 1945 und der Geschichte von Chu Myongsoon. Als Zweijährige hatte sie die Zerstörung der japanischen Hafenstadt über- und miterlebt. Weil sie kein Licht ertragen kann, nicht einmal das Licht einer brennenden Kerze, verbrachte sie ihr Leben in einer dunklen Dachkammer. Dem folgt eine Chronologie US-amerikanischer, britischer und französischer Atombombentests im Pazifik, Australien und Südamerika bis in die 1980er Jahre, inklusive der zerstörerischen Folgen für Menschen, Umwelt und Gesellschaften u.a. auf den Marshall-, Marianen- und Weihnachtsinseln. Die Aktivistinnen Chai Lang Palacoius von den Marianeninseln und Titiwhai Harawhira aus Aotearoa, so nennen die Maori Neuseeland, werden als Botschafterinnen dieses verborgenen imperialistischen Kriegs und seiner Opfer zitiert. Diese Performance möchte die Perspektive der westlichen Friedensbewegung erweitern und die mit der Nutzung von Kernkraft verbundenen Fragen von Imperialismus und Rassismus sichtbar machen. Schließlich fanden die Tests häufig unter Missachtung der Gesundheit und der Lebensbedingungen der Bevölkerungen weit von Europa und Nordamerika entfernt statt. Gleichzeitig stellt Ross mit Song- und Bildzitate aus dem Musical »South Pacific« (1948 am Broadway uraufgeführt, 1958 erstmals verfilmt) u.a. von Hollywood verbreitete Fantasien der Südsee als Paradies oder Seefahrerromantik in Frage. Die einstündige Performance wurde erstmals 1986 in Newcastle upon Tyne aufgeführt und als Tourneeveranstaltung entwickelt. Die Dias und Requisiten finden in einem Koffer Platz und konnten von der Künstlerin einfach zum Veranstaltungsort mitgebracht werden.

Auch die ringförmige Bodenskulptur aus blauem Pigment und Gipssegmenten nimmt Bezug auf die zerstörerischen Atomtests im Pazifik. Die auf blauem Pigment im Kreis liegenden Gipsfragmente erinnern an ein Atoll beziehungsweise an durch Radioaktivität verursachte Missbildungen bei Neugeborenen.

---

**MONICA ROSS & GILLIAN ALLNUT**  
**SEACHANGE**  
**1986**

Monica Ross developed this performance with poet Gillian Allnut out of older works after meeting two activists from the Nuclear Free and Independent Pacific Movement in 1985. It begins with the United States dropping an atom bomb on Nagasaki on August 9, 1945, and the story of Chu Myongsoon who experienced and survived the destruction of the Japanese port as a two-year-old. Unable to tolerate light, not even that of a burning candle, she spent her life in a dark attic. This is followed by a chronology of the American, British, and French atom bomb tests in the Pacific, Australia, and South America until the 1980s, including their devastating impact on humans, the environment, and societies on the Marshall, Mariana, and Christmas Islands. The activists Chai Lang Palacoius from the Mariana Islands and Titiwhai Harawhira from Aotearoa, the Maori name for New Zealand, are quoted as ambassadors bearing news of this hidden imperialist war and its victims. The performance aims to expand the perspective of the western peace movement and render visible issues of imperialism and racism connected with the use of nuclear power—the tests often took place far away from Europe and North America, with no regard for the health and living conditions of local populations. At the same time, Ross uses songs and images from the musical »South Pacific« (premiered on Broadway in 1948, first filmed in 1958) to question Hollywood fantasies of the South Seas as a paradise or the romanticism of the sailor's life. The one-hour performance debuted in Newcastle upon Tyne in 1986 and then went on tour. The slides and props are stored in a suitcase, in which the artist transported them from venue to venue.

The ring-shaped floor sculpture made of blue pigment and plaster segments also refers to the destructive nuclear tests in the Pacific. The circle of plaster fragments lying on blue pigment recall an atoll and the malformations of newborns caused by radioactivity.

---





## LIKE GOLD IN THE FURNACE 1987–1989

Diese atomkraft-kritische Diashow-Performance entwickelte Ross für ein einwöchiges Performance-Programm im Mai 1987 an der Saint Martin's School of Art in London und wurde danach bis 1989 noch mehrfach aufgeführt. In Form eines Traums dockt sie inhaltlich an der beschwichtigenden Argumentation für die Nutzung von Atomkraft an, die schon Gegenstand der Kritik in Ross' Performance »STOP she said« von 1982 war. Aufhänger ihrer Kritik ist ein Untersuchungsbericht aus dem Jahr 1987 für die Erweiterung des Atomkraftwerks Sizewell. Ross zitiert aus diesem Bericht den Satz »Gesundheitsschäden in Höhe von einer Million Pfund lassen es schwierig erscheinen, Kosten in Höhe von drei Millionen Pfund zu rechtfertigen, um weitere Risiken für die Arbeiter in Sizewell B zu mindern« und vergleicht diese Unterordnung von Leben für einen höheren Zweck mit alttestamentarischen Weisheiten Salomos: »Wie Gold im Schmelzofen prüfte er sie, und wie ein vollständiges Brandopfer nahm er sie an.«

Diese Ausstellung zeigt die in einem Koffer verpackten Requisiten für diese Performance und eine Serie von acht Fotografien, in der Ross die Performance in ihrem Studio nachinszenierte. Monica Ross tritt mit Hemd, Jackett und Schlips im seriösen Gewand eines Vertreters oder Wissenschaftlers auf. Bezugnehmend auf das Gemälde eines Apfels »Ceci n'est pas une pomme« (Deutsch: »Das ist kein Apfel« 1964) des surrealistischen Malers René Magritte, hält sie Banner in die Diaprojektion, auf denen geschrieben steht: »Das ist kein Traum.« »Das ist kein genetischer Schaden.« und »Das ist keine Leukämie.« Außerdem stellt Ross in der Performance den Zusammenhang zwischen einem der schwersten Reaktorunfälle in Großbritannien, den Windscale-Brand im nordenglischen Sellafield von 1957, und den globalen Folgen der Nuklearindustrie her. Die Menschen dort leben wie die Menschen im Pazifischen Ozean in einer nuklearen Zukunft mit den Folgen radioaktiver Verstrahlung. »Etwas, an das wir uns erinnern. Etwas, das wir vergessen ...«

Eine großformatige Frottage zeigt weitere Bibelzitate aus dem Englischen mit Bezug zu irdischen Opfern für das ewige Leben.

---

## LIKE GOLD IN THE FURNACE 1987–1989

Ross developed this anti-nuclear slideshow performance for a week-long performance program in May 1987 at Saint Martin's School of Art in London, after which it was performed several more times until 1989. In the form of a dream, its content addresses the placatory arguments for the use of atomic power she had already criticized in her performance »STOP she said« in 1982. Her critique draws on a report from 1987 into the expansion of the Sizewell nuclear power station, from which she quotes the sentence »The application of value of life at one million pounds suggests that it would be difficult to justify spending more than three million to reduce the risks to workers at Sizewell B« and compares this subordination of life to a higher purpose with Solomon's Old Testament wisdom: »Like gold in the furnace he tried them, and like a sacrificial burnt-offering he accepted them.«

The exhibition includes a suitcase containing the props for this performance and a series of eight photographs for which Ross recreated the performance in her studio, appearing in the serious guise of a sales rep or scientist, dressed in shirt, jacket, and tie. Referring to the painting of an apple »Ceci n'est pas une pomme« (»This is not an apple«, 1964) by Surrealist painter René Magritte, she holds banners into the slide projection marked »This is not a dream.« »This is not gene damage« and »This is not leukemia.« The performance also makes a link between one of the worst reactor accidents in Britain, the Windscale fire of 1957 in Sellafield, north England, and the global impact of the nuclear industry. Like the people in the Pacific, those in Sellafield are already living in a nuclear future with the consequences of radioactive contamination. »Some things we remember. Some things we forget...«

A large-format frottage shows further Bible quotes referring to sacrifices on Earth in return for eternal life.

---

**FLEUR DE LA LUNE**  
**11.11.1987**

Diese Diashow-Performance führte Ross im Rahmen des Programms »Taking Liberties« 1987 im Gardner Centre for the Arts der University of Sussex in Brighton auf. Ross verhandelte hier Spannungen in der Beziehung zwischen Mutter und Tochter, Leidenschaft, Verlust und Trennung. In der Ausstellung ist ein weißer Koffer mit den Utensilien für diese Performance zu sehen. Darin finden sich u.a. Kinder- und Frauenschuhe, die während der Performance symbolisch die Rollen von Mutter und Kind einnahmen. Vom Band lief der Klavierakkord des Liedes »Que Sera, Sera«, in dem ein Mädchen die Mutter nach ihrer Zukunft fragt: »Werde ich reich und schön sein?« Worauf die Mutter ausweichend antwortet, dass die Zukunft nicht in unserer Hand liegt. In der Performance folgt ein fiktiver Dialog zwischen dem Baby und der Mutter.

---

**THIS IS NOT A PHOTOGRAPH**  
**1990**

Diese Installation entstand 1990 als Antwort auf einen Bericht der britischen Tageszeitung The Guardian über Hunderte Säuglinge in einer Kinderklinik in Rumänien, die durch infizierte Blutkonserven und verunreinigte Impfnadeln mit dem HI-Virus angesteckt wurden. Ross widerstrebt die Banalisierung und Ausbeutung von Leid in der Mediengesellschaft. So erlaubt die Menge an Schreckensnachrichten und die Vermischung mit Trivialitäten in den Medien kaum eine adäquate Antwort zu formulieren, eher werden so Gewöhnung und Hilflosigkeit gefördert. In der Publikation zur ersten Ausstellung dieser Installation stellt Ross den Umstand heraus, dass ein Fotograf dem Kinderarzt fünf Dollar geboten haben soll, damit dieser eine Blutprobe bei einem Baby für eine Aufnahme entnehme. Ross schafft hier einen Moment des Innehaltens. In einer Art Schutzgeste wickelte sie die Aufnahme eines dieser Babies ein, entzieht es dem neugierigen Blick der Weltöffentlichkeit und ummantelt es mit einem wärmenden Schutz gleich einer Windel. Die großformatigen Papiercollagen zeigen diesen Prozess, während die Rollen am Boden ungefähr der Anzahl der Kinder entspricht, die laut Bericht infiziert worden waren.

---

**FLEUR DE LA LUNE**  
**11.11.1987**

Ross presented this slideshow performance as part of the »Taking Liberties« program at the Gardner Centre for the Arts at the University of Sussex in Brighton in 1987. It deals with tensions in the mother-daughter relationship, passion, loss, and separation. The exhibition features a white suitcase with the props for the performance, including children's and women's shoes that symbolized the roles of mother and child during the performance. The soundtrack consisted of the piano chords from the song »Que Sera, Sera,« in which a girl asks her mother about her future: »Will I be famous, will I be rich?« To which the mother replies evasively that »the future's not ours to see.« In the performance, this is followed by a fictitious dialog between baby and mother.

