

Wir fanden Liebe an einem hoffnungslosen Ort



Horoscopes (Déjà Vu), 2014
Performance, Park Nights 2014, Serpentine Galleries, London

D zeigt mit ihren Filmen, dass die Aufmerksamkeitsprünge zu einer Schwächung des einzelnen Fragments (oder einer Reihe von Fragmenten) zugunsten der Dynamik ihrer Anordnung führt. Auch die Hierarchie zwischen Text und (bewegtem) Bild verliert ihre Gültigkeit. Um die schwindende Autorität der Sprache zu verdeutlichen, verwendet die Künstlerin neuerdings einen algorithmischen Tweet-Generator, der die Texte für ihre Arbeiten zusammenstellt. Diese technikgestützte Autorschaft macht die Texte jedoch keinesfalls willkürlich: Perry behandelt sie in ihren rasant geschnittenen Videos als gleichwertig; mal stehen sie in Ein-, mal in Missklang mit anderen Inhaltsformen. Neben Perrys offensichtlichem Interesse soziokulturelle Verhältnisse poetisch nachzuzeichnen, tritt der persönliche, ja tagebuchartige Aspekt ihrer Arbeit zunehmend in den Vordergrund. In beiden 2015 entstandenen Videos ist außer vielen Freunden und (vermutlich) Kollegen auch ihre Mutter auf dem Anrufbeantworter zu hören: „Hallo Hannah, hier ist deine Mama. Kannst du mich bitte zurückrufen? Ich erreiche dich nicht ...“ Die Einbeziehung solcher „privater“ Momente ist eine weitere Strategie der Künstlerin, um Distanz und Autonomie durch Verwicklung und Kontingenz zu ersetzen. Darüber hinaus verdeutlichen diese Momente, dass die modernen Kommunikations- und Aufzeichnungstechnologien zum entscheidenden Bestandteil unseres Selbst geworden sind, womit sich die Welt kaum an-

ders als durch die Filterblase betrachten lässt.

Aber was tun, wenn man sein eigenes audiovisuelles Archiv geworden ist? Im Sommer 2015 ging Perry in einen indischen Ashram und zeichnete ein Interview mit dem Guru auf, der lang und breit über „den Fernseher in unseren Köpfen“ spricht und darüber, wie sich unser Denken von unserem Bewusstsein gelöst habe. Aus dem Interview entstand die Videoarbeit „My Pharmaceutical (Pune 2015)“, in der zu seinen Ausführungen (und Perrys meist einsilbigen Antworten) fragmentarische, asynchrone Untertitel eingeblendet werden; die Musik wetteifert mit dem Gesprochenen und übertönt teils sogar die Stimmen. Die Fragen von Erkenntnis und Unmittelbarkeit, die hier verhandelt werden, erinnern an die Schlussequenz von „You’re Gonna Be Great“, wo es zu Klaviergeklimper heißt: *Du musst eine Distanz finden / wenn du die Antworten kennst / ist das das Ende. Wahr, Blödsinn, weder noch, egal? Sag du es mir.* ✓

Alexander Scrimgeour ist Editor-at-large von Spike. Er lebt in Berlin.

HANNAH PERRY, born 1984 in Chester, UK, Lives in London. EXHIBITIONS: CFA, Berlin (solo, forthcoming); Arsenal, Montreal (solo, forthcoming) (2016); Mercury Retrograde, Seventeen, London (solo); ICA-Offsite, London (solo); You're gonna be great, Jeanine Hofland, Amsterdam (solo) (2015); Private Settings: Art After the Internet, MOMA Warsaw; Half Lives, New Galerie, Paris; Horoscopes (Déjà Vu), Park Nights, Serpentine Gallery, London (performance); Present Fictions, David Roberts Art Foundation, London; New Order II: British Art Now, Saatchi Gallery, London (2014); Stedelijk at Trouw, Stedelijk Museum, Amsterdam; Dropbox, Modern Art Oxford (2013); Zabudowicz Gallery, London (solo) (2012). REPRESENTED BY: Seventeen, London; Jeanine Hofland, Amsterdam

E occasionally crowding out the voices. The questions of enlightenment and immediacy in play here bring to mind the conclusion to *You're Gonna Be Great*, where the text, over a tinkling piano, reads: *You have to find a detachment / if you've got the answers / then it's the end. True, bullshit, neither-nor, doesn't matter? You tell me.* ✓

Alexander Scrimgeour is Spike's editor at large. He lives in Berlin.



