

Das soziale Leben der Dinge

**Nina Beier
David Hammons
Zoe Leonard**





Nina Beier, Guardian, 2018



Nina Beier, Plugs, 2018



David Hammons, Chasing the Blue Train, 1989-1991



David Hammons, Materasso Addormentato, 1991



David Hammons, Phat Free, 1995-2000





Zoe Leonard, Trophies, 1990



Zoe Leonard, Mirror 1 (Metropolitan Museum), 1990

Die Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen stellt die Werke von Nina Beier (*1975, lebt in Kopenhagen), David Hammons (*1943, lebt in New York) und Zoe Leonard (*1961, lebt in New York) in einen überraschenden, generationsübergreifenden Dialog. In ihren Installationen, Skulpturen, Fotografien und Videos nehmen die drei Künstler*innen Gegenstände des Alltags, wie Matratzen, Waschbecken, Kaffeebecher, Wächterlöwen oder Puppen zum Ausgangspunkt ihrer Arbeiten. Trotz ihrer unterschiedlichen kulturellen Hintergründe und künstlerischen Ansätze teilen sie das gemeinsame Interesse, durch die Gegenüberstellung ausgewählter Objekte soziale Erfahrungen und kulturelle Deutungsmuster sichtbar zu machen.

„Das soziale Leben der Dinge“ zeigt in zehn Räumen zahlreiche Schlüsselwerke von den 1990er Jahren bis heute.

Nina Beier arbeitet meist mit gesammelten Objekten und setzt sich mit Fragen von Wert, Herkunft, Reproduktion und Bedeutungsverschiebung auseinander. Ihre Skulpturen und Installationen thematisieren globale Produktions- und Zirkulationsprozesse durch unerwartete Kombinationen.

David Hammons zählt zu den einflussreichsten Künstlern unserer Zeit. Mit scheinbar belanglosen Materialien und urbanen Fundstücken schafft er poetische und subversive Objekte, die sich mit afroamerikanischer Identität, gesellschaftlichen Machtverhältnissen und dem Kunstsystem auseinandersetzen.

Zoe Leonards Werk reicht von der Erkundung natürlicher Landschaften und des urbanen Raums bis hin zu Fragen von Geschlecht, Migration und globalem Warenaustausch. Durch Wiederholungen und subtile Perspektivwechsel macht die

Künstlerin auf die besonderen Eigenschaften offensichtlich vertrauter Bilder oder Objekte aufmerksam.

Alle drei Künstler*innen setzen sich direkt mit den materiellen, visuellen und sozialen Wirklichkeiten der Welt auseinander. Sie interessieren sich für Objekte, die bereits mit Beziehungen, Hierarchien und Widersprüchen aufgeladen sind. Ihre Werke verkörpern diese auf eine Weise, die den Gegenstand selbst zu einem Ort der Spannung zwischen symbolischer Bedeutung, Material und Raum macht. Ausgehend von Dingen des menschlichen Lebens schaffen Beier, Hammons und Leonard einen Moment der Wiedererkennung und erzeugen zugleich produktive Verunsicherung, die scheinbar Bekanntes neu sehen lässt.

Kurator
Thomas Thiel

Assistenzkuratorin
Jessica Schiefer

The exhibition at the Museum für Gegenwartskunst Siegen presents works by Nina Beier (*1975, lives in Copenhagen), David Hammons (*1943, lives in New York), and Zoe Leonard (*1961, lives in New York) in a remarkable, cross-generation dialogue. In their installations, sculptures, photographs and videos, the three artists take everyday objects such as mattresses, wash-basins, coffee mugs, lion guardian figures, and dolls as starting points. Despite their diverse cultural backgrounds and artistic approaches, the artists share a common interest in visualising social experiences and cultural patterns of interpretation by juxtaposing chosen objects.

In ten rooms, 'The Social Life of Things' shows numerous key works from the 1990s to the present day.

Nina Beier generally works with found and collected objects, dealing with questions of their value, origin, reproduction and changing meanings. Her sculptures and installations address global production and circulation processes by means of unexpected combinations.

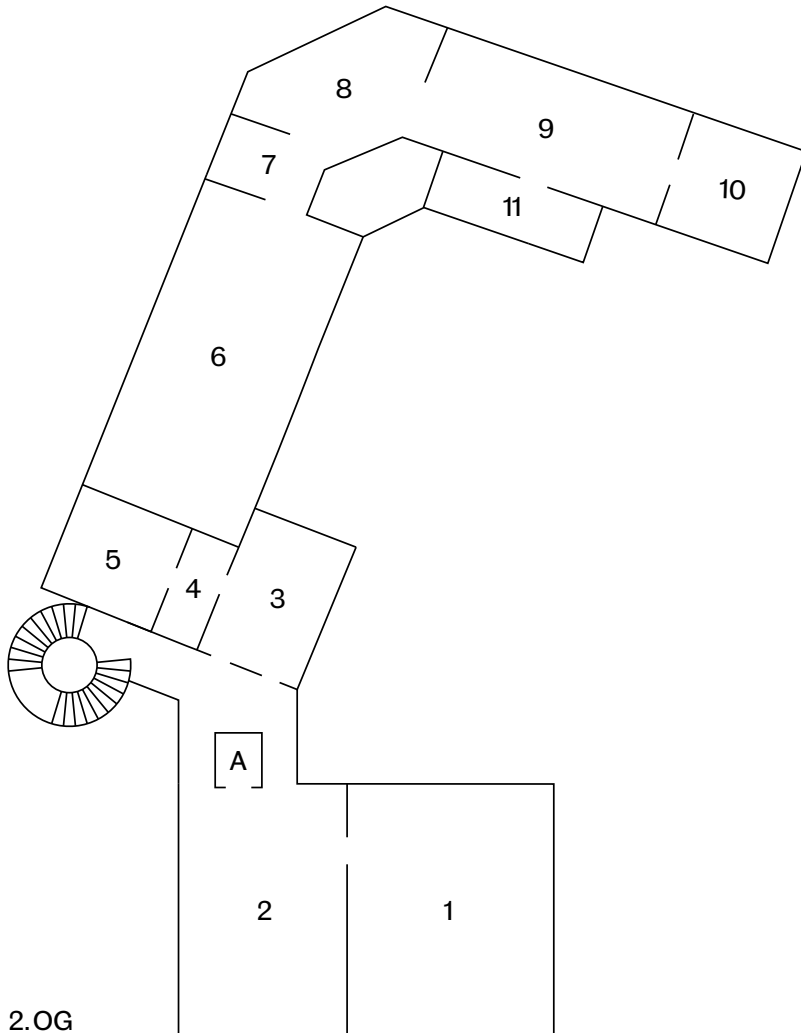
David Hammons is one of the most influential artists of our time. Using seemingly insignificant materials and urban found objects, he creates poetic and subversive pieces that deal with African-American identity, social power relations, and the art system.

Zoe Leonard's work ranges from explorations of natural landscapes and urban space to questions of gender, migration and global trade in commodities. Using repetition and subtle shifts in perspective, the artist draws attention to the unique qualities of seemingly familiar images or objects.

All three artists engage directly with the material, visual and social realities of our world. They are interested in objects already charged with relationships, hierarchies and contradictions. Their works embody these so that the object itself becomes a place of tension between symbolic meaning, material and space. Taking their starting point in the things of human life, Beier, Hammons and Leonard create a moment of recognition while also generating productive uncertainty. This allows us to see the seemingly familiar in a new light.

**Curator
Thomas Thiel**

**Assistant curator
Jessica Schiefer**



2.OG

A Aufzug

Raum

- 1 David Hammons
- 2 Nina Beier
- 3 Zoe Leonard
- 4 Zoe Leonard
- 5 Nina Beier
- 6 Nina Beier
- 7 Zoe Leonard
- 8 Zoe Leonard
- 9 Nina Beier
- 10 David Hammons
- 11 Vermittlungsraum

Raumplan

David Hammons
*1943, lebt in New York

David Hammons, 1943 in Illinois (USA) geboren, gilt als einer der relevantesten und einflussreichsten lebenden amerikanischen Künstler. In den vergangenen sechs Jahrzehnten hat er ein vielfältiges Werk geschaffen, das Performance, Zeichnung, Druckgrafik, Malerei, Video und Skulptur umfasst. Ab Ende der 1960er Jahre, als er noch in Los Angeles lebte, begann er, seinen eigenen Körper als Medium zu nutzen: Er fettete ihn ein, drückte ihn auf Papier ab und bestreute das Ergebnis mit Pigmenten und Graphit, um *Body Prints* zu schaffen. Nach seinem Umzug in den New Yorker Stadtteil Harlem im Jahr 1974 entwickelte Hammons ein subversives Werk und eine künstlerische Praxis, die insbesondere von urbanem, afroamerikanischem Leben, allgegenwärtigem Rassismus und gesellschaftspolitischem Aktivismus geprägt sind.

