

Pippa
Garner

12

Act Like
You
Know
Me

km

24. September

13. November 2022

Pippa Garner

Act Like You Know Me

Der Kunstverein München präsentiert die erste Einzelausstellung der Künstlerin Pippa Garner in Europa, die einen fragmentarischen Einblick in ein mehr als 50 Jahre umfassendes Werk bietet.

Die 1942 im Chicagoer Vorort Evanston geborene US-amerikanische Künstlerin und Autorin, früher unter dem Namen Philip Garner bekannt, wehrt sich gegen Systeme des Konsums, des Marketings und der Verschwendung, und hat in ihrer¹ fünf Jahrzehnte langen Karriere ein dichtes Werk geschaffen, das Zeichnung, Performance, Skulptur, Video und Installation umfasst. Ihre kompromisslose Herangehensweise an ihr Leben und ihre künstlerische Arbeit hat es ihr ermöglicht, mit den Bereichen Illustration, Editorial, Fernsehen und Kunst zu interagieren, ohne sich ihnen je ganz zu verschreiben.

Die Anfänge von Garners künstlerischer Praxis lassen sich auf ihre Zeit als **Combat Artist** der US-Armee im Vietnamkrieg und

Kunstverein München presents the first comprehensive solo exhibition of the artist Pippa Garner in Europe which offers a necessarily fragmentary insight into an incredibly extensive body of work spanning more than fifty years.

Born in 1942 in the Chicago suburb of Evanston, Illinois, the U.S.-American artist and author formerly known as Philip Garner is pushing back against systems of consumerism, marketing, and waste and has created a dense body of work including drawing, performance, sculpture, video, and installation over her¹ five-decade-spanning career. Her uncompromising approach to life and practice has allowed her to interact with the worlds of illustration, editorial, television, and art without ever quite becoming beholden to them.

The beginning of Garner's public practice can be traced to her time serving as a U.S. Army Combat Artist in the Vietnam War and

¹ Die Pronomen sie/ihr werden in diesem Text in Bezug auf Garner durchgängig verwendet, da dies ihre aktuellen Pronomen sind. Es wäre jedoch genauso korrekt und würde Garners Geschlechtsidentität respektieren, wenn man je nach Zeit in Garners Leben zwischen er/ihm und sie/ihr wechseln oder die Pronomen they/them verwenden würde.

¹ The pronouns she/her have been used throughout this text in relation to Garner as those are her current pronouns, however it would be just as accurate and respectful of Garner's gender identity to alternate between he/him and she/her, depending on the time in Garner's life, or to rely on the androgynous pronouns they/them.



Un(tit)led (Self-Portrait in
Military Uniform)
1997

Courtesy die Künstlerin und /
the artist and STARS Gallery

die unmittelbar darauffolgenden Jahre zurückführen. Als Garner gerade am Fließband in einer Autofabrik arbeitete, wurde sie eingezogen und 1966 als Fußsoldat*in nach Vietnam geschickt, als die Vereinigten Staaten ihre Präsenz im Ausland ausweiteten und zehntausende junger Amerikaner*innen pro Monat zwangsweise rekrutierten. Zufällig wurde Garner der 25. Infanteriedivision zugeteilt, der einzigen Division mit einem Combat Art Team (CAT). Als sie von diesem Programm erfuhr, das Soldat*innen und zivile Künstler*innen damit beauftragte, den Krieg in Form von Skizzen, Illustrationen und Maleereien zu dokumentieren, die von der US-Armee für die (in ihren Worten) „Annalen der Militärgeschichte“ gesammelt werden sollten, handelte Garner sich einen Platz im CAT-Team aus. Diese Aufgabe hat sie vor direkten Kampfeinsätzen bewahrt, wenn auch nicht vor den langfristigen Folgen des Krieges – im Jahr 2010 wurde bei Garner eine chronische lymphatische Leukämie diagnostiziert, eine Krebserkrankung, die durch den Kontakt mit dem chemischen Entlaubungsmittel Agent Orange verursacht wurde. Garner überbrückte ihre Zeit in Vietnam auch mit einer für sie neuen Kunstform: der Fotografie. Mit hochmodernen japanischen Kameras, die sie in Saigon gekauft hatte, begann Garner, bei jeder Gelegenheit Fotos zu machen. Diese Bilder zeigen bereits eine Obsession für Themen, die Garner Zeit ihres Lebens und ihrer Karriere beschäftigen sollten – darunter Verkehrsmittel, Architektur, städtische Zeichen, satirische und sinnliche Selbstporträts, Mode sowie (Haus-)Tiere.