Portrait

Hannah
Perry

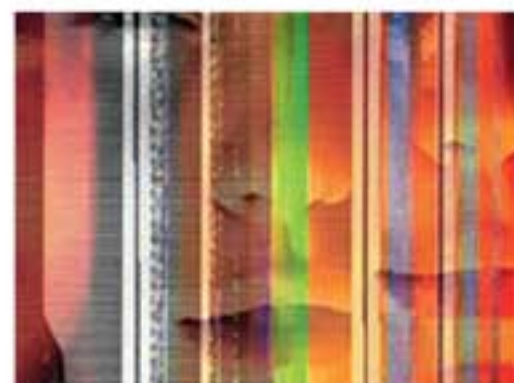
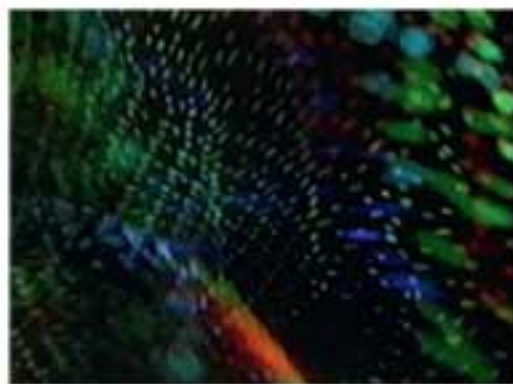


We found love in a hopeless place





Feeling It, 2014
Soundskulptur, Stahlrahmen,
Subwoofer, Monitorlautsprecher,
Autofolie / Wall based sound sculp-
ture, steel frame, sub woofer speakers,
monitor speakers, beat wrap
500 x 2140 x 25 cm
Installationsansicht / Installation
view Royal Academy Schools, London



Stills aus / from Mercury Retrograde (I believed in it at the Time), 2015

Ein-Kanal-Videoinstallation, Latex, Aluminium / Single channel video installation, latex, aluminium, Edition of 3, 12:06 min



Hannah Perrys Kunst reagiert auf die Reizüberflutung der Gegenwart mit Überbietung. Ihre Arbeiten sind melancholische Exzesse mit Anklängen an britische Pub- und Rave-Kultur. Alex Scrimgeour lässt sich hineinziehen in einen paradoxen Strom aus dem Treibgut der Gegenwart, in dem sich das Selbst und das Öffentliche auflösen.

Hannah Perry's art takes the sensory overload of contemporary culture head-on. Her works are melancholy excesses with echoes of British pub and rave culture. Alex Scrimgeour lets himself get pulled into a paradoxical stream of contemporary flotsam, in which the self and the public dissolve.

D In Hannah Perrys Video „Kicking My Game“ (2013) gibt es eine Szene, in der ein kleiner Junge mit seinen Spielzeugautos spielt. Er schaut in die Kamera und fragt: „Was machst du denn gerne, Hannah? [...] Machst du gern Unordnung, so wie ich?“ Sie antwortet: „Ja.“ „Und Sachen kaputt, so wie ich?“ – „Ja.“ Daraufhin knallt er einen Lastwagen mit großen Rädern auf den Boden. Die Szene wird ins Schwarze ausgeblendet, während ein Dubstep-Beat läuft, in den die Aufnahme eines Mannes gemischt ist, der in nordenglischem Akzent, offenbar

ehrlich verzweifelt, schreit: „Ich gehe nicht vor Gericht, ich gehe nicht vor Gericht, und jetzt verpiss dich!“ Und dann weiter: „Was glotzt du so?“, in der Art, wie britische Männer sich miteinander anlegen. Typisch für Perrys ganz eigenen „unordentlichen“ Montagestil ist, dass viele Dinge rasch hintereinander ablaufen, wobei wechselnde Motive in einem schnell geschnittenen Mix aus gefundenem und selbstgefilmtem Videomaterial kurz auftauchen und wieder verschwinden, mit eingeblendeten Textfragmenten, Dialogfetzen und