Beeinflusst von der Arte Povera während seines Aufenthalts an der American Academy in Rom im Jahr 1989 und seinen Streifzügen durch die Stadt entstehen fragile Assemblagen, kraftvolle Skulpturen und Installationen, die tief im Alltäglichen verwurzelt sind. Gebrauchte Gegenstände vom Boden oder Abfälle von der Straße, wie Haare, Flaschenverschlüsse oder leere Schnapsflaschen, werden aufgrund ihrer starken symbolischen Kraft und ihres sozialen Ursprungs zum Material seiner Werke. Ihre Titel, die meist auf poetischen Verschiebungen und Wortspielen basieren, verstärken diese Bedeutung.

Dabei nutzt Hammons bewusst Strategien der Verweigerung, einfache performative Gesten und persönliche Abwesenheit als kritische Mittel gegen die Exklusivität und Kommerzialisierung der Kunst. Mit wegweisenden Aktionen wie dem *Blizzard Ball Sale* (1983), bei dem er auf einem New Yorker Bürgersteig Schneebälle unterschiedlicher Größe verkaufte, hat der Teilnehmer der Documenta IX (1992) immer wieder die Rolle des Künstlers, künstlerischen Erfolg und den Wert der Kunst jenseits des Kunstbetriebs infrage gestellt. Hammons distanzierte sich davon, indem er Kunst auch außerhalb etablierter Ausstellungsorte zeigte und sich bis heute nur ungern mit eigenen Werken in institutionellen Ausstellungen einbringt.

Chasing the Blue Train (1989–1991) gilt als eines der Meisterwerke von David Hammons. Die Installation besteht aus imposanten Flügeln, einem Kohleberg und einem blauen Miniaturzug. Dieser schlängelt sich zu den Klängen des afroamerikanischen Jazz von John Coltrane und Thelonious Monk durch die künstliche Landschaft. Die Installation regt dazu an, sich selbst zu bewegen und dem Zug zu folgen. Der Titel ist eine Zusammenziehung zweier Titel von Coltrane: „Chasin’ the Train“ und das 1957er-Album „Blue Train“.

Born in Illinois (USA) in 1943, David Hammons is among the most relevant and influential living American artists. Over the past six decades, he has created a diverse oeuvre encompassing performance, drawing, printmaking, painting, video and sculpture. Beginning in the late 1960s while living in Los Angeles, he started using his own body as a medium: he greased it, pressed it onto paper, and sprinkled the results with pigments and graphite to produce *Body Prints*. After moving to the Harlem district of New York City in 1974, Hammons developed a subversive body of work and an artistic practice deeply influenced by urban African American life, the pervasive racism, and sociopolitical activism.

Influenced by Arte Povera during his residency at the American Academy in Rome in 1989, as well as by his exploration of the city on foot, he created fragile assemblages, powerful sculptures, and installations deeply rooted in the everyday. Used objects picked up from the ground or street refuse such as hair, bottle caps, or empty alcohol bottles became the materials of his works, in which he exploited their symbolic force and social origin. The works’ titles, frequently employing poetic shifts in meaning and wordplay, reinforce this relevance.

Hammons consciously employs strategies of refusal, simple performative gestures, and his own personal absence as tools to criticize art’s exclusivity and commercialization. With groundbreaking actions like the *Blizzard Ball Sale* (1983), in which he sold snowballs of differing sizes on a New York sidewalk, the documenta IX participant (1992) has repeatedly questioned the role of the artist, artistic success, and the value of art outside the art world. Hammons distanced himself by exhibiting art outside the established venues and, to this day, he remains reluctant to include his work in institutional exhibitions.

Chasing the Blue Train (1989–1991) is viewed as one of David Hammons’ masterpieces. The installation consists of imposing grand pianos, a heap of coal, and a miniature blue train. The train winds its way through the artificial landscape to the sounds of African American jazz by John Coltrane and Thelonious Monk. The installation encourages the viewers themselves to move, following the train. The title is a portmanteau of two Coltrane titles: “Chasin’ the Train” and the 1957 album “Blue Train”. The railway tracks and the coal evoke the infamous A-train, the subway line from Brooklyn to the New York City borough of Harlem, predominantly Black at the time. They also allude to the crisis in the 1920s and 1930s, when thousands of African Americans migrated across the United States to work in the coal mines. In addition to the brown and black grand pianos, the installation includes a white piano. The artist utilises this to highlight the dominance of the wealthy White minority over the impoverished Black majority. Thus, *Chasing the Blue Train* is a tribute

Die Bahnschienen und die Kohle erinnern an die berüchtigte U-Bahn-Linie A, die Brooklyn mit dem New Yorker Stadtteil Harlem verband, der damals überwiegend von Schwarzen bewohnt war. Sie verweisen auch auf die Krise der 1920er und 1930er Jahre, als Tausende Afroamerikaner quer durch die USA zogen, um in den Kohlebergwerken zu arbeiten. Neben den braunen und schwarzen Konzertflügeln umfasst die Installation einen weißen Flügel. Der Künstler nutzt diesen, um auf die Dominanz der damaligen reichen weißen Minderheit über die ärmere schwarze Mehrheit hinzuweisen. *Chasing the Blue Train* ist somit eine Hommage an den Jazz sowie eine Kritik an der Ausbeutung und Deportation schwarzer Sklaven im Zusammenhang mit dem Abbau in den amerikanischen Kohlebergwerken.

to Coltrane's and Monk's jazz music, as well as a critique of the exploitation and deportation of Black slaves linked to the mining of American coal fields.

Nina Beier
*1975, lebt in Kopenhagen

Nina Beier wurde 1975 in Aarhus (Dänemark) geboren und lebt heute in Kopenhagen. Beier wuchs in Dänemark auf und verbrachte ihre frühe Kindheit in Mosambik. Im Jahr 2002 zog sie nach London, um ihr Studium am Royal College of Art abzuschließen. Nach ihrem Studium lebte sie zeitweise in Paris, New York und Berlin. Seit über fünfzehn Jahren bewegt sich ihre künstlerische Praxis zwischen Skulptur und Performance.

Beier arbeitet mit gefundenen Materialien und setzt sich mit Fragen von Wert, Herkunft, Reproduktion und Bedeutungsverschiebung auseinander. In ihren Skulpturen und Installationen thematisiert sie globale Produktions- und Zirkulationsprozesse durch unerwartete Kombinationen. So platziert sie beispielsweise gewonnene Edelmetalle in Massagesessel, Geldscheine im Abfluss einer Badewanne oder Muttermilchersatz auf mechanischen Bullen. Die Künstlerin wählt ihre Materialien bewusst aus und reflektiert, wie Dinge produziert, gehandelt, kopiert und symbolisch aufgeladen werden. Sie sammelt und beschäftigt sich mit der materiellen Kultur, in der sich die Gesellschaft anhand der von ihr produzierten und schließlich zurückgelassenen Gegenstände widerspiegelt. Sie interessiert sich für die Herkunft der Objekte, wie diese Objekte an Bedeutung gewinnen, zu Symbolen einer sozialen Lebenswelt werden und zwischen Kulturen zirkulieren. Sie sucht nach Dingen, die sich im besten Fall selbst darstellen, sich zwischen Objekt und Bild bewegen und einen verstörenden Effekt erzeugen. Wie eine Fotografin fokussiert sie Details und Dinge, die im Grunde als Readymade-Skulpturen verstanden werden können. Produkte beginnen, sich selbst darzustellen.

Alle ihre Werke enthalten eine thematische, symbolische und gegenständliche Dualität. Sie schafft Gegenüberstellungen, schärft den Blick und erzeugt einen Dialog zwischen den vielen Bedeutungen, die die verwendeten Objekte in sich tragen. Dadurch entstehen Spannungen zwischen Original und Kopie, Wert und Wertlosigkeit. In ihren Ausstellungen nehmen die Objekte wechselnde Identitäten als Skulpturen, Accessoires oder Konsumwaren ein. In ihren Performances wird die Bedeutung der Werke fluide und prozesshaft weitergeführt. So hinterfragt Beiers Praxis beständig die Mechanismen von Reproduktion, Tausch und kultureller Zuschreibung.