Nach ihrer Rückkehr in die Vereinigten Staaten nahm Garner ihr Studium am renommierten Department für Transportation Design am ArtCenter in Kalifornien wieder auf und plante, Autodesignerin zu werden. Sie wurde jedoch schnell der Hochschule verwiesen, als sie 1969 ihr Projekt Kar-Mann (Half Human Half Car) vorstellte – eine zentaurenähnliche Skulptur, welche die vordere Karosserie eines silbernen Autos in Kombination mit der unteren Hälfte eines nackten Menschen zeigt,

the years that directly followed. Drafted while working on an assembly line at a car plant, Garner was flown to Vietnam in 1966 with a foot soldier assignment, as the United States was escalating its presence overseas, enforcing an enlistment of thousands of young Americans per month. By chance, Garner was assigned to the 25th Infantry, the only division with a Combat Art Team (CAT). Learning of this program—which charged soldier and civilian artists with documenting the war in the forms of sketches, illustrations, and paintings to be collected by the U.S. Army for (in their words) “the annals of military history—” Garner negotiated a position on the CAT team. This assignment would save her from having to engage in direct combat, if not from the trauma of war (in 2010, Garner was diagnosed with chronic lymphocytic leukemia, a cancer caused by exposure to the chemical defoliant “Agent Orange”). Garner bided her time abroad by practicing a new, to her, art form: photography. Using cutting-edge Japanese cameras she had purchased in Saigon, Garner started taking personal photographs at every possible juncture. These images exhibit obsessions with subjects that would preoccupy Garner throughout the rest of her life and career, among them transport vehicles, architecture and urban design, candid street scenes, humorous street signs, satirical and sensual self-portraits, gender bending fashion, and pets and animals.

After returning to the United States, Garner resumed her studies in the highly regarded Transportation Design department at ArtCenter, California, with plans to become a car stylist, but was swiftly expelled when, in 1969, she presented her year-end project, Kar-Mann (Half Human Half Car), a centaur-like sculpture featuring the front body of a slick silver automobile with the lower half of a nude human whose limbs are lifted like a dog mid-urination. Smooth and pale, the nude might be assumed to represent a cis female were it not for its attentively rendered penis and scrotum.

dessen Bein wie bei einem urinierenden Hund vom Körper gestreckt ist. Der glatte und bleiche Körper verweist scheinbar auf eine Cis-Frau, wären der Penis und das Skrotum nicht so detailliert dargestellt.

Wie die meisten von Garners Kunstobjekten – hunderte von Skulpturen, Wandarbeiten, Designobjekten und Kleidungsstücken, die sie zwischen den späten 1960er und frühen 2010er Jahren schuf –, wurde Kar-Mann (Half Human Half Car) weder archiviert noch gesammelt. Die Skulptur wurde von der Künstlerin zuletzt in den frühen 1970er Jahren gesichtet, wobei ihr Status und Verbleib unbekannt sind. Was heute von Garners erstem intendierten Kunstwerk übriggeblieben ist, sind Fotos, die von der Künstlerin selbst inszeniert und aufgenommen wurden.

Die Fotografie war Garners Einstieg in eine künstlerische, wenn auch kommerzielle Praxis. Nach ihrem Rauswurf aus dem ArtCenter blieb Garner in Los Angeles und arbeitete in einer Spielzeugdesignfirma. In ihrer Freizeit fuhr sie mit dem Fahrrad durch die sich immer weiter ausbreitende Stadt und fotografierte. Auf Garners Straßenszenen sind selten Menschen zu sehen. Was zu sehen ist, sind vielmehr skurrile DIY-Designs und menschliches Designversagen, darunter Autos im Zustand des Verfalls sowie provokante und humorvolle Stoßstangenaufkleber und Ladenschilder. Als ein Kollege in der Spielzeugdesignfirma ihr Portfolio sah, schlug er Garner vor, ihre Fotografien dem Magazin West vorzustellen, der neuen Sonntagsbeilage der Los Angeles Times. Das progressive Magazin, das für seine künstlerische Ausrichtung bekannt war, begann unmittelbar mit der Veröffentlichung von Garners Arbeiten. Somit wurde ein Weg für sie bereitet, der bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts andauern sollte, als das Internet die bis dahin den Printmedien zugewiesenen Werbebudgets fast gänzlich absorbierte und damit auch die Möglichkeit, ihren Mitarbeiter*innen ein existenzsicherndes Gehalt zu zahlen.

Like most of Garner's art objects—the hundreds of sculptures, wall works, design objects, and garments she made between the late 1960s and the early 2010s—Kar-Mann (Half Human Half Car) was not professionally archived nor was it collected. Last seen by the artist in the 1970s, with the final outcome of the object unknown, what remains of Garner's first intentional artwork are photographs, staged and shot by the artist herself.