E Hannah Perry's video *Kicking My Game* (2013) contains a scene in which a young boy is playing with toy trucks. He turns to the camera and asks: „So, Hannah, what do you like doing? [...] Do you just like making a mess, like me?“ Her answer: „I do, yeah.“ „And breaking things, like me?“ „Yeah.“ He

then hurls a big-wheeled truck to the ground. The scene fades to black, to the accompaniment of a dubstep beat mixed into the recording of a man in a Northern (English) accent, shouting in what sounds like genuine desperation: „I'm not going to court, I'm not going to court, now fuck off“, fol-

lowed up with „What are you looking at?“ in the way that British men like to start fights. As is typical for Perry's idiosyncratic – in some ways certainly „messy“ – editing style, a lot of things happen in quick succession, with various through-lines appearing and disappearing in a fast-cut mix of partly

D Musiksamples.

Eines dieser Motive ist die Genderkodierung, die sich im Übergang von der Kindheit durch die Pubertät bis zum Erwachsenenalter vollzieht. Der Junge, der seinen Lastwagen auf den Boden schleudert, verweist auf die Autokultur, die in vielen Arbeiten Perrys vorkommt. Klischees von Männlichkeit tauchen auch in einer späteren Szene des Films auf, in der drei Männer in einem Pub Bier trinken. Statt stereotyper Saufkumpanen zeigt uns Perry allerdings eine liebevoll-homoziale Verbindung, wobei die Kamera den Männern genauso zärtlich verbunden ist wie diese einander. Diese Art der Zugewandtheit hat viel mit der eigenen Jugend zu tun, der Einführung in die kodierte Welt der Erwachsenen, deren Geschlechternormierungen nicht immer aufgehen. Es ist derselbe Blick, mit dem die Künstlerin später ein Mädchen zeigt, das zu einem Hip-Hop-Sample einen Joint raucht. Je mehr solcher Szenen sich aneinanderreihen, desto deutlicher wird, dass Perry auch Partei ergriffen hat im schwelenden Klassenkampf innerhalb der britischen Alltagskultur. Das führt dazu, dass eine Stimme aus dem Off, die mit lächerlich vornehmem Akzent erklärt „Gefühle sind kein ernstzunehmendes Argument!“, jede Autorität verliert. Allein die Rolle der Musik in Perrys Arbeiten ist eine klare Absage an diesen Rationalitätsanspruch. Samples von Nina Simone über die Beach Boys bis hin zu Clubklassikern aus den 1990ern ziehen sich durch ihre Arbeiten. In einer Sequenz, die in gleich zwei ihrer Videos vorkommt, spielt Musik sogar eine Schlüsselrolle: Wir sehen ein kleines Mädchen – die Nichte der Künstlerin –, das vor einem Fernseher tanzt, plötzlich aufhört und ruft: „Stopp! Wo ist meine Handtasche?“ Ein anderes Kind

E found, partly self-filmed video footage with overlaid text fragments, snippets of dialogue, and musical samples. One such theme is the gender coding that plays out in the transition from childhood through adolescence to adulthood. The boy throwing his truck onto the ground is linked with the car culture that surfaces in much of Perry's work; its tropes of masculinity are echoed in a later scene in the same video in which we witness three beer-swilling men in the pub. Rather than stereotypical "lads", she shows us a tender homosocial bond, and the camera seems as affectionate and sympathetic with them as they are with each other. A similar vein of generosity, which also has to do with recollecting one's own induction into these coded sites of the "adult" social world and the ways its gendered norms don't always fit, is evoked when we later see a teenage girl smoking a blunt over a hip-hop sample.