Pastellfarbene Waschbecken im Stil der 1950er Jahre bilden die Basis der Installation *Plugs* (2018). Auf dem Boden ohne Stützen angeordnet und über die Wände verteilt, sind ihre Abflusslöcher suggestiv mit Stopfen aus dicken Zigarren abgedichtet. Beide sind vertraute Gegenstände. Die Waschbecken werden zu Symbolen

Nina Beier was born in Aarhus, Denmark, in 1975, and now lives in Copenhagen. She grew up in Denmark but spent her early childhood in Mozambique. In 2002, she moved to London to complete her studies at the Royal College of Art. After graduating, she lived for periods in Paris, New York, and Berlin. For over fifteen years, in her artistic practice she has been exploring the intersection of sculpture and performance.

Beier works with found materials and poses questions of value, origin, reproduction, and shifting meanings. In her sculptures and installations, she addresses global production and circulation processes by means of unexpected combinations. For example, she has placed extracted precious metals in massage chairs, banknotes in bathtub drains, or baby milk formula on mechanical bulls. The artist selects her materials very deliberately and reflects upon how things are produced, traded, copied, and imbued with symbolic meaning. She collects and engages with material culture, where society is reflected in the objects it produces and ultimately discards. She is interested in the origins of these objects, how they acquire meaning, become symbolic of a specific social world, and circulate between cultures. She seeks out things that ideally represent themselves, exist in the space between object and image, and generate a disturbing effect. Like a photographer, she focuses on details and objects that can be understood essentially as readymade sculptures. Thus, products begin to represent themselves.

All her works involve a thematic, symbolic, and representational duality. She creates juxtapositions, sharpens perception, and creates dialogues between the many meanings inherent in the objects she incorporates. Tensions thus arise between original and copy, and value and worthlessness. In her exhibitions, the objects assume shifting identities as sculptures, accessories, or consumer goods. The meaning of the performance works is developed fluidly, in a processual manner. Beier's practice thus continually questions the mechanisms of reproduction, exchange, and cultural attribution.

Pastel-coloured washbasins in 1950s style form the basis of the installation *Plugs* (2018). Arranged on the floor without pediments as well as being distributed across the walls, their drain-holes are suggestively sealed using plugs made from thick cigars. Both are familiar objects. The washbasins become symbolic of human cleansing rituals and domestic duties, bearing historical witness to a growing middle class that suddenly had the means to value their own interior design. The delicate shades are each named after faraway holiday destinations. They allude to the consumerism inherent in affluent western cultures and to a romanticization of the "exotic": Bahama Beige, Bali Brown, Indian Ivory and Champagne.

menschlicher Reinigungsrituale und häuslicher Pflichten, historische Zeugen einer wachsenden Mittelschicht, die plötzlich die Möglichkeiten hatte auf eine individuelle Inneneinrichtung wertzulegen. Die zarten Farbtöne sind jeweils nach weit entfernten Urlaubszielen benannt. Sie deuten auf den wohlhabenden westlichen Kulturen innewohnenden Konsum und der Romantisierung des „Exotischen“ hin: Bahama Beige, Bali Braun, Indisches Elfenbein oder Champagner. Auch das Material selbst hat eine besondere Geschichte. Das Wort „Porzellan“ geht auf die Kaurimuschel zurück, die früher als Zahlungsmittel diente und deshalb in chinesischen Schriftzeichen immer noch eine Rolle spielt. Die dicken Zigarren dagegen können Gegenstand sozialer Rituale, als Statussymbole einer reproduzierten Männlichkeit und der ausbeuterischen Tabakindustrie gleichermaßen gelesen werden. Im Zusammenspiel beider Objekte stellen sich Fragen nach Wert, Besitz und kulturellen Zuschreibungen sowie historischen Vorstellung eines Zuhauses, welches von weiblicher Hausarbeit und Pflegearbeit geprägt ist. Gleichzeitig lassen sich Bezüge zwischen Körper und Ware finden. Die Zigarre passt genau in den Abfluss, wie in eine Körperöffnung und wirkt dadurch bewusst doppeldeutig.

The material itself has a remarkable history, as well. The word “porcelain” derives from the cowrie shell, which was once used as currency and therefore still appears in Chinese characters. Thick cigars, on the other hand, can be interpreted as objects of social rituals, status symbols of reproduced masculinity and the exploitative tobacco industry. The interplay between these two objects raises questions of value and ownership, and explores cultural attributions, such as historical concepts of home shaped by female housework and caregiving. At the same time, links can be drawn between the body and the commodity. The cigar fits precisely into the drain, as well as into a bodily orifice, creating a deliberately ambiguous effect.

Zoe Leonard
*1961, lebt in New York

Zoe Leonard wurde 1961 in Liberty, einer Kleinstadt abseits von New York, geboren. Sie lebt seit jeher in New York City und Marfa, Texas. In ihrem streng konzeptuell angelegten Werk verbinden sich Fotografie, Skulptur und ortsspezifische Installationen. Als autodidaktische Künstlerin, die ab den 1990er mehrfach in bedeutenden Ausstellungen wie der documenta und der Whitney Biennale vertreten war, beschäftigte sie sich sowohl mit Fotografie, sowie einer aktivistischen künstlerischen Praxis. Sie war Mitglied von ACT UP und der Women's Action Coalition und engagierte sich in den 1980er und 1990er Jahren aktiv in der AIDS-Aktivismus- und Queer-Bewegung in New York. Zudem ist sie Gründungsmitglied des 1991 ins Leben gerufenen Queer-Künstlerkollektivs fierce pussy.

Seit über 30 Jahren schafft Zoe Leonard fotografische Aufnahmen, in denen die Widersprüche unseres Alltags sowie die kritische Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Bildproduktion sichtbar werden. Ihre Bilder machen die Spannungen zwischen Natur und Kultur, Vergangenheit und Gegenwart sowie dem Lokalen und Globalen sichtbar. Sie entstehen in den Straßen der Stadt, in der Natur sowie an Ausstellungsorten wie naturwissenschaftlichen oder historischen Museen, in Vitrinen oder Schaufenstern. Ihre Schwarz-Weiß- und Farbfotografien faszinieren durch ihren präzisen Blick für Übersehenes. Leonard beschäftigt sich mit den Konventionen der Fotografie und der Ordnung des Sehens. Sie erinnern an die unterschiedlichen Sprachen der Fotografie in ihren verschiedensten Gattungen, wie dem Schnappschuss, der wissenschaftlichen Dokumentation, der Modefotografie oder den Ausstellungsdocumentationen von musealen Displays. Leonard betont den subjektiven Blick der Fotografie. Ihre rahmenlos präsentierten Fotografien werden nie beschnitten oder retuschiert. Flecken, Staubspuren oder Kratzer im Negativ machen den fotografischen Entstehungsprozess sichtbar. Dabei wird die Art der Betrachtung, also die Wahrnehmung der Dinge, selbst zum Gegenstand der Auseinandersetzung. Durch Wiederholungen, subtile Perspektivwechsel und Veränderungen des Maßstabs macht Leonard auf die tiefere Bedeutung aufmerksam, die hinter ansonsten vertrauten Bildern, Objekten und ihren Präsentationen verborgen liegt.

Trophies (1990) von Zoe Leonard zeigt ausgestopfte Tierköpfe aus europäischen Naturkundemuseen wie dem Museo di Storia Naturale in Venedig. Für Leonard sind Museen und andere Ausstellungsorte keine Träger sachlicher Informationen, sondern Orte, an denen den Eigenheiten und den Auswirkungen von Kategorisierung und Kontrolle nachgespürt werden kann. In dieser bekannten Fotoserie

Zoe Leonard was born in Liberty, a small town not far from New York City, in 1961. She has always lived in New York City and Marfa, Texas. Her rigorously conceptual work combines photography, sculpture, and site-specific installations. A self-taught artist who has participated in major exhibitions such as documenta and the Whitney Biennial since the 1990s, she has explored both photography and activist artistic practice. She was a member of ACT UP and the Women's Action Coalition and was actively involved in AIDS activism and queer movements in New York during the 1980s and 1990s. She is also a founding member of the queer artist collective fierce pussy, established in 1991.