Photography was Garner's entry into a public, if ambiguously commercial, art practice. Following her expulsion from ArtCenter, Garner stayed in Los Angeles, working at a toy design firm. In her spare time, she biked around the sprawling city, taking photographs. Garner's street scenes rarely have people in them. What we see, rather, are amusing DIY design choices and human design failures, including cars in states of deterioration or wild customization as well as provocative and humorous bumper stickers and business signs. Upon seeing her portfolio, a colleague at the toy design firm suggested that Garner bring her photographs to the Los Angeles Times' new Sunday supplement, West, a progressive magazine known for its art direction. West immediately started publishing Garner's work, setting her on a course that would last until the early 21st century, when the Internet subsumed advertising budgets previously allocated to print magazines and thus print's ability to pay contributors a living wage.

Garner's work for magazines—ranging from Esquire, Rolling Stone, Vogue, Playboy, and Wet to Car & Driver and Arts & Architecture—have an interesting, shifting status as art. Initially published in the commercial venue of a popular magazine, the photographs, illustrations, performances, and sculptures made for these pages were conceptually driven and fabricated by the artist's hand with little to no editorial intervention. Never selling anything, but rather deconstructing the very idea of



Garners Arbeiten für Zeitschriften – von Esquire, Rolling Stone, Vogue, Playboy und Wet bis zu Car & Driver und Arts & Architecture – haben einen ambivalenten Status als Kunstwerke. Zunächst im kommerziellen Kontext eines populären Magazins veröffentlicht, lagen den Fotografien, Illustrationen, Performances und Skulpturen, die Garner für diese Zwecke schuf, konzeptuelle Ideen zugrunde. Garner entwickelte ihre Arbeiten mit wenig oder völlig ohne redaktionellen Eingriff. Dadurch, dass sie nie etwas verkaufte, sondern vielmehr die Idee des Verkaufs von Dingen durch satirische Reflexionen über Konsumverhalten und das zeitgenössische amerikanische Leben dekonstruierte, wurde eine ernsthafte Kontextualisierung ihrer Arbeiten als Kunst verhindert: „Es gab eine solche Trennlinie“, erklärt Garner, „zwischen allem, was kommerziell ist und der bildenden Kunst“. Garner war von diesen Vorbehalten enttäuscht, aber zugleich von dem Massen-

Un(titled) (Kar-Mann) (Half Human Half Car) (Concrete)
circa 1969-1972
Courtesy die Künstlerin und / the artist and STARS Gallery

selling through satirical reflections on consumerism and contemporary American life, the work's commercial placement alone precluded it, as Garner understood it, from being considered seriously in its day as art. "There was such a line of demarcation," Garner explains, "between anything commercial and fine arts." Garner was disappointed by this bias but more excited by a mass audience: "It became an obsession," she recalls, "to

When Men Aren't Enough

PIPPA

Alternative Pleasure

415- 389-9735

publikum begeistert: „Es wurde zu einer Obsession“, erinnert sie sich, „Dinge in Printmagazinen zu veröffentlichen, wo Tausende von Menschen sie sehen konnten.“

Eines von Garners bedeutendsten Werken, das *Backwards Car* (1974), wurde vom Magazin *Esquire* ermöglicht, das sich bereit erklärte, für einen gebrauchten Chevrolet zu zahlen. Dessen Karosserie wurde von Garner – die die gesamte mechanische Arbeit selbst ausführte – vom Fahrgestell abgenommen, umgedreht und wieder befestigt, sodass das Auto rückwärtszufahren schien, obwohl es sich vorwärts bewegte. Die berühmtesten Fotos des Projekts zeigen das Auto, wie es sich im dichten Verkehr über die Golden Gate Bridge in San Francisco bewegt.

Aktionen wie das *Backwards Car* zogen die Aufmerksamkeit anderer Künstler*innen und der Kunstwelt auf sich. In den 1970er und frühen 1980er Jahren erweiterte sich Garners Freundeskreis um Künstler*innen der Westküste wie Ed Ruscha, Chris Burden und das radikale Kunst- und Designkollektiv

Un(tit)led (Calling Card)

circa 1995

Courtesy die Künstlerin und / the artist and STARS Gallery

put things in print and get thousands and thousands of people to see it.”