As such short scenes accumula-

te, it becomes clear that the artist has also picked a side within the low-intensity class war of everyday British culture. Later in *Kicking My Game*, this leads to a total lack of credibility when we hear a voice-over, ridiculous in its poshness, claiming: "It's not a serious argument – how you feel something." The role of music in Perry's work is itself a fuck-you to such rationality. Samples ranging from Nina Simone to the Beach Boys to 1990s club classics punctuate her work. In a sequence that appears in two of Perry's videos, it plays a key role. We see a young girl – the artist's niece – interrupt her dancing in front of the TV at home to say: "Stop! Where's my handbag?" Another child's voice off-screen says "Just keep on dancing!" Then an adult female voice in a beat-heavy music track intones: "You're going to be great!" as the girl takes up where she left off. This



sequence captures a lot of the emotional tenor of Perry's work, the problems of becoming-adult (or being adult, for that matter), the inevitable confrontation with gender-typical behaviours (the handbag!), the intimacy of "private" life, and the emotional space created by specific cultural contexts (domesticity; club music). It also underscores the importance of dancing, which repeatedly comes up in Perry's work as a form of agency or even empowerment, if not (*pace* the posh dude), a "serious argument".

Indeed, dance plays a key role in the handful of performance works Perry has also made, for which she often collaborates with choreographers and DJs. In *Horoscopes (Déjà Vu)*, held in 2014 at the Serpentine Pavilion in London, performers acted out sometimes profound and sometimes al-



E most soap opera-esque dialogues to a beat-heavy soundtrack, as well as performing stylised synchronised dances. With its actors/dancers, a DJ, and live musical accompaniment, the work appeared in parts like a deconstructed music video in which couples argue about sex and men act aggro. Without a real plot, it all ended in mayhem, with a woman spraying water at the audience while a man climbed up to the roof of the structure and another rubbed his dick under his trousers, before all the performers danced together, shouting and lying on the floor.

Earlier in the piece, a character asked a question that one might take as a motto for much of Perry's work: "How can the experience of a private dream be a collective event?" One way is to refuse – or at least do one's

adopted not only by most artworks aspiring to provide cultural commentary but by most experiences of seeing art, particularly in a gallery setting. In this regard, it's important that Perry's videos are usually shown as video installations, with the volume turned up, in ways that make watching them into a physical encounter. For the artist's US debut at Steve Turner in Los Angeles last autumn, she not only invited viewers of *You're Gonna Be Great* (2015) to watch the video while sitting in car seats with subwoofers beneath them, but linked the sound from the video to large sculptural works with reflective or frosted vinyl panels that rippled in time with the music, so that the experience of the video's sound was part of the overall experience of the show.

Such strategies of immersion go

D antwortet aus dem Off: „Tanz' weiter!“, woraufhin eine weibliche Erwachsenenstimme in einem Dancetrack aus dem Off singt: „Du wirst großartig sein!“, während das Mädchen seinen Tanz wieder aufnimmt. In dieser Sequenz zeigt sich der emotionale Grundtenor von Perrys Arbeiten besonders gut – die Probleme, die das Erwachsenwerden (wie auch das Erwachsensein) mit sich bringt, die unvermeidliche Konfrontation mit geschlechtstypischem Verhalten (Handtasche!), die Intimität des „Privaten“ oder der emotionale Raum, der durch bestimmte kulturelle Kontexte geschaffen wird (Häuslichkeit, Clubmusik). Und sie unterstreicht die Bedeutung des Tanzens, das sich wie eine Form von Handlungsmacht oder Empowerment durch Perrys Werk zieht, wenn nicht sogar (bei allem Respekt gegenüber dem Herrn mit dem Oxford-Akzent) als „ernstzunehmendes Argument“.