For over 30 years, Zoe Leonard has been creating photographic images that reveal the contradictions inherent in our everyday lives as well as critically examining the conditions of image production. Her images reveal the tensions between nature and culture, past and present, and the local and the global. They are created on city streets, in the natural world, in exhibition spaces such as natural history or historical museums, in display cases, and shop windows. Her black-and-white and colour photographs are fascinating because she has developed such a keen eye for the otherwise overlooked. Leonard explores the conventions of photography and patterns of seeing. Her work evokes the various languages of photography with its different genres, such as snapshots, scientific documentation, fashion photography, and the recording of museum displays. The artist always emphasizes the subjective perspective of photography. Her frameless photographs are never cropped or retouched: smudges, dust marks, or scratches in the negative make the photographic process visible. In this way, the mode of viewing itself – our perception of things – turns into the subject being explored. Through repetition, subtle shifts in perspective, and changes in scale, Leonard draws attention to the deeper meanings hidden behind otherwise familiar images, objects, and their presentation.

Zoe Leonard's *Trophies* (1990) showcases taxidermy: animal heads from European natural history museums, such as the Museo di Storia Naturale in Venice. Museums and other exhibition spaces are not repositories of factual information for Leonard, but places in which to explore the peculiarities and effects of categorization and control. In this well-known series of photographs, hunting trophies take centre stage. They can be seen as mementos of the hunt, as testimony to man's power over nature, or as portraits of once-living beings. The photographs emphasize the strangely eloquent faces of these gutted, stuffed animals, which seem to make eye contact as if wanting to share their emotions. The wide-angle shots highlight the exquisite, varied textures: curved horns, long necks, patterned or glossy fur. Close-ups reveal striking and unexpectedly expressive faces. Gaping mouths, flashes of teeth, and wide-open

rücken Jagdtrophäen in den Vordergrund. Sie können als Erinnerungsstücke der Jagd, als Zeugnisse der Macht des Menschen über die Natur oder als Porträts einst lebender Wesen betrachtet werden. Die Fotografien betonen die seltsam bewegenden Gesichter dieser ausgeweideten und ausgestopften Tiere, die offensichtlich selbst Blickkontakt aufzunehmen und ihre Empfindungen zu teilen scheinen. In den Weitwinkelaufnahmen werden die kunstvollen und vielfältigen Strukturen hervorgehoben: geschwungene Hörner, lange Häuse, gemustertes oder glänzendes Fell. In den Nahaufnahmen kommen markante und unerwartet ausdrucksstarke Gesichter zum Vorschein. Mit aufgerissenen Mäulern, blitzenden Zähnen und weit aufgerissenen Augen scheinen einige dieser Tiere in Qual erstarrt zu sein. Leonard zeigt die Tierbüsten aus verschiedenen Perspektiven und aus der Sicht einer Besucherin. Sie arrangiert die Fotografien selbst wie Trophäen an der Wand.

Als fotografisches Motiv könnte eine Toilette in einem makellosen öffentlichen WC kaum alltäglicher sein. Doch besonders ist, dass in *Two Toilets* (1994/1997) gleich zwei Toiletten ohne räumliche Trennung zu sehen sind, die eine hat einen schwarzen Sitz, die andere einen Weißen. Ein Spiegel an der Wand gibt lediglich einen Teil dessen wieder, was wir sehen. Mehr noch als genderneutral ausgewiesene WCs bricht diese mit den kulturellen Konventionen von öffentlichen Toiletten. Leonard nutzt die Leere, um unsere Vorstellungen nach dem möglichen Ort und der Nutzbarkeit dieses Raums anzuregen.

eyes make some of these animals appear frozen in their agony. Leonard depicts the animal busts from different perspectives and from the visitor's viewpoint. She then arranges the photographs themselves like busts on the wall.

As a photographic subject, a toilet in an immaculate public convenience could hardly be more commonplace. But the unusual aspect of *Two Toilets* (1994/1997) is that it shows two toilets with no dividing wall between them; one has a black seat, the other a white one. A mirror on the wall reflects only a part of what we can see. Even more so than gender-neutral lavatories, this breaks with the cultural conventions of public WCs. Leonard uses the emptiness to stimulate ideas about the possible location and function of this space.

Der auf dem Kopf stehende *Bush* (2025) wirkt fast wie eine Cartoonfigur, die in der Ecke lehnt. Perfekt geschnitten in einer Kegelform macht er die vermeintliche Beherrschung des Menschen über die Natur sichtbar, die weit in die Vergangenheit zurück reicht. Der klassische Kegel- oder Obeliskenförmige Strauch hat seinen Ursprung in der alten Kunst der Formschnittgestaltung, die erstmals von Plinius dem Jüngeren in römischen Gärten beschrieben wurde. Später wurde diese in großartigen Entwürfen wie dem Schloss Versailles von André Le Nôtre verfeinert und spiegelt eine tiefere Idee wider: der Natur eine Ordnung aufzuerlegen. Sie lässt Licht an die gesamte Pflanze gelangen und ist pflegeleicht – was dazu beiträgt, dass sie die Zeit besser überdauert. Seine sich nach oben verjüngende Form, suggeriert Wachstum und Streben, während seine Symmetrie für Ausgewogenheit und Kontrolle steht.

Old News (2024) kombiniert einen Spielzeugkinderwagen mit Flaschen aus einer Minibar. Kinderwagen symbolisieren die elterliche Verantwortung gegenüber den Kleinen. Die Spielzeugkinderwagen für Kinder wiederum verkörpern die Übertragung dieser Verantwortung auf das Kind selbst. Die Veränderung im Maßstab erzeugt eine skulpturale Darstellung dieser Beziehung von Kindsein und Erwachsenenleben. Nina Beier interessiert sich auch für die Muster der für die Kinderwagen verwendeten Stoffe. Die meisten von ihnen zeigen Blumenmotive, die als Chintz bekannt sind. Ursprünglich in Indien hergestellt und dann massenhaft nach Europa exportiert, brauchten die Europäer mehrere Jahrzehnte, um sie originalgetreu nachzubilden. Diese Blumenmotive sind mittlerweile zum Synonym für eine gewisse veraltete Vorstellung davon geworden, welche Rolle eine Frau hat und erinnern insbesondere an die altmodische Wohneinrichtung von Großmüttern.

Zoe Leonards *Chastity Belt* (1990/93) zeigt einen historischen Keuschheitsgürtel, der neben einem beschrifteten Schild ausgestellt aber nicht datiert ist. Der Gürtel ist zentral platziert, gut ausgeleuchtet und wird so in seiner Form, Struktur und Materialität hervorgehoben. Die Schwarz-Weiß-Fotografie betont Kontraste, lässt das Metall des Keuschheitsgürtels schimmern und ihn fast skulptural erscheinen. Alles lenkt den Blick auf das Objekt selbst, das Passstück eines weiblichen Unterleibs und zugleich ein schematisches Abbild einer Vagina. In diesem Werk setzt sich Leonard mit dem Thema der Gefangenschaft auseinander, dass an ihre langjährige Auseinandersetzung mit der institutionellen und kulturellen Kontrolle weiblicher Körper anknüpft. Ein Keuschheitsgürtel war historisch ein Instrument, welches die sexuelle Aktivität der Frau verhindern aber auch Männern einen Schutz vor Versuchung bieten sollte. Heute ist der Keuschheitsgürtel eher ein freiwillig gewählter Gegenstand bei erotischen Rollenspielen. Die Fotografie thematisiert diese wechselnde Bedeutung von Körper, Kontrolle und Geschlecht über Jahrhunderte hinweg.

The Upside-Down *Bush* (2025) looks rather like a cartoon character slouching in a corner. Perfectly trimmed into a cone shape, it embodies humanity's assumed mastery over nature, a concept that stretches far into the past. The classic cone- or obelisk-shaped shrub originated in the ancient art of topiary, first described by Pliny the Younger as a feature of Roman gardens. Later refined in grand designs such as André Le Nôtre's Palace of Versailles, this form reflects a deeper notion: imposing order upon nature. It allows light to reach the whole plant and is easy to maintain – all of which has contributed to its longevity. Its tapered shape suggests growth and aspiration, while its symmetry represents balance and control.

Old News (2024) combines a toy pram with bottles from a minibar. Prams symbolize parental responsibility towards their little ones. Toy prams, in turn, embody the transfer of such responsibility to the child. The change in scale creates a sculptural representation of this relationship between childhood and adulthood. Nina Beier is also interested in the patterns of the fabrics used for prams. Most feature floral motifs and are known as chintz. Originally produced in India and then exported *en masse* to Europe, it took Europeans several decades to faithfully reproduce these floral motifs, which have since become synonymous with a certain outdated notion of women's role in society, and are reminiscent of our grandmothers' old-fashioned furnishings.