---

**THIS IS NOT A PHOTOGRAPH**  
**1990**

This installation was made in response to a report in British newspaper The Guardian about hundreds of babies in a children's hospital in Romania being infected with HIV by contaminated blood and dirty syringes. Ross reacts here to the banalization and exploitation of suffering in media society, where the sheer quantity of horrific news items and their mixing with trivial stories makes it hard to formulate an adequate response, fostering habituation and helplessness. In the publication accompanying the first showing of the installation, Ross highlights the fact that a photographer allegedly offered a doctor at the hospital five dollars to take a blood sample from a baby for a picture. Ross creates a moment to pause for thought: in a protective gesture, she wraps up a picture of one of the babies, hiding it from the inquisitive eyes of the global public and shrouding it in a warming layer like a diaper. The large-format paper collages show this process, while the rolls on the floor roughly match the number of children infected according to the report.

---



Fleur de la Lune





## STATE OF EMERGENCY 29.8.1992

Diese achtstündige Aktion fand zum Festival »Blind Montage« 1992 in einer alten Fabrikhalle im niederländischen 's-Hertogenbosch statt. Ähnlich wie in ihrer Performance »A Ghost in The Spinning Mill« (1985) scheint Ross die aus der Fabrik verschwundene Arbeit wachzurufen. Wie damals trug sie ein Kopftuch, das an die Kluft von Arbeiterinnen erinnert. Ein 40-minütiges Video dokumentiert ihr Tun, das jedoch schwer einzuordnen ist. An einem Tisch faltet sie Kopien, die sie zu einem Stapel bindet. Das Objekt findet sich auf dem Tisch in dieser Ausstellung. Es handelt sich um Fotocollagen einer Buchseite aus der englischen Ausgabe des Aufsatzes »Über den Begriff der Geschichte« (1940, »Theses on the Philosophy of History«) von Walter Benjamin mit einem Foto zweier Bäuerinnen und weiteren Motiven aus der Kunstgeschichte: u.a. Engel und Drachen. Dem Aufsatz entstammt auch der Titel der Arbeit und ein Zitat, das Ross mit Kreide an die Fabrikwand geschrieben hatte: »the state of emergency in which we live is not the exception but the rule« (Deutsch: »[Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber], dass der »Ausnahmestand«, in dem wir leben, die Regel ist.«). In der Performance öffnete Ross den Papierbund wieder, schrieb mit roter Tinte die Widmung »This is for you« (Deutsch: »Das ist für dich«) auf die Rückseiten. Einige Blätter verteilte sie auf dem Boden, andere knüllte sie, zündete sie mit einer Kerze an, um sie mit der Tinte wieder zu löschen. In Parallelaktionen verstreute sie einen Sack voll Graphitstaub in einem Innenhof und ließ Federn aus einem Kissen vom Fabrikdach fliegen. Die Aktionen wirken melancholisch, absurd oder sinnlos. In dem zitierten Essay entwickelt Benjamin sein berühmt gewordenes Bild vom Engel der Geschichte, der vom Sturm des Fortschritts rückwärts in die Zukunft geblasen wird, während er auf »eine einzige Katastrophe« zurückblickt. Nachdem Monica Ross in früheren Arbeiten in aufklärerischer und aufrüttelnder Absicht einzelne Missstände und Katastrophen thematisiert hatte, diente diese Aktion dazu, ein generelleres Verständnis von der Geschichte von Unterdrückungen zu entwickeln.

---

## STATE OF EMERGENCY 29.8.1992

This eight-hour action took place at the 1992 Blind Montage festival in an old factory building in 's-Hertogenbosch, the Netherlands. As in her performance »A Ghost in The Spinning Mill« (1985), Ross seems to evoke the work that has disappeared from the factory. Like then, she wore a headscarf reminiscent of that of women workers. A 40-minute video documents her actions, which are difficult to classify. At a table, she folds copies, which she binds into a pile. The object is displayed on the table in this exhibition. It consists of photo collages from a page of the English edition of Walter Benjamin's essay »Theses on the Philosophy of History« (1940) along with a photo of two women farmers and other motifs from art history, including angels and dragons. The essay also provides the title for the work and a quote that Ross wrote on the factory wall with chalk: »the state of emergency in which we live is not the exception but the rule«. During the performance, Ross reopened the paper bundle and wrote the dedication »This is for you« on the back with red ink. She spread some pages on the floor, crumpled up others, lit them with a candle then extinguished them with ink. In parallel actions, she scattered a bag full of graphite dust in a courtyard and pulled feathers out of a pillow to let fly from the factory roof. The actions seem melancholic, absurd or pointless. In the quoted essay, Benjamin develops his famous image of the angel of history, who is blown backwards into the future by the storm of progress while looking back on »one single catastrophe«. In earlier works, Monica Ross dealt with individual abuses and catastrophes with the intent to inform and raise awareness; this action served to develop a more general understanding of the history of oppression.

---

## PASSAGE 1993

Wahrnehmungs- und medienkritische Fragestellungen führen Monica Ross in den 1990er Jahren zu einigen aufwändigen ortsspezifischen Installationen, die die Künstlerin auch als Situationen entwarf, in denen Besucherinnen und Besucher unmerklich zum Mittelpunkt des Werkes wurden. Die Installation »passage« wurde vom 12. bis 17. August 1993 in der Whitechapel Art Gallery in London gezeigt. Ross veränderte durch farbige Glasscheiben im Oberlicht der Galerie die Lichtsituation im Treppenhaus. Auf einem Monitor im Empfangssaal wird das Bild von der rötlich schimmernden Treppe live übertragen. Wer den Saal betritt, erlebt die Personen auf der Treppe als Teil des Werkes.

---

## IMPASSE 1994

Diese temporäre Installation entwickelte Ross für das Kunstfestival »Violence of the Imagination« 1994 in Brighton. In einem abgesperrten Raum war für die Festivalgäste lediglich durch einen Türspalt ein großer Tisch mit acht Stühlen zu sehen. Während auf dem Boden rote Glaskugeln verteilt waren, war der Tisch mit zerbrochenen Eierschalen unter einer Glasplatte bedeckt.

---

## FALL 1994

Die 1994 im Kunstzentrum Chapter in Cardiff realisierte Installation erweiterte das Konzept von »passage« (1993). Wieder schuf Ross mit einer konstruierten Wand unterschiedliche Räume, Durchgänge sowie mit getönten Glasscheiben blaue und rote Lichtsituationen, die beim Durchschreiten erlebt werden können und durch einen Live-Videoschaltung verbunden sind, in der Besucherinnen und Besucher sich selbst begegnen. Ziel dieser experimentellen Anordnung war es für Ross, die Spanne zwischen der Wirklichkeit und unserem Bild von ihr zu untersuchen. Auf welcher Grundlage interpretieren und deuten wir neue Informationen? So ist bereits der Titel dieser Arbeit doppeldeutig: »fall« könnte sowohl als »stürzen« wie als »Herbst« übersetzt werden.

---

## PASSAGE 1993

In the 1990s, critiques of perception and media prompted Monica Ross to make several elaborate site-specific installations designed to put the unsuspecting viewer at the center of the work. The installation »passage« was shown from August 12–17, 1993, at Whitechapel Art Gallery in London. Ross used colored glass panels in the gallery's skylights to alter the light situation in the staircase, with live footage of the glowing red staircase shown on a screen in the entrance hall. For those arriving at the gallery, the people walking up and down the stairs appeared as part of the work.

---

## IMPASSE 1994

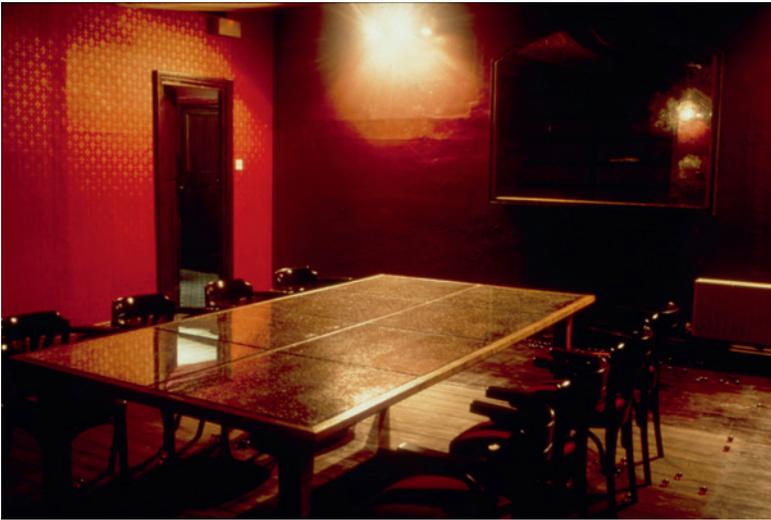
Ross developed this temporary installation for the »Violence of the Imagination« art festival in Brighton in 1994. Through a door left ajar, visitors to the festival could see a large table with eight chairs; red glass balls were spread across the floor, while the table was covered with broken eggshells under a sheet of glass.

---

## FALL 1994

This installation, realized in 1994 at the Chapter arts center in Cardiff, expanded on the concept used in »passage« (1993). Again, Ross constructed a wall to create separate spaces and colored glass to create blue and red light situations to be experienced by those walking through, with a live video link in which visitors encountered themselves. The aim of this experimental set-up was to explore the gulf between reality and our image of it. On what basis do we interpret new information? The work's title is already ambiguous, as »fall« can be a verb or a season.

---



impasse



passage





»iris« ist eine experimentelle Auseinandersetzung damit, wie Medien und Archive unsere Erinnerung beeinflussen beziehungsweise ersetzen. Ross nutzte dafür Ton- und Videoaufnahmen einer Auswahl ihrer zeitbasierten Arbeiten von 1985 bis 2000, um die Frage zu stellen, inwiefern ihre Erfahrung in der Gegenwart abrufbar bleibt. Leitend für sie war ein Satz aus Walter Benjamins Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« von 1935. Benjamins Gedanke zielte darauf ab, dass in unserer Gegenwart der Blick auf die Wirklichkeit durch hoch entwickelte Medien wie Filme so stark geleitet ist, dass die Wirklichkeit kaum noch zu erkennen ist. Er vergleicht den nahezu unmöglichen Blick auf die Wirklichkeit mit der »blauen Blume im Land der Technik«. Die »blaue Blume« ist seit Novalis das romantische Symbol für das vergebliche Streben nach Liebe und Unendlichkeit.