Auch in den wenigen Performances, bei denen Perry oft mit Choreografen und DJs zusammenarbeitet, spielt Tanz eine zentrale Rolle. In „Horoscopes (Déjà Vu)“, aufgeführt 2014 im Serpentine-Pavillon in London, trugen die Darsteller zu einem beatlastigen Soundtrack mal tiefgründige, mal fast seifenopernartige Dialoge vor und tanzten in stilisierten, synchronen Formationen. Mit den Schauspielern/Tänzern, dem DJ und der Live-Musik erinnerte diese Arbeit streckenweise an einen dekonstruierten Musikclip, in dem Paare über Sex streiten und Männer ihre Aggressionen rauslassen. Ohne wirkliche Handlung endete das Ganze im Chaos: Eine Frau bespritzte das Publikum mit Wasser, während ein Mann auf das Dach des Pavillons kletterte und ein anderer seinen Schwanz in der Hose rieb, bevor alle Akteure gemeinsam tanzten, herumschrien und sich auf den Boden legten. Wäh-

best to counter – the distancing mechanisms that are

hand-in-hand with a sense of claustrophobia that seems almost intrinsic to Perry's work. It is as if the only way of responding to the pressure of everything being at least potentially recorded and instantly accessible were to remix this continually expanding archive into a script, score, or flow strong enough to hold its own against the pervasive background noise. Yet Perry's work filters in rather than filters out – it amplifies the associations and emotions that can be triggered by even a short sample in ways that can be borderline overwhelming. Add to this the backward-looking nature of her work – most readily apparent in its VHS aesthetics but already implicit in its archival nature – and you come up against an undertow of sadness. It is partly memento mori and partly the nostalgic melancholy that runs through recent British culture, which includes, for Perry's generation (she was born in 1984), the 90s rave scene. The artist has described as “the last

D rend der Performance stellte eine Figur eine Frage, die als Motto für viele von Perrys Arbeiten stehen könnte: „Wie kann ein privater Traum zum kollektiven Ereignis werden?“ Eine mögliche Antwort besteht darin, sich den Distanzierungsmechanismen zu verweigern, die mit den meisten „gesellschaftskritischen“ Kunstwerken einher gehen, aber auch mit den meisten Rezeptionserfahrungen von Kunst, besonders im Galeriekontext. Oder wenigstens zu versuchen, ihnen etwas entgegenzusetzen. Unter diesem Aspekt ist es wichtig, dass Perrys Filme in der Regel in Installationen präsentiert werden, mit hochgedrehter Lautstärke, so dass das Betrachten zur physischen Begegnung wird. Bei ihrem USA-Debüt in der Galerie Steve Turner in Los Angeles vergangenen Herbst stellte die Künstlerin Autositze mit darunter montierten Subwoofern auf, von denen aus man das Video „You’re Gonna Be Great“ (2015) anschauen konnten, und schloss den Sound an große Skulpturen mit verspiegelter oder mattierter Folie an, die sich zur Musik bewegte. Der Klang wurde Teil der gesamten Ausstellungserfahrung.

Solche immersiven Strategien gehen Hand in Hand mit einer klaustrophobischen Grundstimmung in Perrys Arbeit. Es ist, als gebe es nur eine mögliche Reaktion auf den Zwang, alles zumindest potenziell aufzuzeichnen und sofort verfügbar zu machen: nämlich dieses ständig wachsende Archiv zusammenzustellen zu einem Skript, einem Score oder einem