Zoe Leonard's *Chastity Belt* (1990/93) depicts a historical chastity belt displayed next to a written sign, but with no date. The belt is centrally positioned and well-lit; this highlights its form, structure, and materiality. The black-and-white photograph emphasizes contrasts, allowing the metal of the chastity belt to shimmer and so appear almost sculptural. Everything draws the eye to the object itself: a device to fit a woman's lower body and simultaneously a schematic representation of a vagina. In this work, Leonard explores the theme of captivity, which can be linked to her long-standing engagement with the institutional and cultural control imposed on female bodies. Historically, a chastity belt was an instrument intended to prevent a woman's sexual activity but also to offer men protection from temptation. Today, the chastity belt is more often a voluntarily chosen object in erotic role-play. The photograph addresses the shifting meanings of body, control, and gender across centuries.

Die raumeinnehmende Installation *Old Friends* (2025) von Nina Beier besteht aus geschmolzenen Eistüten im Cornetto-Stil. Wie zufällig arrangiert, bedecken sie den Boden des gesamten Raums. Es sind Kopien des Originals, eine dreidimensionale Darstellung, eine gefundene Skulptur. Die Künstlichkeit des Materials lässt das Eis wie ein Foto in jenem vertrauten Moment des Verlusts „einfrieren“. Statt gegessen zu werden, wird es hier zum Objekt der Betrachtung. Bemerkenswert ist, dass die geschmolzenen Eistüten nach einiger Zeit eine ungewöhnliche, fast gummiartige Konsistenz annehmen. Durch Zusatzstoffe behalten sie ihre Form und lösen sich obwohl sie geschmolzen sind nicht gänzlich auf. Durch ihre rasterartige Wiederholung wird ein Muster erzeugt, ähnlich wie ein Teppich oder eine Tapete im Raum, oder auch ein Diagramm des Verbrauchs. Es entsteht der Eindruck einer vertrauten Alltagssituation, die jedoch einen ungewohnten Widerhall auslöst.

Die beiden Fotografien *Untitled (Tree&Sidewalk)* (2002/2010) stehen stellvertretend für Leonard's lange Beschäftigung mit dem schwierigen Verhältnis von Kultur und Natur. Sie zeigt Bäume in der New Yorker Stadtlandschaft, die sich ihren Platz in der Natur zurückholen und die vom Menschen gemachte asphaltierte Begrenzung sprengen. Gleichzeitig scheinen die Baumstämme dazu aus ihrer eigenen Geradlinigkeit auszubrechen, sich anzupassen und förmlich zu schmelzen. In anderen Fotoserien hat Leonard bereits dokumentiert, wie die Bäume inmitten von Menschenhand geschaffener Umzäunung weiterwachsen. Sie zeigt die Widerstandsfähigkeit der Natur auf, ebenso wie die Lebensbedingungen und Grundlagen des Lebens wie Wachstum, Vergänglichkeit, Wandel und Tod. Mit dieser Arbeit kann über die Spannung zwischen organischem Wachstum und menschlicher Ordnung nachgedacht werden.

Beauty Callibrator no.1 und *no.2* (1993) zeigen Messinstrumente, fotografiert im inzwischen geschlossenen Max Factor Museum of Beauty in Hollywood, die entwickelt wurden, um den weiblichen Kopf anhand der Symmetrie von Gesicht, Profil und Nacken auf den Millimeter zu vermessen. Leonard fotografiert die technischen Objekte ebenfalls von verschiedenen Winkeln und Ansichten und nimmt somit selbst eine Vermessung des Geräts vor. Die Instrumente werden so zu Symbolen von gesellschaftlicher Kontrolle und der Spannung zwischen Körper und Selbstakzeptanz. Die Perückenfotografien *Untitled* (1995) und *Blonde* (1990/94) gliedern sich in die Erzählung der Selbstoptimierung ein. Zusammen genommen dokumentieren diese Fotografien die verschiedenen Instrumente, denen der weibliche Körper in Vergangenheit und Gegenwart ausgesetzt war, und das Streben danach patriarchalische Schönheitsideale zu erfüllen.

Nina Beier's space-consuming installation *Old Friends* (2025) consists solely of melted Cornetto-type ice cream cones. Arranged seemingly at random, they completely cover the room's floor. They are copies of the original, a three-dimensional representation, a found sculpture. The artificiality of the material allows the ice cream to "freeze" like a photograph in that familiar moment of loss, when it lands on the warm pavement and can no longer be salvaged. Rather than being eaten, here it is turned into an object of contemplation. Remarkably, after some time, the melted ice cream cones take on an unusual, almost rubbery consistency. Additives allow them to retain their shape and, despite being melted, they do not disintegrate entirely. Their grid-like repetition creates a pattern like a carpet or wallpaper in the space, or perhaps a diagram of consumption. The impression of a familiar everyday situation is created, which, however, triggers an unusual resonance.

The two photographs *Untitled (Tree&Sidewalk)* (2002/2010) are representative of Leonard's long-standing exploration of the complex relationship between culture and nature. They depict trees in the New York cityscape as they reclaim their place in nature, breaking free from the man-made asphalt boundaries. Simultaneously, the tree trunks appear to be breaking out of their own straight lines, adapting and seemingly melting. In other photographic series, Leonard has documented how trees continue to grow in man-made enclosures. Her aim is to document the resilience of nature, but also to reveal fundamental conditions and principles of life, such as growth, transience, change, and death. This work invites deeper reflection on the tensions between organic growth and human-imposed order.

Beauty Calibrator no. 1 and *no. 2* (1993) depict measuring instruments, photographed in the now-closed Max Factor Museum of Beauty in Hollywood. They are designed to measure the female head down to the millimetre, focusing on symmetry of the face, profile, and neck. Leonard also photographs these technical objects from various angles and perspectives, thus carrying out a kind of measurement of the devices themselves. With this, the instruments become symbols of societal control and the tensions between the body and self-acceptance. The wig photographs *Untitled* (1995), *Blonde* (1990/94) are integrated into this narrative of self-optimization. In conjunction, these photographs document the different instruments to which the female body has been subjected in the past and present, and the strenuous efforts made to fulfil patriarchal ideals of beauty.

Mirror no. 1 and no. 2 (Metropolitan Museum) (1990) zeigen historische Spiegel aus dem Metropolitan Museum of Art in New York. Die Spiegel sind leicht schräg fotografiert, wodurch die gesamte Bildkomposition gekippt wirkt. Durch diese ungewöhnliche Perspektive wirken sie beinahe geheimnisvoll, als würde die Fotografie einen versteckten Moment festhalten. Zoe Leonard als Fotografin positioniert sich so, dass sie im Spiegel nicht sichtbar wird, ihre Anwesenheit ist dennoch spürbar, denn sie befindet sich außerhalb des Bildes und entscheidet bewusst, wann sie den Auslöser der Kamera betätigt. Das Werk macht den Akt des Sehens und Betrachtens besonders bewusst. Der Spiegel erzeugt mehrere Ebenen der Wahrnehmung, den realen Museumsraum, dessen Spiegelbild sowie die fotografische Aufnahme dieses Spiegelbildes. Durch diese Überlagerung verschiedener Ebenen wird deutlich, dass Wahrnehmung nie unmittelbar, sondern vermittelt und konstruiert ist.

Bereits 2003 war die Installation *Mouth open, teeth showing, II* (2002), die aus einer Ansammlung offensichtlich weiblicher Puppen besteht, im Rahmen einer Präsentation der Sammlung Schürmann im Museum für Gegenwartskunst Siegen zu sehen. Die Fotografie *Male Fashion Doll No. 2* (1995) zeigt das Gegenteil: Eine männliche Puppe, die noch verkaufsfertig in Folie eingeschweißt ist. Was lässt eine Puppe männlich oder weiblich erscheinen? Die Arbeit ist Teil einer Serie, in der Leonard gefundene Puppen fotografiert, um die Künstlichkeit und Konstruiertheit von Identität, Gender und Mode zu hinterfragen. Die kleine Plastikfigur, die Leonard auf einem Flohmarkt in Iowa fand, wirkt auf den ersten Blick wie eine gewöhnliche Puppe. Sie besitzt ein kindliches Gesicht, einen geschlechtlich nicht definierten Körper und eine kindgerechte Formgebung. Durch ein winziges Detail – einen aufgemalten Schnurrbart und stark betonte Augenbrauen – wurde sie jedoch als „männliche Modepuppe“ bezeichnet. Der Unterschied ist minimal, verändert jedoch die Wahrnehmung der Puppe grundlegend. Zoe Leonard nimmt stereotype Darstellungen von Männlichkeit und Geschlechternormen unter die Lupe.