Folgerichtig rückte Ross in Langzeit-Performances wie »Points in Time« (1996) die Videoapparatur ins Zentrum. Bei einem Performancefestival im irischen Waterford bestickte die Künstlerin bläulich eingefärbte Stoffe in Stickrahmen, während eine Videokamera das Bild auf einen Monitor übertrug. Die auf zehn Fotostative montierten Stickrahmen sind gemeinsam mit Büchern, in die Ross die verwendeten Nadeln steckte, als Installation in dieser Ausstellung zu sehen. Auf einem Monitor laufen Videomitschnitte verschiedener Performances, die Ross zu einem Film verband. Dazu zählen Mitschnitte der oben genannten Performance in Irland, von Ross beim Abschreiben des genannten Aufsatzes von Walter Benjamin und von einer Performance am 6. Februar 2000 im De La Warr Pavillon in Bexhill on Sea. Es finden sich auch Mitschnitte von einer Aktion am Folgetag, als sich die Künstlerin in einem Tattoostudio in Brighton ein viktorianisches Motiv der blauen Blume stechen ließ. Die gleiche Aktion findet sich auch auf einem zweiten Monitor in einem Video von zwei Close-ups von einem Auge der Künstlerin und dem rechten Unterarm während des Tätowierens.

Gemeinsam mit dem Künstler Reuben Braithwaite entwickelte Ross 2001 die interaktive CD-Rom »Iris Document 4«, die es erlaubt, durch die verschiedenen Mitschnitte dynamisch zu navigieren. In der Ausstellung werden auch zwei collagierte Zeichnungen von Monica Ross gezeigt, die den Arbeitsprozess und Installationsentwürfe für die Ausstellung »iris. A Show About Time« 1998 in der Galerie MILCH in London zeigen.

»iris« is an experimental engagement with the way media and archives influence and replace our memories. Ross used sound and video recordings of a selection of her time-based works from 1985 through 2000 to explore the extent to which their experience remains accessible in the present. The project was guided by a phrase from Walter Benjamin's 1935 essay »The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,« suggesting that our view of reality is now so strongly shaped by highly developed media like film that reality itself is barely perceptible. He compares this near-impossibility of seeing reality with the »Blue Flower in the land of technology.« Since Novalis, the »Blue Flower« has been a romantic symbol for the vain striving toward love and eternity.

Accordingly, in extended performances like »Points in Time« (1996) Ross put video equipment center stage. At a performance festival in Waterford, Ireland, she embroidered blue-dyed pieces of fabric stretched on frames while a video camera transferred her image to a screen. The embroidery frames, mounted on ten camera tripods, are included here as an installation together with books into which Ross stuck the embroidery needles she used. One screen shows video footage of various performances, edited together into a film. They include sections of the performance in Ireland mentioned above, of Ross transcribing chapters of Benjamin's essay, and of a performance on February 6, 2000, at the De La Warr Pavilion in Bexhill on Sea. There are also recordings from the following day, when the artist got a tattoo of a Victorian Blue Flower motif at a tattoo studio in Brighton. This action also features on a second screen, in a video combining close-ups of one of the Ross's eyes and of her right forearm during the tattooing process.

In 2001, together with artist Reuben Braithwaite, Ross developed the interactive CD-ROM »Iris Document 4« that allows viewers to navigate the various recordings. The exhibition also includes collaged drawings by Ross showing the working process and installation designs for the exhibition »iris. A Show About Time« at Milch, London, in 1998.

Die Webseite [www.justfornow.net](http://www.justfornow.net) wurde von Monica Ross als virtueller Arbeitsort entwickelt, um über Zusammenhänge zwischen Kunst, Zeit und Technologie nachzudenken. Die Künstlerin reflektierte bereits seit den frühen 1990er Jahren intensiv darüber und führt hier Texte, Fotografien, Videos, Audiodateien, Computergrafiken u.v.m. aus Performances von 1998 bis 2003 zusammen. Die Userinnen und User sind eingeladen, den Links und Pop-up-Fenstern zu folgen, um in diesen Gedankenkosmos einzutauchen.

Den Beginn dieser Arbeit markierte 1998 die Einladung eines Performancefestivals an Ross, Gedanken zu der Frage beizusteuern, warum Kunstveranstaltungen wie Performances dokumentiert werden sollten. Ross präsentierte den Text »just for now (and then)« auf sieben Blättern. Sie beinhalten Überlegungen wie Digitalisierung unser Verhältnis zur Zeit verändert. Während ein Erlebnis grundsätzlich vergänglich ist und unsere Erinnerung daran, selbst wenn wir versuchen, sie mit Souvenirs und Fotografien festzuhalten, stets einem Wandlungsprozess unterliegt, führt die Digitalisierung zu einer Multiplikation von Zeit. »Digitale Zeit bringt unsere Beziehung zum Ereignis in eine andere Reihenfolge. Nun sind es nicht so sehr wir, die das Ereignis erwarten, sondern das Ereignis, das uns erwartet.« Diese Vervielfältigung der Zeit bricht die künstliche Chronologie der Geschichte auf. Gleichzeitig vervielfältigen und banalisieren Technologien der massenhaften Bildreproduktion unser Verhältnis zur Kunst. 1998 ergänzte Ross diese Überlegungen mit Handlungsanweisungen, die einzelnen Textseiten zu falten und per Post zu versenden.

Auf der Webseite kann dieser Text unter anderem als PDF heruntergeladen, ausgedruckt und zu einem kleinen Büchlein gefaltet werden. Ausdrucke von »just for now (and then)« und eines zweiten PDF-Buchs (»still...«, von 2004), das Überlegungen zu einem Videostill von einer der Performances enthält, konnten in der Ausstellung mitgenommen werden. Die Webseite vereint weitere Webcambilder und -videos der Langzeit-Performances »act of love« (2001), »taking time« (2002), »connectionsript« (2002) und »transcript« (2003), in denen Ross mehrere Seiten von Walter Benjamins Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935) als Akt der gesteigerten Aufmerksamkeit und Zuneigung per Hand abschrieb. Diese Schreibaktionen wurden im Internet live gestreamt.

Die gerahmten Drucke links neben dem Computermonitor korrespondieren mit der Webseite. Rechts werden Schlagwörter aus der englischen Fassung

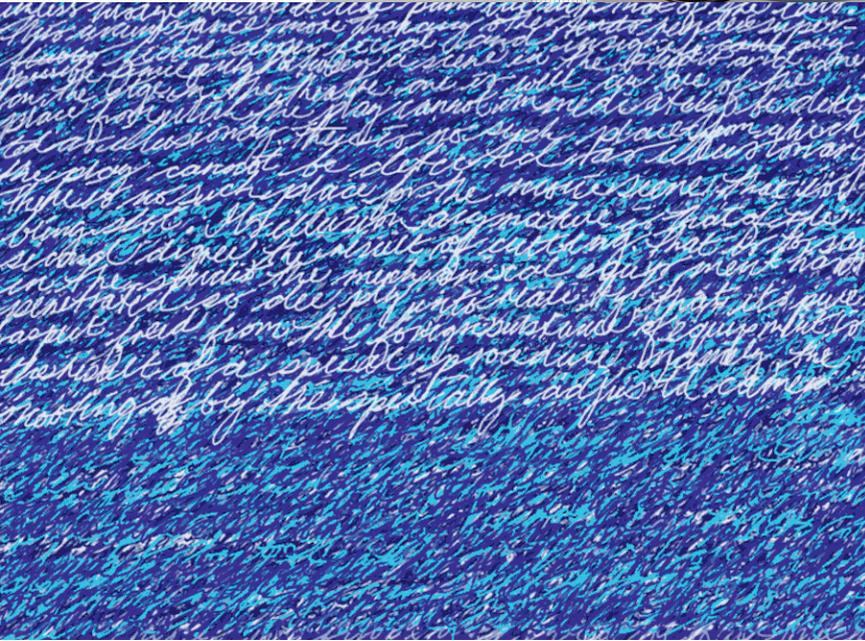
The website [www.justfornow.net](http://www.justfornow.net) was developed by Monica Ross as a virtual workspace where she could think about the links between art, time, and technology. Having reflected in-depth on these themes since the early 1990s, here she brought together texts, photographs, videos, sound files, computer graphics, and more from performances realized from 1998 through 2003. Users are invited to immerse themselves in this universe via links and pop-up windows.

This work began in 1998 when Ross was invited by a performance festival to contribute her thoughts on why art events like performances should be documented. Ross presented a text on seven sheets of paper with ideas about how digitization alters our relationship with time. Whereas an experience is always transient, our memory of it always subject to a process of transformation even if we seek to fix it with souvenirs and photographs, digitization leads to a multiplication of time. »In digital time, our relation to event is of another order. Now, it is not so much we who expect the event as the event that expects us.« This multiplication of time ruptures the artificial chronology of history. At the same time, mass imaging technologies duplicate our relationship to art and render it banal. In 1998, Ross supplemented these thoughts with instructions to fold the pages of her text and send them by post.

On the website, the text can be downloaded in PDF format, printed out, and folded to make a booklet. Printouts of »just for now (and then)« and the PDF book »still...«, from 2004, containing thoughts on a video still from one of the performances were provided as free handouts in the exhibition. The website brings together webcam footage and videos of the extended performances »act of love« (2001), »taking time« (2002), »connectionsript« (2002), and »transcript« (2003), in which Ross transcribed several pages from Walter Benjamin's essay »The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction« (1935) by hand as an act of heightened attentiveness and fondness. These writing performances were also livestreamed on the internet.

The framed prints to the left of the computer screen correspond with the website. On the right, a list of keywords from the English version of the essay, offering an interactive index with links to individual transcripts, and on the left, graphics of the audio signal from the reading of Benjamin's text during the performance »reading human material« (2005).

---





Zur Brücke



reading human material

des Aufsatzes aufgelistet, die auf der Webseite als interaktiver Index zu einzelnen Abschriften verlinken. Rechts werden die grafischen Kurven von Soundaufnahmen der Lesung von Benjamins Text während der Performance »reading human material« (2005) dargestellt.

---

### MONICA ROSS & JORN EBNER READING HUMAN MATERIAL 2005

Diese Performance bildet eine weitere Annäherung von Monica Ross an den Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935) des Philosophen Walter Benjamin. Während einer Performance im Projektraum eta im englischen Hove las sie einen Auszug in Benjamins Muttersprache. Da sie selbst kaum Deutsch sprach, bat sie den deutschen Künstler Jorn Ebner während der Lesung – sollte es notwendig sein – auf die richtige Betonungen hinzuweisen. An der Wand war eine kleine Installation aus zwei Spieluhren befestigt.