Flow, die stark genug sind, um sich gegen das durchdringende Hintergrundgeräusch zu behaupten. Dennoch filtert Perrys Werk eher hinein als heraus – es verstärkt die Assoziationen und Emotionen, die von einem noch so kurzen Sample hervorgerufen werden können, in fast überwältigender Weise. Zusammen mit seinen Vergangenheitsbezügen – vor allem in der VHS-Ästhetik, aber auch dem archivarischen Charakter – entwickelt es einen traurigen Sog, eine Kombination aus Memento mori und der nostalgischen Melancholie, die seit einiger Zeit über der britischen Kultur liegt und zu der für Perrys Generation (sie ist Jahrgang 1984) auch die Rave-Szene der 90er gehört, welche die Künstlerin als „die letzte britische Subkultur vor dem Massengebrauch des Internets“ bezeichnet. In diesem Sinn kann auch der Anfang von „While It Lasts“ (2012) verstanden werden, wo es heißt: *Welch eine Explosion / jugendlicher Energie / und Kreativität / wedch neue Impulse / das Ökonomische / und soziale Leben erfinbr als erst einmal die politischen / Illusionen verloren waren [...] Die Geschichten zerbrückelten / und übrig blieben nur Fragmente.* Aber gilt das nicht – wie Slavoj Žižek in seinem Essay über die heutige 68er-Begeisterung nahelegt, aus dem diese Zeilen stammen – für jede Generation auf dem Weg von der Rebellion zur Konformität? Was ist dieses Mal anders?

Es fällt schwer, nicht zu dem Schluss zu kommen, dass die Antwort zumindest teilweise „das Internet“ lautet. Perry

HANNAH PERRY, geboren 1984 in Chester, UK. Lebt in Los Angeles. AUSSTELLUNGEN: CFA, Berlin (solo, demnächst); Arsenal, Montreal (solo, demnächst) (2016); Mercury Retrograde, Seventeen, London (solo); ICA-Offsite, London (solo); You’re gonna be great, Jeanine Hofland, Amsterdam (solo) (2015); Private Settings: Art After the Internet, MOMA, Warschau; Half Lives, New Galerie, Paris; Horoscopes (Déjà Vu), Park Nights, Serpentine Gallery, London (performance); Present Fictions, David Roberts Art Foundation, London; New Order II: British Art Now, Saatchi Gallery, London (2014); Stedelijk at Trouw, Stedelijk Museum, Amsterdam; Dropbox, Modern Art Oxford (2013); Zabudowicz Gallery, London (solo) (2012). VERTRETEN VON: Seventeen, London; Jeanine Hofland, Amsterdam

E British subculture before the mass use of the Internet“. This resonates with the opening of *While It Lasts* (2012), where the text reads: *What an explosion / of youthful energy / and creativity / what new impetus / it gave to economic / and social life once the political / illusions had dropped away / [...] / The stories fell apart / and only fragments were left.* But – as the text’s origins in an essay of Slavoj Žižek’s about today’s take on May 1968 suggests – isn’t this true of each successive generation on the path from rebellion to conformity? So what’s going to be different this time?

It’s hard not to conclude that the answer is, at least in some sense, “the Internet“. Perry’s work shows that one of the consequences of the jumps in attention it demands is that what a particular fragment (or sequence of fragments) means is far less important than the dynamics of its arrangement.

Another is that the hierarchy between text and (moving) image no longer holds. Making clear the shrinking authority of language, Perry has recently begun using an algorithmic tweet generator to compose the texts she uses in her work. Still, their technologically mediated authorship does not make them arbitrary: they have equal standing within Perry’s fast-cut editing as other forms of content, in layered harmony or dissonance with them. Alongside her evident interest in a kind of poetic sociocultural mapping, the personal, even diaristic aspect of Perry’s work has become increasingly pronounced. In both her 2015 videos, her mother is one of many friends and perhaps work contacts we hear calling her on her answerphone: “Hi Hannah, it’s your mum. Is it possible for you to give me a call? I can’t get through to you ...” The inclusion of

such “private” moments is a further way for Perry to reject distance and autonomy in favour of entanglement and contingency. Moreover, they suggest that communication and recording technologies have become the linchpins of selfhood, making it almost inevitable that the world is seen from inside a filter bubble.

But what do you do if you are becoming your own audiovisual archive? In the summer of 2015, Perry went to an ashram in India, where she recorded an interview with a guru who talks at length about “the television in your head” and how thinking has become separated from consciousness. In the work made from this recording, *My Pharmaceutical* (Pune 2015), his words (and Perry’s often monosyllabic responses) are doubled and tracked by fragmentary, asynchronous subtitles; music jostles with the spoken word,