Mirror no. 1 and no. 2 (Metropolitan Museum) (1990) depicts historical mirrors from the Metropolitan Museum of Art in New York. The mirrors are photographed at a slight angle, giving the overall image composition a tilted presentation. This unusual perspective lends them an almost mysterious quality, as if the photograph were capturing some hidden moment. Photographer Zoe Leonard positions herself so that she is not visible in the mirror, but her presence is still palpable, as she is outside the frame, observing the moment, and consciously deciding when to press the shutter. The work makes us particularly aware of the act of seeing and observing. The mirror creates multiple layers of perception: the real museum space, its reflection, and the photographic capturing of that reflection. This superimposition of different layers demonstrates how perception is never immediate; it is always mediated and constructed.

As early as 2003, the installation *Mouth open, teeth showing, II* (2002), consisting of a group of obviously female dolls, was shown at the Museum für Gegenwartskunst as part of a presentation of the Schürmann Collection. The photograph *Male Fashion Doll No. 2* (1995) shows the opposite: a male doll, still shrink-wrapped and ready for sale. What makes a doll appear male or female? The work is part of a series in which Leonard photographs found dolls to question the artificial quality and constructedness of identity, gender, and fashion. At first glance, the small plastic figure that Leonard found at a flea market in Iowa appears to be an ordinary doll. It has a childlike face, a gender-neutral body, and a child-friendly shape. However, one tiny detail – a painted-on moustache and strongly emphasized eyebrows – led it to be labelled as a “male fashion doll.” This alteration is minimal, yet it fundamentally changes our perception of the doll. Zoe Leonard examines stereotypical representations of masculinity and gender norms from a non-bourgeois perspective.

Bei Nina Beiers *Guardians* (2018) handelt es sich um Marmorlöwen, welche allgemein als Zeichen von Autorität zu Füßen von Denkmälern oder an der Schwelle von Gebäuden platziert werden. Wächterlöwen sind das Ergebnis einer langen und facettenreichen Kulturgeschichte. Das Motiv wanderte im Laufe der Jahrtausende von Griechenland über Indien und China bis nach Italien und nahm dabei immer wieder neue Formen und Bedeutungen an. In der westlichen Kultur wurde der Marmorlöwe schließlich zum Symbol von Macht. Die *Guardians* sind so ein Zeugnis der menschlichen Illusion von Herrschaft und der Reise von Symbolen durch die heutigen globalen Märkte. Traditionelle Ikonografien treffen dabei auch auf formale Merkmale und Einflüsse von Disney-Filmen und chinesischen Foo-Hunden. Durch feine Details löst Beier diese Symbolik auf; sie füllte die Hohlräume des geschnitzten Marmors rund um das Maul, die Mähne und die Muskeln jedes Löwen mit erstarrter Seife und Bartstoppeln. Diese Utensilien der Körperpflege – eine Tätigkeit, die den Menschen vom Tier unterscheiden soll – lassen die stolzen, befreiten Tiere plötzlich sehr individuell wirken. Losgelöst von ihrer vom Menschen geschaffenen Funktion als architektonische Verzierung kehren die Löwen in eine Art ungezähmten Zustand zurück.

Viele der Arbeiten von Zoe Leonard entstehen im Freien, so auch auf den Straßen der Stadt, ihren Läden und Schaufenstern. *Bride with Broken Fingers* (1995/97) ist ein Beispiel für ihr Interesse an Schaufensterobjekten. Sie fangen nicht nur die Konsumkultur ein, sondern auch die ihr innewohnenden gesellschaftlichen Rollenbilder und deren fortwährenden Wandel. Auf den ersten Blick scheint es eine Braut zu zeigen, eine Frau, die die Rolle erfüllt, die ihr die Gesellschaft traditionell zugewiesen hat. Erst auf den zweiten Blick erkennen wir die Braut als eine beschädigte Schaufensterpuppe – ihre Finger sind seltsam gebrochen, deformiert. Damit bricht das Idealbild der schönen Braut für die Betrachter*innen.

David Hammons' *Materasso Addormentato* (1991) wurde in Kooperation mit der italienischen Künstlerin Bruna Esporsito, für eine Galerieausstellung in Berlin mit dem Titel „Heimat“ konzipiert. Die altmodische Matratze kann als Metapher für Obdachlosigkeit gesehen werden. Sie spielt auch auf die ständige Suche von Menschen in Wohnungsnot nach einem vorübergehenden „Zuhause“ im öffentlichen Raum an. Das Schnarchen, das von der Matratze widerhallt, spiegelt die Herausforderungen des Schlafens im Freien wider und macht das zusammengerollte Objekt zugleich lebendig. Die Krawatte, mit der die Matratze zusammengebunden ist, bildet einen starken Kontrast zu deren benutzten Aussehen. Sie hat einen dekorativen Charakter und spielt auf den Wunsch einer wohnungslosen Person an, trotz der schwierigen Umstände auf das Aussehen zu achten, sowie auf den Stolz und die Würde, die diesem Akt innewohnen.

Nina Beier's *Guardians* (2018) features marble lions, commonly found as symbols of authority at the foot of monuments or by the doorways of buildings. Guardian lions are the product of a long and multifaceted cultural history. Over the millennia, this motif migrated from Greece through India and China to Italy, constantly acquiring new forms and meanings. In western culture, the marble lion ultimately became a symbol of power. *The Guardians* thus bear witness to the human illusion of dominion and the passage of symbols through contemporary global markets. Traditional iconography also meets formal features and influences from Disney films and Chinese Foo dogs. Beier deconstructs this symbolism using subtle details; she has filled the cavities in the carved marble around each lion's mouth, mane, and muscles with a mix of hardened soap and beard stubble. These tools of grooming – an activity intended to distinguish human beings from animals – suddenly make the proud, free beasts appear highly individual. Detached from their human-created function as architectural ornamentation, the lions revert to a seemingly untamed state.

Many of Zoe Leonard's works are created outdoors, including on city streets, in shops, and in shop windows. *Bride with Broken Fingers* (1995/97) exemplifies her interest in window displays. Here, she captures not only consumer culture but also the inherent social roles it represents along with their constant transformation. At first glance, the work appears to depict a bride, a woman fulfilling the role traditionally assigned to her by society, portraying it as ideal. On closer inspection, however, we notice that the bride is a mannequin, and a damaged one at that – her fingers are strangely broken and deformed. For viewers, this shatters the idealized image of the beautiful bride.

David Hammons' *Materasso Addormentato* (1991) was conceived in collaboration with Italian artist Bruna Esporsito for a gallery exhibition in Berlin entitled "Heimat". The old-fashioned mattress can be seen as a metaphor representing homelessness, alluding to the constant search by people experiencing housing insecurity for a temporary "home" in public spaces. The snoring emanating from the mattress reflects the challenges of sleeping outdoors, while simultaneously bringing the rolled-up object to life. The tie used to bind the mattress contrasts sharply with its shabby appearance. It is decorative in character and suggests a homeless person's wish to keep up appearances despite difficult circumstances, as well as the pride and dignity inherent in this act.

Carl von Linnés System von 1735 der Kategorisierung der Natur, in drei „Kingdoms“ (Tiere, Pflanzen und Mineralien) beruht auf einer klaren Hierarchie. Nina Beiers *Kingdom* (2022) bricht mit solchen Ordnungen. Diese auf dem Boden verstreuten Kleider erinnern an verschiedene Übergangsriten im Leben von Mädchen und Frauen. Bei Taufen, Kommunionen oder Hochzeiten wirken diese synthetischen Kleider in allen Größen zugleich karikaturistisch und skulptural. Nina Beier bringt sie zusammen und spielt mit den Maßstäben, von Kinder- bis zu Erwachsenengrößen, wie mit einer fotografischen Vergrößerung. Die Füllung aus groben Naturfasern, die typischerweise in der Möbelindustrie verwendet werden, polstert förmlich die körperliche Leere aus und verändert den Status der Kleider von Ikonen der Pracht zu gefüllten Behältern. Anstatt im grellen Licht der Verkaufsauslagen zu schimmern, liegen prinzessinnenhafte Ballkleider als Relikte eines scheinbar überholten Modells weiblicher Subjektivität am Boden. Die Installation wird zu einem Diorama der Hierarchien, das untersucht, wie Wert sowohl geschaffen als auch wieder aufgehoben wird.