---

### ZUR BRÜCKE 1997–1998

1997 war Monica Ross zu einer Residenz in Dömitz eingeladen. Dort stehen an der Elbe die Reste der Elbbrücke Dömitz, die bis 1873 als zweigleisige Eisenbahnbrücke für die Zugstrecke Hamburg–Berlin errichtet wurde. Während eines Luftangriffs am Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 wurde ein Teil der Brücke zerstört. Wegen ihrer Lage an der ehemaligen innerdeutschen Grenze wurde sie danach nicht wieder aufgebaut. Gemeinsam mit fünf weiteren Künstlerinnen und Künstlern wurde Ross eingeladen, eine Arbeit für dieses Denkmal der deutschen Teilung zu entwickeln. Während zwei Bootsfahrten entlang der Elbe, eine im Morgengrauen und eine in der Abenddämmerung, filmte Ross die gegenüberliegenden Ufer. In der Ausstellung sind beide Videos auf einem Monitor zu sehen, die zum ersten Mal 1997 im Brückenhaus gezeigt wurden. Außerdem stellte Ross eine Verbindung zwischen beiden Elbufern her, indem sie auf beiden Seiten Bronzetafeln an Natursteinpfeilern installierte, die ein Motiv der Brücke variieren. Eine der Tafeln befindet sich in der Vitrine mit einer Kunstedition, die Ross für dieses Projekt entwickelte. Ross zog Parallelen zwischen der abgebrochenen Brücke und einem abgebrochenen Briefwechsel. So entwarf sie verschiedene Objekte der Postkommunikation wie Postkarten, Stempel und Briefmarken, die das Motiv der Brücke weiter variieren.

### MONICA ROSS & JORN EBNER READING HUMAN MATERIAL 2005

This performance is another of Monica Ross's approaches to the essay »The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction« (1935) by philosopher Walter Benjamin. At eta, a project space in Hove, England, she read an excerpt in Benjamin's native language. Knowing hardly any German herself, she asked German artist Jorn Ebner to correct her pronunciation during the reading, should this be necessary. A small installation consisting of two music boxes was mounted on the wall.

---

### ZUR BRÜCKE 1997–1998

In 1997, Monica Ross was invited for a residency in Dömitz. Next to the River Elbe stand the remains of a bridge built in 1873 for the Berlin-to-Hamburg railroad that was damaged by an air raid at the end of World War II and never repaired due to its location on the border between East and West Germany. With five other artists, Ross was invited to develop a work based on this monument to the partition of Germany. During two boat trips along the Elbe, one at dawn and one at dusk, Ross filmed the riverbanks. Both films, first shown in the bridge house in 1997, are included in the exhibition. Ross also created a connection between the river's banks by installing bronze plaques on stone pillars with variations on a bridge motif. One of the plaques is in the display case with an art edition that Ross developed for this project. Ross drew parallels between the broken bridge and the breaking off of an exchange of letters, developing objects related to postal communications including postcards, rubberstamps and postage stamps, all featuring variations on the bridge motif.

# Monica Ross history or not 2000

*we are considering art history today and yet... we are and we are not...  
I have enjoyed the exhibition Live or Live in your head immensely and yet...  
there are these gaps, these distances... these not enoughts, these invisible  
gaps between what is there and what is not there, the what that cannot be  
there of several works in the show and works which were there in the past  
but are not there in this present. So... it's history and it isn't...*

we used to talk about centres and margins  
race, sex and class  
we used to talk about sex and Marx and fashion  
the Goddess or not  
the cervix  
sleeping with the enemy or not  
the right to take a photograph without consultation  
painting or not  
housework or not  
equal pay, usually not  
jobs for the boys and not for the girls  
to be married or not  
to be heterosexual or not  
monogamous or not  
childcare, probably not  
the right to choose to be pregnant or not  
what a pain it was walking past a building site  
why there were more male lecturers in art schools than women  
but more women art students  
Pam Skelton slogged through a statistical survey backed by Nalگو  
on that one

we used to read Pollock and Parker and Nin and De Beauvoir  
and Lippard and Marcuse and Gramsci and Nochlin  
and Olsen and Hall and Williams  
and Rowbotham and Spare Rib  
and any radical thing we could lay our hands on  
pamphlet, leaflet, duplicated, handmade, stick and paste  
and we looked and looked in libraries  
for books on women artists  
even though history had said there weren't any  
and we asked why?  
why not?  
and we wore badges which we'd made ourselves  
and we went out in the dark with buckets  
and fly posted the posters we'd silkscreened  
during the night  
on Phil Goodall's kitchen table  
and pegged up to dry  
next to the socks and the nappies  
and we fought and we argued with each other too  
about art  
about formalism and abstraction  
about mens work  
and womens work  
the gallery system  
and community art  
and the myth of genius  
who wants to live in a garret with small children?  
about being white  
about being middle-class  
about education or not  
about imperialism  
about industrialisation  
about the politics of the family unit in capitalism  
about prostitution  
about The Media  
about representation  
about being working class  
and not betraying the revolution

and we turned out to strikes  
and went on demonstrations  
and took photographs  
and shouted  
*Not the Church and Not the State  
Women will decide their Fate*  
and by the time we got to Greenham  
How to Protest  
had become a performative public art form

and we said what does it mean?  
and how do we bring up our children?  
and make art  
and earn a living  
and make art

about this experience  
this not  
that there is not so much of  
in this exhibition either?  
this here we go again  
where are we then?  
we who are not  
even though we were  
we're in women artists groups  
in Birmingham, Nottingham, Leeds and Sheffield  
and elsewhere  
at a distance from the centre of the art world  
but not from cultural, economic and political debate and action  
we just about know  
through the Womens Movement grapevine  
about the Womens Arts Alliance  
and the Womens Workshop of the Artists Union  
in London  
and that they are setting up  
a Women Artists Slide Library

and quite a few of us are in critical reading groups  
finding out what the historical, social, cultural, political  
and gender gaps in our education  
particularly our art education, are  
and quite a few of us are in trade unions  
the Labour Party or the Communist Party  
the Workers Educational Association  
and we're living in squats, council flats, shared and collectively organised houses  
and lots of us are in consciousness raising groups  
getting to grips with *The Personal is Political*  
and we're having to re-think  
and re-structure ourselves  
before we try and change the world  
not to mention art  
and we're having to work out  
what it might mean to make art in a context  
with skills we haven't got yet  
but we'll learn in a minute  
we're leaving our husbands and shocking the neighbours  
not to mention the art critics but I'll come to that later  
we're in groups organising around every issue you can think of  
going vegetarian and to each others houses  
to look at the artworks  
hidden under the bed  
wrapped up in a drawer  
the not really art

*I made it myself from a few bits and pieces*  
as Kate Walker said  
while the children were watching Blue Peter  
of an image that was published  
in The Women Artists Slide Library Diary  
*Heart not Art, Home made I'm afraid* is the title  
but we just used to call it the knitted baby  
This is The Womens Postal Art Event  
The Womens Postal Art Event  
was initiated by Kate Walker  
in a workshop  
at a Feminist Art History Conference  
in Chalk Farm  
was it 1975 or 19704?  
it doesn't matter if I can't remember  
because Kate or Hannah, or Jean or someone else will know  
it was after that  
that we really got down to reading books

The Womens Postal Art Event was a regional project  
started in a spirit of *every woman her own darnin needle*  
to quote the catalogue of  
*Hang up Put down Stand Up*  
an exhibition organised by the Women Artists Collective of the Artists Union  
which Tina Keane can tell us more about  
the Birmingham Womens Artists group  
did most of the organisation  
for The Womens Postal Art Event  
and we discussed  
authorship and originality  
the ownership or not  
of art  
collective structures and  
or individual art practice  
we tried to work out of and into this gap

we said we'll do it together  
we'll make art out of our lives,  
from its content and form  
literally from it's material  
the broken and discarded bits  
the rubbish and the leftovers  
the forgotten recycled

and we'll make art out of the time of our lives  
that is always between one job, one role and another  
and there'll be no hierarchy between one form or another  
none of this – that's craft  
or – how can that be art?  
or – but that's writing; these sheets pasted large on a gallery wall  
an account of a back street abortion  
which Cathy Nicholson wrote large  
in galleries up and down the country  
and we said who is this art for?  
we said it's for us, it's for women first  
so that we know that we are there  
and then ...  
to make our experience visible  
in our own terms  
we said  
the traditional languages of art are not enough  
for us  
the intent, the content of the work will produce it's own form  
and some of it will quite soon fall to bits  
because the intent  
not the object  
was the issue  
the process of making art work  
as communication  
rather than the production of commodities  
was the issue

and one woman was often  
in a rush  
to reply to another  
so we made art work quickly  
and posted things  
back and forth to each other  
until whole dialogues on sex, relationships, food, identity, history, politics  
angry, sad and funny  
began to build up  
into collective collections  
in each woman's home

in 1975, or was it 76?  
these collections  
art dialogues  
were shown together for the first time in a Manchester gallery  
we slept on floors, worked and ate together  
discovered how to make art-and-politics  
and have a good time

Waldemar Januszczak reviewed it quite favourably  
I wonder if he remembers  
in 1977 more than 300 artworks  
made by a network  
of maybe 20 or 30 women  
aged between 20 and 50  
I think ...