Der winkende Kaffeebecher *Business* (2018) auf der Fensterbank ist kein vergessenes Relikt einer Besucherin. Der kleine, bewegliche Arm stammt ursprünglich von sogenannten Maneki-neko-Figuren. Diese sind aus der japanischen Kultur als „winkende Katzen“ bekannt und gelten als Glücksbringer, besonders im Zusammenhang mit wirtschaftlichem Erfolg und Wohlstand. Seitdem werden diese in die ganze Welt exportiert. Sie stehen sinnbildlich für ein traditionelles, kulturelles Symbol, das von der Globalisierung aufgegriffen und in großer Anzahl aus Kunststoff hergestellt werden. Nina Beier lässt das Tier verschwinden und behält nur den erhobenen Arm bei. So lässt uns der leere Pappbecher offen, nun verschmolzen mit einem mechanischen Arm mit erhobener Faust, ob er zum Konsum oder zur Rebellion einlädt.

Die vier Arbeiten mit den Titeln *Displays* zeigen Rüstungen, die im Musée de l'Armée in Paris und im Worcester Art Museum in Massachusetts ausgestellt sind. Die fotografierten Objekte stammen aus der Zeit von 300 v. Chr. bis 1600. Eine der Rüstungen zeigt einen antiken Brustpanzer, der wie eine zweite Haut mit Bauchmuskeln und genieteten Brustwarzen verziert ist. Die anderen Fotografien präsentieren bauchige, metallbeschichtete Panzer, die die Körper mittelalterlicher Ritter kaschierten und wie hohle Hüllen wirken. Während Rüstungen archetypische, ja sogar märchenhafte Vorstellungen von patriarchaler Macht wecken, offenbaren sie in Leonard's Fotografien die Militarisierung und transportierte Männlichkeit vergangener Zeiten. Die Rüstungen fungieren nicht bloß als vorgefertigte Gefäße und leere Hüllen. Sie zeugen vielmehr von den tief verwurzelten Verhältnissen patriarchaler und territorialer Gewalt, die bis in die Gegenwart reichen.

Dating from 1735, Carl von Linne's system of categorizing nature into three "kingdoms" (animals, plants, and minerals) is based on a clear hierarchy. Nina Beier's *Kingdom* (2022) breaks with such order. The dresses, scattered on the floor, evoke various rites of passage in girls' and women's lives: worn at baptisms, communions, or weddings, these synthetic garments in all sizes appear caricatured and simultaneously sculptural. Beier brings them together and plays with scale, from child to adult sizes, as if with a photographic enlargement. The filling of coarse, animal-derived natural fibres, typically used in the furnishing industry, virtually cushions the physical emptiness and transforms the dresses from ceremonial icons into filled containers. Arranged like bouquets of flowers, they strive for encounters between the artificial and the natural world. Instead of shimmering in the harsh light of shop windows, ball gowns suited to a princess lie on the floor, as relics of an apparently outdated model of female subjectivity. The installation forms a diorama of hierarchies, exploring how value is both created and dismantled.

The waving coffee cup on the windowsill in *Business* (2018) is not a forgotten relic left behind by a visitor. The small, movable arm originated from one of the so-called Maneki-Neko figurines. These are known in Japanese culture as "beckoning cats" and are regarded as lucky charms, especially in connection with economic success and prosperity. In the meantime, they have been exported all over the world. They represent a traditional cultural symbol that has been adopted by globalization and mass-produced in plastic. Nina Beier is making the animal disappear and keeping only the raised arm. The empty paper cup, now fused with a mechanical arm raising its fist, leaves us to decide whether it is encouraging consumption or rebellion.

The four works entitled *Displays* depict suits of armour exhibited at the Musée de l'Armée in Paris and the Worcester Art Museum in Massachusetts. The photographed objects date from 300 BC to 1600. One suit of armour is quite simple, showing an ancient breastplate adorned like a second skin with abdominal muscles and riveted nipples. The other photographs show the bulbous, metal-coated armour that concealed the bodies of medieval knights, suggestive of hollow shells. While armour evokes archetypal, even fairytale-like notions of patriarchal power, in Leonard's photographs the militarization and mediated masculinity of bygone eras are revealed. The suits of armour do not simply function as prefabricated vessels or empty shells. Instead, they testify to the deep-rooted conditions of patriarchal and territorial violence that have continued to the present day.

Das Video *Phat Free* (1995–2000) von David Hammons beginnt mit einem Schwarzbild. Mehr als zwei Minuten ist nur ein blechernes Geräusch zu hören. Es entwickelt sich nach und nach zu einem rhythmischen Muster, das sich schließlich auch mit den Videobildern und gleichmäßigen Bewegungen synchronisiert. Hammons selbst, in langem Mantel, Filzhut und Sneakers, läuft einen Metalleimer über einen verlassenem Bürgersteig tretend durch das nächtliche New York. Die Aufnahmen basieren auf einer Straßenperformance, die Hammons 1995 durchführte und als eigenständiges Video erstmals 1997 auf der Whitney Biennale im Whitney Museum of American Art in New York ausgestellt hatte. Der Titel des Werks enthält ein Wortspiel mit dem Ausdruck „fat free“, der üblicherweise in der Werbung für gesunde Lebensmittel und Getränke verwendet wird. Hammons hat jedoch das erste Wort in „phat“ geändert, einen Slangbegriff, der in afroamerikanischen Gemeinschaften in den 1980er- und 1990er-Jahren verwendet wurde und „cool“ oder „exzellent“ bedeutet. Das Wort wird auch häufig als Lob für die starken Basslinien und Drumbeats von Hip-Hop und verwandten urbanen Musikgenres verwendet. Die Straße ist für Hammons nicht nur Quelle der Materialien, sondern auch der Inspiration. Viele seiner Performances und Installationen finden bewusst draußen statt und befassen sich mit der Selbst- und Fremdwahrnehmung schwarzer Körper und Wert der Dinge im öffentlichen Raum.

The video *Phat Free* (1995–2000) by David Hammons begins with a blacked-out image. For more than two minutes, we only hear a metallic sound, which gradually develops into a rhythmic pattern that eventually synchronizes with the video images and steady movement. Hammons himself, in a long coat, felt hat, and sneakers, walks through nighttime New York, kicking a metal bucket along a deserted sidewalk. The footage is based on a street performance Hammons staged in 1995, and it was first exhibited as a standalone video at the Whitney Biennial in the Whitney Museum of American Art in New York in 1997. The work's title is a play on words with the phrase “fat free”, commonly used in advertising for healthy foods and beverages. But Hammons has changed the first word to “phat”, a slang word in African American communities in the 1980s and 1990s meaning “cool” or “excellent”. The word is also used frequently as praise for the powerful bass lines and drumbeats of hip-hop and related urban music genres. For Hammons, the street is not only a source of materials but also of inspiration. Many of his performances and installations are deliberately set outdoors, exploring the self-perception and perception by others of Black bodies and value of things in public space.

Die Ausstellung *Das soziale Leben der Dinge* zeigt, wie identitätsstiftend Objekte sein können. Zu Dingen wie einer Kaffeetasse, Kleidung oder einem Erinnerungsstück haben wir immer eine Beziehung.

In diesem Vermittlungsraum können Besucher*innen selbst aktiv werden. Die verschiedenen Stationen laden dazu ein, sich mit den Themen der Ausstellung auseinanderzusetzen: Wert und Zuschreibung, Gebrauch und Inszenierung, Umdeutung und Verbindung sowie der Frage, welches „soziale Leben“ Dinge eigentlich führen.

An einer Collagestation können Gegenstände neu zusammengestellt und in unerwartete Zusammenhänge gebracht werden. Durch Schneiden, Neuordnen und Kombinieren entstehen fantasievolle Bildräume mit neuen Objektbeziehungen. So lässt sich erproben, wie sehr die Bedeutung davon abhängt, in welchem Kontext Dinge erscheinen und mit welchen anderen Dingen sie verbunden werden.