were shown at the ICA  
Suzy Varty  
Kate Walker  
Lyn Foulkes  
Tricia Davies  
Su Richardson  
Phil Goodall and myself  
constructed the exhibition  
as a collective installation  
a series of rooms  
a fridge full of artworks  
a walk-in photo album  
while the queen was being driven up the Mall  
to celebrate the anniversary of her Coronation

for a short while we were infamous  
the London critics were mostly appalled  
and if anyone wrote about the show  
it ended up on the women, not the art, pages  
the Daily Mirror ridiculed us

and one commentator thought our children should be taken into care  
we did get invited to a few art schools to give talks  
usually by women art historians or women artists  
employed in the cultural studies area  
on at least one occasion, we had to virtually make a run for it afterwards

hardly anyone wanted to consider The Postal Event as art  
maybe it wasn't  
then  
but it was an art event  
what mattered most to us  
was that it was a collective, process and time-based social practice  
an art strategy  
which generated as radical a momentum  
as consciousness raising groups of that era were often able to do  
inclusive, eventful and empowering  
some of us called ourselves artists  
or cultural workers  
or just didn't bother  
I have no idea how much or how little of it still exists  
of course it is not in the history books  
the museum or mainstream catalogues  
and we knew it wouldn't be  
don't look for it there  
it was not that we had forgotten about art  
or the way that its histories are made  
not at all  
we made a publication called MaMa  
as a pun on Dada,  
and we wrote it all down  
there and elsewhere

the legend *anonymous* was a woman  
was stitched on to one work for good reason

look for the evidence in The Women Artists Slide Library  
in old copies of Spare Rib and other Feminist publications  
and look for it where the processes that started then  
have continued  
look for the work all these women  
and many others active then  
and later  
continue to do as artists  
in art education, in community projects, in art and public organisations, in curation,  
in campaigns, exhibitions and publications  
those who are gone but whose work remains  
and those who are still doing their work today  
in the here and now

this was  
as were many art projects of that time  
a social art practice  
driven by urgency  
and the necessities  
of ordinary, but complex, lives  
many of these necessities are no more ready to become history than I am  
some are even more urgently pressing now  
than they were then  
others have returned in their own new clothes

so look for it in the social and collective practices  
of other artists and curators now  
When I see their work I see a history of work  
which is still alive in the head  
and which knows itself as the present



valentine: Time Pieces



valentine

## HISTORY OR NOT 2000

Diesen Text trug Monica Ross am 24. März 2000 auf der Konferenz »347 minutes...« vor. Diese Konferenz wurde als kritische Ergänzung der Ausstellung »Live in Your Head: concept and experiment in Britain 1965–75« (4. Februar bis 2. April 2000) in der Whitechapel Gallery in London entwickelt, weil kaum Künstlerinnen in dieser Ausstellung vertreten waren. Ross ruft in dem Text Erinnerungen an politische Fragestellungen und Diskussionen in den 1970ern wach, an gemeinschaftliche Aktionen wie »Feministo« (1975–79) und »Fenix (also known as Phoenix)« (1978–1980) und aktualisiert den Anspruch, gar nicht Teil des Kunstbetriebs sein zu wollen, sondern für Veränderung einzutreten. Schließlich seien viele der damals kritisierten Zustände heute noch ebenso aktuell wie damals. Vielmehr verbindet sie mit dem Text einen Aufruf auf die Tätigkeiten zu schauen, die die beteiligten Frauen und jüngere Generationen seit damals in Kunstpädagogik, Nachbarschaftsprojekten und Ausstellungen entwickelt haben.

---

## VALENTINE 2000–2002

Nach dem Fall der Mauer war Monica Ross mehrfach in Ostdeutschland. Im Zuge einer Ausstellungs-beteiligung in Weimar im Jahr 1992 besuchte sie Dresden und war beim Anblick des Originalgemäldes »Die Sixtinische Madonna« (1512/13) von Raffael regelrecht gefesselt. Die Erkenntnis, dass sie nicht allein war mit ihrer Verzückung, sondern viele vor ihr das Gleiche erlebt haben, führte zu einer intensiven Auseinandersetzung mit diesem ikonischen Renaissancegemälde. Zum Beispiel soll Ida Bauer, eine Patientin Sigmund Freuds, die er als »Fall Dora« in seinem »Bruchstück einer Hysterie-Analyse« (1905) beschrieb, zwei Stunden vor der »Madonna« verharrt haben. Diese Auseinandersetzung gipfelte nach einer Reihe text-basierter Performances in dem Künstlerinnenbuch »valentine«, das auf den ersten Blick weit entfernte historische Ereignisse und Fragestellungen miteinander in einen schwingenden Dialog versetzt. Angesichts Raffaels Gemälde nutzt Ross den Valentinstag und Walter Benjamins Essay »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935), um Zeitschlaufen zu knüpfen. In 18 fragmentarischen Kurzkapiteln begegnen sich die auferstandene Jungfrau Maria, Raffael, sein unbekanntes, weibliches Modell, Papst Julius II., Lewis Carrolls Alice im Wunderland, Sigmund Freud, Ida Bauer, Lenin, Nadeschda Krupskaja, Marx, Engels

## HISTORY OR NOT 2000

Monica Ross recited this text on March 24, 2000, at »347 minutes...«, a conference developed at the Whitechapel Gallery in London as a critical supplement to the exhibition »Live in Your Head: concept and experiment in Britain 1965–75« (February 4–March 2, 2000), because of the lack of women artists in the show. The text recalls political issues and debates of the 1970s, as well as group projects like »Feministo« (1975–79) and »Fenix (also known as Phoenix)« (1978–1980), updating Ross's claim to work for change rather than wanting to be part of the art world. After all, she points out, many of the criticisms raised at the time have lost none of their urgency. The text calls on us to look at the activities developed since by those involved at the time and by younger generations in art education, neighborhood projects, and exhibitions.

---

## VALENTINE 2000–2002

After the fall of the Berlin Wall, Monica Ross made several visits to East Germany. While participating in a group show in Weimar in 1992, she visited Dresden where she was captivated by Raphael's »Sistine Madonna« (1512/13). The realization that she was not alone in her rapture, but that many before her had had the same experience, prompted an in-depth study of this iconic Renaissance painting. For example, Ida Bauer, a patient of Sigmund Freud described as »Dora« in his »Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria« (1905), is said to have spent two hours in front of this painting. After a series of text-based performances, Ross's study culminated in the artist's book »valentine« that appears to create a dialog between historical events and issues lying far apart in time. In the face of Raphael's painting, Ross uses Valentine's Day and Walter Benjamin's essay »The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction« (1935) to create loops in time. Eighteen fragmentary chapters feature encounters between the resurrected Virgin Mary, Raphael, his unknown female model, Pope Julius II, Lewis Carroll's »Alice in Wonderland«, Sigmund Freud, Ida Bauer, Lenin, Nadezhda Krupskaya, Marx, Engels, and many others. In this way, Ross takes supposedly fixed hierarchies of faith, class, gender, science, art, and historical progress and invites them to dance. The introductory poem »Anniversary« connects love and desire with a feminist critique of psychoanalysis, the Russian Revolution, World War II, and wars being fought at the





und viele andere. Ross gelingt es dabei, die Verhältnisse vermeintlich festgefahrener Hierarchien von Glauben, Klassen, Geschlecht, Wissenschaft, Kunst und geschichtlichem Fortschritt zum Tanzen zu bringen. Bereits das einleitende Kurzgedicht »Anniversary« verbindet Liebe und Begehren mit feministischer Kritik der Psychoanalyse, der russischen Oktoberrevolution, dem 2. Weltkrieg und den Kriegen der Gegenwart der 1990er Jahre. Ross hat dem Büchlein ein Register von 87 Dokumenten und Objekten angefügt, die sie während ihrer Recherche über die Kulturgeschichte des Gemäldes gesammelt hat, dem sie Benjamins berühmten Satz aus »Über den Begriff der Geschichte« (1940) voranstellte: »Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.« Eine Auswahl der gesammelten Bücher, Gemäldereproduktionen und Souvenirartikel, vor allem mit dem berühmten Detail der beiden Engel der »Sixtinischen Madonna«, arrangierte Ross zu einer Installation. Die sieben, gemeinsam mit Bernard G Mills inszenierten Fotografien »Time Pieces« entstanden als Teil des Buches »valentine« und können als performativer Beitrag verstanden werden.

---

### **FALLEN IDYLL: THE END OF A PERSPECTIVE—A HOME MOVIE 2008**

Von 2001 bis 2004 lebte Monica Ross als Forschungsstipendiatin der Universität in Newcastle upon Tyne. Es ist die Zeit, in der sie intensiv an den Performances, Texten und Werken arbeitete, die sie auf ihrer Webplattform [www.justfornow.net](http://www.justfornow.net) zusammenführte. Damals bewohnte sie ein ehemaliges Arbeiterwohnhaus im Stadtteil Byker. Bereits 2004 präsentierte sie im Rahmen ihrer Einzelausstellung »justfornow« in Newcastle den Videofilm »Bykermorning: the view from a deserted utopia—a home movie«. Er zeigte Innen- und Außenaufnahmen aus dieser Wohnung, die vom Frühjahr 2003 bis Winter 2004 die Stimmung einfangen. Er ruft eine melancholische Erinnerung an die Zeit hervor, als diese Häuser entstanden und als industrieller Fortschritt versprach, neue soziale Utopien zu ermöglichen. Kaum sichtbar wird, dass zum Zeitpunkt der Aufnahmen das Viertel als verwahrlost und der Park vor dem Fenster als Kriminalitätsschwerpunkt galt. Fünf Jahre später wurde dieses Haus abgerissen, um den begehrten Blick auf den Fluss für neue Immobilienprojekte freizumachen. Die Künstlerin filmte den Abriss als weiteres Bild für das Scheitern sozialer Utopien. Dieses neue Videomaterial verband sie mit dem Film »Bykermorning« zu einer Zwei-Kanal-Videoinstallation, die in der Ausstellung gezeigt wurde. Während des Festivals »Wunderbar«

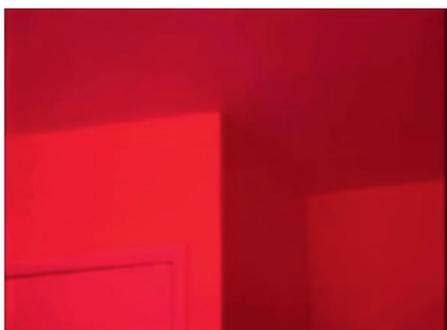
time in the 1990s. To this book, Ross added an index of 87 documents and objects assembled during her research into the cultural history of the painting, preceded by the famous sentence from Benjamin's »Theses On the Concept of History« (1940): »There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism.« Ross created an installation using a selection of the collected books, reproductions of the painting, and souvenirs, in particular those featuring the detail of the two angels from the »Sistine Madonna.« The seven photographs »Time Pieces«, made in cooperation with Bernard G Mills, were made as part of the book and can be understood as a performative work.

---

### **FALLEN IDYLL: THE END OF A PERSPECTIVE—A HOME MOVIE 2008**

From 2001 through 2004, Monica Ross had a research scholarship at the University of Newcastle upon Tyne. This was the period when she was working on the performances, texts, and works brought together on her web platform [www.justfornow.net](http://www.justfornow.net). At the time, she was living in former worker housing in the district of Byker. In 2004, in her solo exhibition »justfornow« in Newcastle, she presented the video »Bykermorning: the view from a deserted utopia—a home movie.« It shows interior and exterior views of her house, capturing the atmosphere from spring 2003 through winter 2004, offering a melancholy reminder of the times when such houses were being built and when industrial progress promised to facilitate new social utopias. Although this is barely visible in the footage, when they were taken the neighborhood was considered a deprived area and the park outside the window was a crime hotspot. Five years later, the house was demolished to clear a desirable view of the river for new real-estate developments. The artist filmed the demolition as a further image of the failure of social utopias. She combined this new video material with the film »Bykermorning« in a two-channel video installation that was included in the exhibition. During the Wunderbar festival in 2009, Ross and artist Jorn Ebner created the performance »House Warming« at the house's former site, since converted into a park, as an opportunity to meet up again with old friends and neighbors.

---



2009 lud Monica Ross gemeinsam mit dem Künstler Jorn Ebner zur Performance »House Warming«, um am Ort dieses ehemaligen Hauses, der zu einem Park umgewandelt wurde, noch einmal mit befreundeten und benachbarten Menschen zusammenzukommen.

---

## **ANNIVERSARY—AN ACT OF MEMORY 2008–13**

Am 7. Juli 2005 verübten islamistische Selbstmordattentäter in London vier Terroranschläge auf drei U-Bahn-Züge und einen Doppeldeckerbus. Dabei starben 56 Menschen. Hunderte wurden verletzt. Zwei Wochen später wurde in einer U-Bahn-Station der in London lebende brasilianische Staatsbürger Jean Charles de Menezes von der Polizei gezielt mit Kopfschüssen getötet, weil er aufgrund einer Verwechslung als potenzieller Attentäter verdächtigt wurde. Die Künstlerin Ross reagierte auf diese tödlichen Gewaltexzesse mit der Performance »rightsrepeated—an act of memory«, die sie in der Ausstellung »Chronic Epoch« 2005 in London das erste Mal aufführte. Dabei rezitierte Ross die »Allgemeine Erklärung der Menschenrechte« von 1948 aus dem Gedächtnis. Ihr bedächtiger Vortrag der erinnerten und verinnerlichten Worte erlauben die Erfahrung, dass genau diese Rechte nicht selbstverständlich sind, sondern tagtäglich verletzt werden. Zum 60. Jubiläum der Menschenrechte 2008 startete Ross die Serie »Anniversary—an act of memory«, in der sie allein und im Kollektiv mit anderen Menschen diese Performance insgesamt 60 Mal durchführte. In dieser Ausstellung wurden diese Aufführungen an unterschiedlichen Orten und in unterschiedlichen Sprachen in einem zweistündigen Video dokumentiert. Zur Vorbereitung und als Erinnerungsübung schrieb Ross den Text aus dem Gedächtnis auf. Einige dieser gerahmten Textblätter finden sich ebenfalls in der Ausstellung. Die 44. Performance fand 2012 während der documenta 13 in Kassel statt. Die 60. wurde am 14. Juni 2013 vor dem UN-Menschenrechtsrat in Genf ohne Monica Ross vorgeführt. Die Künstlerin erlag am gleichen Tag in Brighton ihrem Krebsleiden.

---

## **ANNIVERSARY—AN ACT OF MEMORY 2008–13**

On July 7, 2005, Islamic terrorists carried out suicide bomb attacks on three underground trains and one double-decker bus in London, killing 56 people and injuring hundreds more. Two weeks later, Jean Charles de Menezes, a Brazilian citizen living in London, was killed in an underground station by police, shot in the head because he was suspected of being an attacker, a case of mistaken identity. Monica Ross responded to these deadly excesses of violence with the performance »rightsrepeated—an act of memory,« first shown in the exhibition »Chronic Epoch« in London in 2005. It involved her reciting the »Universal Declaration of Human Rights« (1948) from memory. Her cautious delivery of the remembered and internalized words allow listeners to experience that these rights cannot be taken for granted, that they are violated on a daily basis. On the sixtieth anniversary of the »Declaration« in 2008, Ross started her series »Anniversary—an act of memory« for which she staged this performance solo and with other people a total of sixty times. In the exhibition, these performances are documented, in various places and languages, in a two-hour video. As a preparatory exercise, Ross would write out the text from memory, and some framed examples of the results are also on show. The 44<sup>th</sup> performance took place in 2012 during documenta 13 in Kassel. The 60<sup>th</sup> was presented on June 14, 2013, in front of the UN Human Rights Council in Geneva without Monica Ross, who died of cancer the same day in Brighton.

---



# MONICA ROSS

## Geschichte, oder nicht 2000

*wir beschäftigen uns heute mit Kunstgeschichte, und doch ... wir tun es und wir tun es nicht ... ich habe die Ausstellung Live or Live in your head sehr genossen, und doch ... da sind diese Lücken, diese Zwischenräume ... dieses Ungenügen, diese unsichtbaren Lücken zwischen dem, was da ist, und dem, was da nicht ist, verschiedene Werke, die nicht in der Ausstellung sein können und Werke, die in Vergangenheit da waren, aber jetzt nicht mehr da sind. Also ... es ist Geschichte, und doch nicht ...*

wir haben über Zentren und Ränder gesprochen  
ethnische Herkunft, Geschlecht und Klasse  
wir sprachen über Sex und Marx und Mode  
die Göttin, oder nicht  
den Gebärmutterhals  
mit dem Feind schlafen, oder nicht  
das Recht, ein Foto ohne Absprache zu machen  
malen, oder nicht  
Hausarbeit, oder nicht  
gleicher Lohn, meistens nicht  
Arbeit für die Jungs, und nicht für die Mädchen  
verheiratet zu sein, oder nicht  
heterosexuell zu sein, oder nicht  
monogam, oder nicht  
Kinderbetreuung, wahrscheinlich nicht  
das Recht selbst zu bestimmen, schwanger zu sein oder nicht  
wie schrecklich es war, an einer Baustelle vorüberzugehen  
warum es mehr Dozenten als Dozentinnen an Kunsthochschulen gab  
aber mehr Kunststudentinnen  
Pam Skelton kämpfte sich durch eine von NALGO unterstützte statistische Erhebung  
dazu  
haben wir Pollock und Parker und Nin und De Beauvoir gelesen  
und Lippard und Marcuse und Gramsci und Nochlin  
und Olsen und Hall und Williams  
und Rowbotham und Spare Rib  
und jedes radikale Blatt, das wir in die Hände bekamen  
Pamphlet, Flugblatt, vervielfältigt, handgemacht, geklebt und gekleistert  
und wir suchten und suchten in Bibliotheken  
nach Büchern über Künstlerinnen  
obwohl die Geschichte behauptete, es gäbe keine  
und wir fragten: warum?  
warum nicht?  
und wir trugen Anstecker, die wir selbst gemacht hatten  
und wir zogen im Dunkeln mit Eimern los  
und klebten illegal die Poster, die wir als Siebdrucke herstellten  
in der Nacht  
auf Phil Goodalls Küchentisch  
und zum Trocknen aufhängten  
zwischen die Socken und Windeln  
und wir kämpften und wir stritten miteinander

über Kunst  
über Formalismus und Abstraktion  
über Männerarbeit  
und Frauenarbeit  
das Galerisystem  
und Gemeinschaftskunst  
und den Kult vom Genie  
wer möchte ernsthaft mit Kleinkindern in einer Dachstube wohnen?  
darüber, weiß zu sein  
darüber, Teil der Mittelschicht zu sein  
über Erziehung, oder nicht  
über Imperialismus  
über Industrialisierung  
über die politische Bedeutung der Kernfamilie im Kapitalismus  
über Prostitution  
über Die Medien  
über Repräsentation  
darüber, Teil der Arbeiterklasse zu sein  
und nicht die Revolution zu verraten

und wir beteiligten uns an Streiks  
und gingen auf Demonstrationen  
und machten Fotos  
und schrien  
*Nicht die Kirche, nicht der Staat  
Frauen bestimmen ihr Schicksal*  
und wir zogen damals nach Greenham  
*Protestformen*  
wurden zu einer performativen Kunst im öffentlichen Raum

und wir fragten, was bedeutet das?  
und wie wollen wir für unsere Kinder sorgen?  
und Kunst machen  
und Geld verdienen  
und Kunst machen  
über diese Erfahrung  
nichts davon  
davon gibt es kaum etwas  
auch in dieser Ausstellung?  
da sind wir wieder  
wo sind wir denn?  
wir, die wir nicht sind  
obwohl wir da waren  
wir waren in Künstlerinnengruppen  
in Birmingham, Nottingham, Leeds und Sheffield  
und anderswo  
in Distanz zum Zentrum der Kunstwelt  
aber nicht von kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Debatten und Aktionen  
wir erfuhren  
vom Hörensagen in der Frauenbewegung  
von der Womens Arts Alliance  
und dem Womens Workshop of the Artists Union  
in London  
und dass sie eine  
Women Artists Slide Library eröffnen werden

und einige von uns sind in kritischen Lesegruppen  
um herauszufinden, was die historischen, sozialen, kulturellen, politischen  
und die geschlechtlichen Benachteiligungen in unserer Ausbildung  
insbesondere in unserer künstlerischen Ausbildung sind  
und nicht wenige von uns sind in Gewerkschaften  
bei der Labour-Partei oder den Kommunisten  
im Arbeiterbildungsverein  
und wir leben in besetzten Häusern, Sozialwohnungen, Wohn- und Hausgemeinschaften  
und viele von uns sind in Gruppen zur Bewusstseinsbildung  
die es ernst nahmen mit *Das Private ist politisch*  
und wir müssen umdenken  
und uns neuorganisieren  
bevor wir versuchen, die Welt zu verändern  
ganz zu schweigen, von der Kunst  
und wir müssen herausfinden  
was es bedeuten könnte, Kunst im Kontext zu machen  
mit Fähigkeiten, die wir noch nicht haben  
aber wir lernen schnell  
wir verließen unsere Ehemänner und schockierten die Nachbarn  
ganz zu schweigen von den Kunstkritikern, aber dazu komme ich später  
wir organisierten Gruppen zu allem Möglichen, was euch einfallen könnte  
lebten vegetarisch und besuchten uns gegenseitig  
um uns Kunstwerke anzuschauen  
versteckt unter dem Bett  
im Schubfach verschwunden  
die nicht wirklich wahre Kunst  
*Ich habe es für mich gemacht aus ein paar Kleinigkeiten und Resten*  
sagte Kate Walker  
während die Kinder Blue Peter sahen  
über ein Bild,  
das in der Women Artists Slide Library gezeigt wurde  
*Heart not Art, Homemade I'm afraid* lautet der Titel  
aber wir nannten es einfach: das gestrickte Baby  
Das ist das Womens Postal Art Event  
Das Womens Postal Art Event  
wurde von Kate Walker angestoßen  
in einem Workshop  
auf einer feministischen Konferenz zur Kunstgeschichte  
in Chalk Farm  
war es 1975, oder 1974?  
es spielt keine Rolle, wenn ich mich nicht erinnern kann  
weil Kate oder Hannah oder Jean oder jemand anderes es wissen wird  
es war nachdem  
wir ernsthaft anfangen Bücher zu studieren