An einer weiteren Station laden Objekte dazu ein mit einer Schwarz-Weiß-Kamera oder dem eigenen Smartphone fotografiert und in Szene gesetzt werden. Durch Licht, Nähe, Berührung oder den Einsatz einer Taschenlampe entstehen ungewohnte Ansichten, in denen Alltagsgegenstände auf neue Weise sichtbar werden. An der Spiegelfläche lassen sich Objektbezeichnungen drei verschiedenen Bereichen zuordnen. Geldwert (Wie viel kostet das Objekt?), Gefühlswert (Wie wichtig ist mir das Objekt?) und sozialer Wert (Wie sehr ist das Objekt in zwischenmenschliche Beziehungen eingebunden?).

The exhibition *The Social Life of Objects* demonstrates the way that objects can shape our identity. We always have a relationship with such things as a coffee cup, an item of clothing, or a keepsake.

In this interactive exhibition space, visitors can engage with the material in an active way. The various stations encourage visitors to explore the exhibition's themes: value and attribution, use and staging, reinterpretation and connection, as well as asking what kind of "social life" objects actually lead.

At a collage station, objects can be rearranged and put into unexpected contexts. Cutting, rearranging, and combining lead to imaginative visual spaces with new object relationships, allowing participants to explore the extent to which meaning depends on the context in which things appear, and what other objects they are linked to.

At another station, objects invite participants to stage and photograph them using a black-and-white camera or their own smartphones. Lighting, proximity, touch, or the use of a flashlight create unusual perspectives, whereby everyday objects become visible in new ways. On the mirrored surface, object descriptions can be assigned to three categories: monetary value (How much does the object cost?), emotional value (How important is the object to me?), and social value (How deeply is the object embedded in our interpersonal relationships?).

Nina Beier
Bush
2025
Eibe
Maße variabel
Courtesy die Künstlerin,
Galerie Croy Nielsen, Wien

Nina Beier
Old Friends
2025
Installation, Speiseeis
Maße variabel
Courtesy die Künstlerin,
Galerie Croy Nielsen,
Wien

Nina Beier
Old News
2024
Spielzeug-Kinderwagen,
Minibar Flaschen
Maße variabel
Courtesy die Künstlerin,
Galerie Croy Nielsen, Wien

Nina Beier
Kingdom
2022
Ortsbezogene Installation
von mehreren synthetischen
Gewändern und Naturfasern
Maße variabel
Courtesy die Künstlerin,
Galerie Croy Nielsen, Wien

Nina Beier
Plugs
2018
Waschbecken aus Keramik
und gerollte Zigarren
Maße variabel
Courtesy die Künstlerin,
Galerie Croy Nielsen, Wien

Nina Beier
Business
2018
Einweg-Kaffeeteller
aus Papier, Arme von
Maneki-Neko
Maße variabel
Courtesy die Künstlerin,
Galerie Croy Nielsen, Wien

Nina Beier
Guardians
2018
Marmor
55 × 170 × 130 cm
Courtesy die Künstlerin,
Galerie Croy Nielsen, Wien

David Hammons
Phat Free
1995–2000
Video, Farbe, Ton
5:04 min
Courtesy Sammlung S.M.A.K.,
Stedelijk Museum voor
Actuele Kunst, Ghent

David Hammons und
Bruna Esposito
Materasso Addormentato
1991
Mischtechnik,
62 × 140 × 62 cm
Courtesy Privatsammlung,
Belgien

David Hammons
Chasing the Blue Train
1989–1991
Mischtechnik,
Dimensionen variabel
Courtesy Sammlung S.M.A.K.,
Stedelijk Museum voor
Actuele Kunst, Ghent.
Mit Unterstützung von
Piano's Maene

Zoe Leonard
Untitled (Cat+Mouse)
1990/1992
Silbergelatine-Abzug
44,2 × 32 cm
Courtesy die Künstlerin und
Galerie Gisela Capitain, Köln

Zoe Leonard
Wig
1990/1995
Silbergelatine-Abzug
47,5 × 34 cm
Courtesy die Künstlerin und
Galerie Gisela Capitain, Köln

Zoe Leonard
Untitled (Tree&Sidewalk)
2002/2010
2 C-Prints
je 33 × 45,7 cm
Courtesy die Künstlerin und
Galerie Gisela Capitain, Köln

Zoe Leonard
Untitled
1995
Silbergelatine-Abzug
17,7 × 13 cm
Courtesy die Künstlerin und
Galerie Gisela Capitain, Köln

Zoe Leonard
Bride with Broken Fingers
1995/1997
Silbergelatine-Abzug
32,5 × 23,5 cm
Courtesy die Künstlerin und
Galerie Gisela Capitain, Köln

Zoe Leonard
Trophies
1990
7 Silbergelatine Abzüge
je 73 × 106 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Mirror 2
(Metropolitan Museum)
1990
Silbergelatine-Abzug
109 × 76,2 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Mirror 1
(Metropolitan Museum)
1990
Silbergelatine-Abzug
109 × 76,2 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Display IX
1994–2025
Silbergelatine-Abzug
50,48 × 33,56 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Display IV
1990/2025
Silbergelatine-Abzug
84,46 × 59,06 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Display II
1990/2025
Silbergelatine-Abzug
84,46 × 59,06 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Display I
1991/2025
Silbergelatine-Abzug
127 × 86,3 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Chastity Belt
1990/1993
Silbergelatine-Abzug
43 × 60,9 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Beauty Calibrator no. 1
1993
Silbergelatine-Abzug
56 × 40,6 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Beauty Calibrator no. 2
1993
Silbergelatine-Abzug
60,9 × 40,6 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Good Witch
1990/1995
Silbergelatine-Abzug
35,5 × 50,8 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Male Fashion Doll no. 2
1995
Silbergelatine-Abzug
25,4 × 17,8 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Blonde
1990/1994
Silbergelatine-Abzug
15,3 × 10,2 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Two Toilets
1994/1997
Silbergelatine-Abzug
10,2 × 16 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Dress + Suit (for Nancy)
1990/1995
Silbergelatine-Abzug
71,12 × 48,3 cm
Courtesy die Künstlerin

Zoe Leonard
Carnivores
1992/1997
Silbergelatine-Abzug
60,9 × 50,8 cm
Courtesy die Künstlerin

Nina Beier
Business
2018
Courtesy die Künstlerin
Foto: Patrick Armstrong

Nina Beier
Plugs
2018
Courtesy die Künstlerin
Foto: Stuart Whipps

Nina Beier
Guardian
2018
Courtesy die Künstlerin
Foto: Stuart Whipps

David Hammons
Materasso Addormentato
Sammlung S.M.A.K., langdu-
rige bruikleen Privé
Collectie, Stedelijk Museum
voor Actuele Kunst, Gent
Foto: Dirk Pauwels

David Hammons
Chasing the Blue Train
1989-1991
Sammlung S.M.A.K.,
Stedelijk Museum voor
Actuele Kunst, Gent
Foto: Dirk Pauwels

David Hammons
Phat Free
ed. 8/25
1995-1999
Sammlung S.M.A.K.,
Stedelijk Museum voor
Actuele Kunst, Gent
Foto: Dirk Pauwels

Zoe Leonard
Untitled (Tree&Sidewalk)
2002/ 2010
Courtesy die Künstlerin
Foto: Studio Zoe Leonard

Zoe Leonard
Trophies
1990
Courtesy die Künstlerin
Foto: Studio Zoe Leonard

Zoe Leonard
Mirror 1
(Metropolitan Museum),
1990
Courtesy die Künstlerin
Foto: Studio Zoe Leonard

Impressum

Diese Broschüre erscheint
anlässlich der Ausstellung

Das soziale Leben der Dinge
Nina Beier, David Hammons,
Zoe Leonard
17.4.26–27.9.26

Herausgeber
Thomas Thiel

Redaktion
Jessica Schiefer

Texte
Jessica Schiefer
Thomas Thiel
Mit Unterstützung von
Julia und Michelle Siebel

Vermittlungsraum
Nicole Kreckel

Übersetzung
Lucinda Rennison

Design
Tim+Tim

Copyright © 2026
Autor*innen/MGKSiegen
und Künstler*innen

Museum für
Gegenwartskunst Siegen
Unteres Schloss 1
57072 Siegen

T 0271 405 77 10
info@mgksiegen.de
mgksiegen.de

Öffnungszeiten
Dienstag bis Sonntag
11–18 Uhr
Donnerstag 11–20 Uhr
An allen Feiertagen geöffnet

Wir danken für
die Förderung
der Ausstellung

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



PETER, PAUL, RUBENS, STIFTUNG



Wir danken für
die Förderung
des Vermittlungs-
programms

 Sparkasse
Siegen

BALD

Kulturpartner



MGK Siegen