Das Womens Postal Art Event war ein regionales Projekt  
gestartet unter dem Motto *Jeder Frau ihre eigene Stopfnadel*  
um den Katalog von  
*Hang Up, Put Down, Stand Up* zu zitieren  
eine Ausstellung organisiert vom Women Artists Collective der Artists Union  
Tina Keane kann uns mehr darüber erzählen  
die Birmingham Women Artists Group  
hat den Großteil der Organisation  
für das Womens Postal Art Event übernommen  
und wir diskutierten  
Urheberschaft und Originalität

Eigentum, oder nicht  
von Kunst  
kollektive Strukturen und  
oder individuelles Kunstschaffen  
wir haben versucht, aus dieser Lücke heraus und in sie hineinzuarbeiten  
wir sagten, wir werden es zusammen machen  
wir werden Kunst machen aus unserem Leben  
aus seinem Inhalt und seiner Form  
buchstäblich aus seinem Material  
aus Zerbrochenem und Weggeworfenem  
dem Kehricht und den Überbleibseln  
das Vergessene wiederverwenden

und wir werden Kunst machen aus unserer Lebenszeit  
die immer dazwischen liegt, zwischen einer Aufgabe, einer Rolle und einer anderen  
und es wird keine Hierarchie geben, zwischen der einen oder anderen Form  
nichts davon – das ist doch Handwerk  
oder – wie kann das denn Kunst sein?  
oder – da sind doch Texte; diese Blätter, groß an eine Galeriewand geklebt  
ein Bericht über illegale Abtreibung  
den Cathy Nicholson schreibend bekannt machte  
in Galerien landauf, landab  
und wir fragten, für wen ist diese Kunst?  
wir sagten, sie ist für uns, zuallererst für Frauen  
damit wir wissen, dass wir da sind  
und dann ...  
um unsere Erfahrungen sichtbar zu machen  
mit unseren eigenen Begriffen  
wir sagten  
die traditionellen Sprachen der Kunst sind nicht genug  
für uns  
die Bedeutung, der Inhalt des Werkes wird seine eigene Form erzeugen  
und einige davon werden sehr bald wieder zerfallen  
es ging  
um die Absicht  
nicht um das Ding  
es ging  
um den Prozess des Kunstmachens  
als Kommunikation  
und weniger darum, Waren zu produzieren

und eine Frau war oft  
in Eile  
einer anderen zu antworten  
also machten wir Kunst schnell  
und schickten uns Dinge  
hin und her  
bis ganze Dialoge über Sex, Beziehungen, Ernährung, Identität, Geschichte, Politik  
wütend, traurig und lustig  
zusammenkamen  
in kollektiven Sammlungen  
im Haus jeder Frau

1975, oder war es 76?  
wurden diese Sammlungen  
Kunst-Dialoge

zum ersten Mal gemeinsam in einer Galerie in Manchester gezeigt  
wir schliefen auf dem Boden, arbeiteten und aßen zusammen  
entdeckten, wie Kunst- und -Politik zusammenkamen  
und wir eine gute Zeit haben  
Waldemar Januszczak schrieb recht beeindruckt darüber  
ich frage mich, ob er sich daran erinnert  
1977 wurden mehr als 300 Kunstwerke  
von einem Netzwerk geschaffen  
von vielleicht 20 oder 30 Frauen  
im Alter zwischen 20 und 50 Jahren  
glaube ich ...  
im ICA gezeigt  
Suzy Varty  
Kate Walker  
Lyn Foulkes  
Tricia Davies  
Sue Richardson  
Phil Goodall und ich  
entwarfen die Ausstellung  
als eine kollektive Installation  
eine Abfolge von Räumen  
ein Kühlschrank voller Kunstwerke  
ein Fotoalbum zum Durchschreiten  
während die Queen entlang der Mall kutschiert wurde  
um den Jahrestag ihrer Krönung zu feiern

für eine kurze Zeit waren wir berühmt-berüchtigt  
die Londoner Kritiker waren meist entsetzt  
und wenn jemand über die Ausstellung schrieb  
landete es auf den Seiten für Frauen, nicht für Kunst  
Der Daily Mirror machte sich lustig über uns  
und ein Kritiker meinte, unsere Kinder sollten ins Heim  
wir bekamen einige Einladungen von Kunsthochschulen für Vorträge  
meist von Kunsthistorikerinnen oder Künstlerinnen  
angestellt im Fachbereich der Kulturwissenschaften  
bei mindestens einer Gelegenheit mussten wir danach praktisch fliehen

kaum jemand wollte das Postal Event als Kunst betrachten  
vielleicht war es keine  
damals  
aber es war ein Kunstereignis  
was uns am meisten bedeutete  
war, dass es eine kollektive, prozess- und zeitbasierte soziale Praxis war  
eine Kunststrategie  
die als Radikal eine Eigendynamik erzeugte  
wie es bewusstseinsbildende Gruppen in dieser Zeit oft zu tun vermochten  
einschließend, ereignisreich und ermächtigend  
einige von uns nannten sich Künstlerinnen  
oder Kulturarbeiterinnen  
oder kümmerten sich einfach nicht darum  
ich habe keine Ahnung, wie viel oder wie wenig davon noch existiert  
natürlich steht es nicht in den Geschichtsbüchern  
in Museen oder Mainstream-Katalogen  
und wir wussten, dass es nicht geschehen würde  
sucht nicht dort danach

es war nicht so, dass wir die Kunst vergessen hätten  
oder die Art, wie ihre Geschichten entstehen  
ganz und gar nicht  
wir machten eine Publikation namens MaMa  
in Anspielung auf Dada,  
und wir schrieben alles auf  
dort und anderswo

die Legende *Anonymous war eine Frau*  
wurde aus gutem Grund auf ein Werk gestickt

sucht nach den Hinweisen in der Women Artists Slide Library  
in alten Ausgaben von Spare Rib und anderen feministischen Publikationen  
und sucht dort, wo die Prozesse, die damals begannen  
fortgesetzt wurden  
sucht nach der Arbeit all dieser Frauen  
und vieler anderer damals Aktiver  
und später  
die weiterhin als Künstlerinnen arbeiteten  
in der Kunstvermittlung, in Nachbarschaftsprojekten, in künstlerischen und  
öffentlichen Organisationen, im Kuratieren,  
in Kampagnen, Ausstellungen und Publikationen  
diejenigen, die von uns gegangen sind, deren Arbeit aber bleibt  
und diejenigen, die heute immer noch ihre Arbeit tun  
im Hier und Jetzt

das war  
wie viele andere Kunstprojekte aus dieser Zeit  
eine soziale Kunstpraxis  
getrieben von der Dringlichkeit  
und den Bedürfnissen  
gewöhnlicher, aber schwieriger Leben  
viele dieser Bedürfnisse sind ebenso wenig bereit, Geschichte zu werden,  
wie ich es bin  
einige sind heute sogar noch dringlicher  
als sie es damals waren  
andere sind in ihrer eigenen neuen Verkleidung zurückgekehrt

also sucht sie in den sozialen und kollektiven Tätigkeiten  
von anderen Künstlerinnen und Kuratorinnen heute  
wenn ich ihre Arbeiten sehe, sehe ich eine Geschichte der Arbeit  
die im Kopf immer noch lebendig ist  
und bekannt ist als die Gegenwart



# THIS IS OF



we used to talk about centres and margins  
 race, sex and class  
 we used to talk about sex and Marx and Fashion  
 the Goddess or not  
 the cervix  
 sleeping with the enemy or not  
 the right to take a photograph without consultation  
 painting or not  
 housework or not  
 equal pay, usually not  
 jobs for the boys and not for the girls  
 to be married or not to be heterosexual or not monogamous or not  
 childcare, probably not  
 the right to choose to be pregnant or not  
 what a pain it was walking past a building site  
 why there were more male lecturers in art schools than women  
 but more women art students

and we looked and looked in libraries  
 for books on women artists  
 even though history had said there weren't any  
 and we asked why?  
 why not?

and we wore badges which we'd made ourselves  
 and we went out in the dark with buckets  
 and fly posted the posters we'd silkscreened  
 during the night  
 on Phil Goodall's kitchen table  
 and pegged up to dry  
 next to the socks and the nappies  
 and we fought and we argued

with each other too  
 about art  
 about formalism and abstraction  
 about mens work and womens work  
 the gallery system and community art  
 and the myth of genius  
 who wants to live in a garret with small children?  
 about being white  
 about education or not  
 about imperialism  
 about industrialisation  
 about the politics of the family  
 unit in capitalism  
 about prostitution  
 about The Media

and we're having to re-think  
 and re-structure ourselves  
 before we try and change the world  
 not to mention art  
 and we're having to work out  
 what it might mean to make art in a context  
 with skills we haven't got yet  
 but we'll learn in a minute  
 we're leaving our husbands and shocking the neighbours

and we said what does it mean?  
 and how do we bring up our children?  
 and make art

and elsewhere  
 at a distance from the centre of the art world  
 but not from cultural, economic and political  
 debate and action  
 we just about know

we're in groups  
 around every  
 think of  
 going vegeta  
 others house  
 to look at the  
 hidden under  
 wrapped up in  
 the not really

not to mention the art critics  
 but I'll come to that later

Ausstellungsansicht mit / Exhibition view with »Now We Stand in a Crowed Gap« von / by Spiral Threads

# ory ( ) Now (We ) ( ) Stand ) In ( A ) Crowded Gap ( )

as a gallery wall  
and the artist who  
this art but?  
we said it's for us  
it's for us because  
we had we know  
that we are there  
and there  
to make our  
experience visible  
in our own homes  
we said  
the beautiful  
language of art is an  
enough  
for us  
the intent, the  
content of the work  
will give them the  
best  
and some of it will  
could come fall in  
like  
because the intent  
was to have  
the process of making art  
communication  
rather than the production of  
communication  
was the intent  
the responsibility or not  
of art  
collective structures and  
or individual art practice  
we had to work out of and  
into this gap  
we said we do together  
we'll make art out of our  
lives,  
from its content and form  
hardly there it's material  
the broken and discarded  
life  
the rubbish and the leftovers  
the forgotten recycled  
and we'll make art out of the  
shape of our lives  
that is always between one job,  
one road and another  
and there's no hierarchy  
between one form or another  
name of this - that's work  
or - how can that be art  
or - but that's writings; these  
sheds painted large

not all  
is an individual, it is necessarily  
private, it is not and public  
organization, it is not  
- campaigns, exhibitions and  
these who give great advice  
work makes  
and there are still things  
that work today  
in the home and show

In a world of private  
values by urgency  
and the convenience  
of ordinary, but sometimes, there  
many of these conveniences are  
we are made to become  
history than I am  
some are more easily  
proving our self

that they were there  
others have returned in their  
own new clothes

we look for it in the world  
and collective practices  
of other artists and writers  
are  
What I see that work has  
a history of work  
which is still alive in the  
hand  
and which knows itself as the  
present

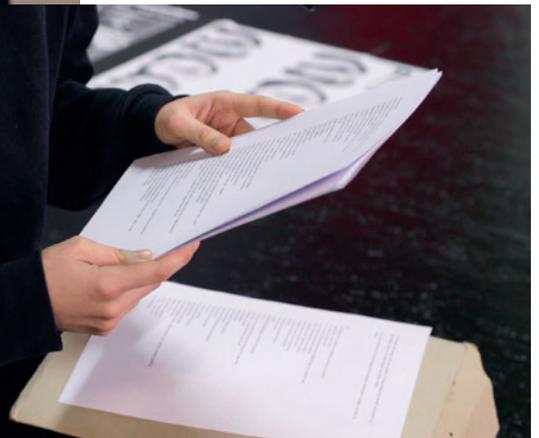
There are those who teach  
how this is it call some  
of course, it is in the  
history books  
the museum or mainstream  
colleagues  
and we know it wouldn't be  
due to the fact that there  
it was not that we had  
forgotten about art  
or the way that its history  
is made

# Not





Alexandra Kokoli



Roxana Rios, Hanako Emden & Lea Dippold

# SPIRAL THREADS NOW WE STAND IN A CROWDED GAP 2022

In dieser großformatigen Wandinstallation knüpft die Künstlerinnengruppe Spiral Threads an die Rede »history or not« von Monica Ross an, die von dem Aktivismus und der Kunst von Feminist:innen im Großbritannien der 1970er erzählt. Ausgehend von ihren Zusammenarbeiten und Allianzen kritisierte sie in ihrer Rede vom März 2000 den Ausschluss von feministischen Werken in den Überblicksausstellungen zur Konzeptkunst. Sie markiert die fehlende Betrachtung und Einschreibung feministischer Kunst in die Kunstgeschichte, ihre Zuweisung in die häusliche und handwerkliche Sphäre und lässt die Aktivitäten und Errungenschaften der feministischen Befreiungsbewegung widerhallen. Der Titel »Now We Stand in a Crowded Gap« dieser neuen Wandarbeit zitiert den unveröffentlichten Text »Those Who Were Not« (2014) der britischen Autorinnen Caroline Gausden und Alexandra Kokoli, der selbst schon eine Antwort auf Ross' Text darstellte.

Die Leipziger Künstlerinnen Hanako Emden, Sophie Florian und Anja Kaiser haben sich für dieses Projekt zur Gruppe Spiral Threads zusammengeschlossen. Sie folgten den Erzählungen und Forderungen von Ross und ihren Zeitgenoss:innen und flochten weitere Erzählstränge ein. Sie luden die interdisziplinäre Künstlerin Lea Dippold ein, weitere Geschichten beizusteuern, und die Illustratorin Nygel Panasco aus Straßburg, Zeichnungen zu entwerfen. Diese und weitere neue Materialien brachten sie in einer wandfüllenden Grafik zusammen, wobei sie die Marginalien und Fußnoten stark machten und in den Mittelpunkt rückten. Inhaltlich verknüpften sie die Texte durch Schmuckzeichen. Auf diese Weise treten die Aktivitäten von Ross und ihrem Umfeld sowie die Kommentare der Gegenwart aus den Rändern heraus. Im Zentrum entstehen Bezüge zur verschütteten feministischen Geschichte, Verweise auf weitere Erfahrungen, die damals wie heute ins Partikulare und Private verdrängt werden.

Zur Eröffnung dieser neuen Arbeit am 12. November 2022 gab Alexandra Kokoli eine Führung durch die Ausstellung und die Texte der Arbeit wurden von Hanako Emden und Lea Dippold gemeinsam mit Roxana Rios vorgelesen.

In this large-format wall installation, the artist group Spiral Threads follows up on Monica Ross's speech »history or not,« which recounts the activism and art of feminists in 1970s Britain. Drawing on her collaborations and alliances, her March 2000 speech critiques the exclusion of feminist works in survey exhibitions of conceptual art. She marks the lack of contemplation and inscription of feminist art in art history and its relegation to the domestic and craft spheres and echoes the activities and achievements of the feminist liberation movement. The title »Now We Stand in a Crowded Gap« of this new mural quotes the unpublished text »Those Who Were Not« (2014) by British authors Caroline Gausden and Alexandra Kokoli, which itself was responding to Ross's text.

The Leipzig artists Hanako Emden, Sophie Florian and Anja Kaiser have joined forces for this project to form the Spiral Threads group. They followed the narratives and demands of Ross and her contemporaries and weaved in further narrative threads. They invited the interdisciplinary artist Lea Dippold to contribute additional stories and Strasbourg-based illustrator Nygel Panasco to create drawings. They brought these and other new materials together in a wall-filling graphic, making the marginalia and footnotes strong and central. In terms of content, they linked the texts with graphic marks. In this way, the activities of Ross and her accomplices, as well as the commentaries and experiences from the present, step out of the marginal. Marks and references to buried feminist history emerge at the center highlighting experiences that then, as now, are repressed into the particular and private.

At the opening of this new work on November 12, 2022, Alexandra Kokoli gave a guided tour through the exhibition and texts of the work were read out by Hanako Emden and Lea Dippold together with Roxana Rios.





Blick in die Ausstellung mit den Arbeiten / Exhibition view with the works »This is Not a Photograph«, »Zur Brücke«, »justfornow« & »iris«

# Story

In

each other too  
 art  
 formalism and  
 action  
 mens work  
 womens work  
 gallery system  
 community art  
 the myth of genius  
 wants to live in a garret  
 small children?  
 being white  
 being middle-class  
 education or not  
 imperialism  
 industrialisation  
 the politics of the family  
 in capitalism  
 prostitution  
 at The Media  
 and we're having to re-  
 think  
 and re-structure ourselves  
 before we try and change the  
 world  
 not to mention art  
 and we're having to work out  
 what it might mean to make art  
 in a context  
 with skills we haven't got yet  
 but we'll learn in a minute  
 we're leaving our husbands and  
 shocking the neighbours  
 not to mention the art critics  
 but I'll come to that later

we're in groups organising  
 around every issue you can  
 think of  
 going vegetarian and to each  
 others houses  
 to look at the artworks  
 hidden under the bed  
 wrapped up in a drawer  
 the not really art



Each time I visit the art world I feel like I have been visited by an alien and I have to try and figure out what it is. I don't know what it is, but I know it's not me. I don't know what it is, but I know it's not me. I don't know what it is, but I know it's not me.

The British Museum through a conventional system based in the West. The British Museum through a conventional system based in the West. The British Museum through a conventional system based in the West.



It's not about a few people. It's about a lot of people.

It's not about a few people. It's about a lot of people.

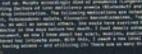
It's not about a few people. It's about a lot of people.



It's not about a few people. It's about a lot of people.

It's not about a few people. It's about a lot of people.

It's not about a few people. It's about a lot of people.

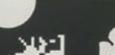


It's not about a few people. It's about a lot of people.

Over the years, I've been asked what I think about the art world. I've been asked what I think about the art world. I've been asked what I think about the art world. I've been asked what I think about the art world.



It's not about a few people. It's about a lot of people.



It's not about a few people. It's about a lot of people.



It's not about a few people. It's about a lot of people.



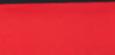
It's not about a few people. It's about a lot of people.



It's not about a few people. It's about a lot of people.



It's not about a few people. It's about a lot of people.



It's not about a few people. It's about a lot of people.



It's not about a few people. It's about a lot of people.



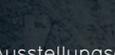
It's not about a few people. It's about a lot of people.



It's not about a few people. It's about a lot of people.



It's not about a few people. It's about a lot of people.



It's not about a few people. It's about a lot of people.



It's not about a few people. It's about a lot of people.



It's not about a few people. It's about a lot of people.



It's not about a few people. It's about a lot of people.

Ausstellungsansicht mit / Exhibition view with »Now We Stand in a Crowded Gap« von / by Spiral Threads

# AUSSTELLUNGEN / EXHIBITIONS

**Kurator / Curator:** Michael Arzt

**Ausstellungsassistentz / Assistance:** Claudia Gehre

**Ausstellungstechnik / Exhibition Installation:**

Sinan Cansel, Sofii Fedotova, Evgenij Gottfried, Carl Hugo Hahn, Lisa Konjetzky, Mario Kühne, Merlin Meister, Ella Rohde, Simon Osten, Cian O'Sullivan, Franziska Schmottlach

**Presse- und Öffentlichkeitsarbeit / Public Relations:** Simon Schug

**Finanzen und Verwaltung / Finances and**

**Administration:** Andreas March

**Praktikum / Internship:** Sinan Cansel, Ayla François

**Besucherservice / Visitor Services:** Elena Strempek (Leitung), Sinan Cansel, Sofii Fedotova, Ayla François, Anna Heling, Amely Herbst, Lena Hinderberger, Julia Klein, Lisa Konjetzky, Astrid Max, Ngoc Han Nguyen, Lisa Paschold, Lara Popp, Sophie Renz, Ella Rohde, Ulrike Schirmer, Juliane Schwabenbauer, Silja Stützer, Nancy Vrede

**Gefördert durch / Funded by:**



**Stadt Leipzig**  
Kulturamt



Gefördert durch die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen. Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

**»Monica Ross – Ghost in The Spinning Mill« ist eine Kooperation mit**



**und wird zusätzlich gefördert durch**



# IMPRESSUM / IMPRINT

**Herausgeber / Publisher:** HALLE 14 e.V., Leipzig 2022, Spinnereistraße 7, 04179 Leipzig

vertreten durch den Künstlerischen Direktor / represented by Artistic Director Michael Arzt

**Redaktion / Editor:** Michael Arzt

**Übersetzung / Translation:**

Monica Sheets & Nicolas Grindell

**Bildnachweis / Photo Credits:** Robert Beske (52),

Büro für Fotografie (S. 6/7, 11 oben, 12 oben, 19 unten, 20, 23, 24 unten, 28 oben und unten, 31 unten, 32 Mitte, 36 Mitte, 38/39, 50/51, 54/55, 56), Bernard G Mills (S. 4, 5, 12 unten, 27, 32 unten, 34/35, 36 oben und unten links), Monica Ross Archive (S. 8, 11 unten, 15 oben links, 24 oben und links, 28 Mitte, 31 oben und Mitte, 32 oben, 41, 43), Patsy Mullan (Titel, S. 15 rechts und unten), Ward a.k.a. Rhonda Wilson (S. 19 Mitte)

**Grafikdesign / Graphic Design:** Kristina Brusa

**Auflage / Edition:** 1.000

ISBN: 978-3-9821212-3-9

ISSN: 1868-7962