One of Garner's most significant works, the *Backwards Car* (1974), was facilitated by *Esquire*, which agreed to pay for a used Chevrolet, the body of which was removed from its chassis by Garner—who did all of the mechanical work herself—then flipped around and refastened, so the car appeared to be driving backwards when it was moving forwards and vice-versa. The most iconic photographs of the project show the accident-chancing automobile

6

Ant Farm, mit dem Garner zusammenarbeitete. Die Malerin Nancy Reese war eine weitere Wegbegleiterin und wichtiger Einfluss. Durch ihr Studium der bildenden Kunst brachte Reese – zugleich Garners künstlerische und romantische Partnerin – sie in Kontakt mit der zeitgenössischen Kunstszene und -institutionen. In diesen Kreisen sah Garner erstmals die Möglichkeit sich als Künstlerin zu begreifen.

Die beiden arbeiteten häufig zusammen und Reese stand für viele von Garners Fotografien Modell, während Reese ihre Partnerin im Gegenzug malte. Das Paar stellte gleichzeitig in lokalen Kontexten sowie in bedeutenden nationalen Institutionen aus: gemeinsam im Whitney Museum of American Art in New York (1980) und im Museum of Contemporary Art in Los Angeles (1984); jeweils einzeln im Los Angeles Institute of Contemporary Art (Garner 1980, Reese 1981); Garner im Victoria and Albert Museum in London (1984) und erneut im MOCA in Los Angeles (1985); und Reese in der Gagosian Gallery in Los Angeles (1986, 1987). Zu dieser Zeit genoss Garner auch die Aufmerksamkeit eines größeren Publikums und ihre Arbeiten in Magazinen entwickelten sich zu drei Buchverträgen: Philip Garner's *Better Living Catalog* (1982), *Utopia or Bust: Products for the Perfect World* (1984) und Garner's *Gizmos & Gadgets* (1987). Die PR für diese Bücher führte zu Fernsehauftritten in Talkshows, insbesondere in der *Tonight Show Starring Johnny Carson*, in der Garner ihren berühmten *Half-Suit* (1982) trug.

Bereits 1984 hatte Garner mit dem „Gender-Hacking“ begonnen, indem sie sich auf dem Schwarzmarkt mit Östrogenen versorgte. Später beschrieb sie diese Entscheidung als einen Aha-Moment: „In meiner früheren Arbeit habe ich immer Objekte verwendet, die Konsumgüter waren, also Dinge, die vom Fließband kamen. Ich erinnere mich, wie ich eines Tages in den Spiegel schaute – das war in den 80er Jahren – und dachte: ‚Hey, auch ich bin ein Objekt. Ich bin einfach ein weiteres

7

moving with traffic over San Francisco's Golden Gate Bridge.

Stunts like the *Backwards Car* drew the attention of artists and the art world. Garner's circle during the 1970s and early 1980s grew to include West Coast artists such as Ed Ruscha, Chris Burden, and the radical art and design collective *Ant Farm*, whom Garner would collaborate with. Another collaborator, the painter Nancy Reese, was a major influence. Trained in a fine art tradition, Reese—at once Garner's creative and romantic partner—introduced her to contemporary art institutions and communities, as well as to the idea that Garner might identify as an artist herself.

Frequent collaborators, Reese modeled in many of Garner's photographs while Reese painted her partner in turn. The couple were simultaneously exhibiting at the local level and in formidable institutions: together at the Whitney Museum of American Art, New York (1980) and the Museum of Contemporary Art, Los Angeles (1984); separately at the Los Angeles Institute of Contemporary Art (Garner in 1980, Reese in 1981); Garner at the Victoria and Albert Museum, London (1984) and again the MOCA, Los Angeles (1985); and Reese at Gagosian Gallery in Los Angeles (1986, 1987). Juggling high and low, Garner was also, at this time, enjoying mainstream attention as her inventive work in magazines evolved into three book deals: Philip Garner's *Better Living Catalog* (1982); *Utopia or Bust: Products for the Perfect World* (1984); and Garner's *Gizmos & Gadgets* (1987). Promotion of these books segued into television appearances on talk shows, most notably the *Tonight Show Starring Johnny Carson* to which Garner wore her famous *Half-Suit* (1982).

Garner had started gender hacking in 1984 by privately dosing on black market estrogen. She later described the decision as an “aha” moment of inspiration: “In my earlier work,” she explains, “I was always using objects

**NOTHING EXISTS
THAT WASN'T THERE
IN THE FIRST PLACE.**

Un(titled)led (Nothing Exists t-shirt)

Datum unbekannt / date unknown

Courtesy die Künstlerin und / the artist and STARS Gallery

Gerät.“ Für Garner war Geschlecht das Fundament der Verbraucher*innenidentität, während der Körper eine Technologie war, die sich nicht so sehr von einem Auto unterschied. Warum sollte sie ihre eigene Anatomie nicht auch umkehren, so wie sie es mit dem 1959er Chevy getan hatte?

„Das Konzept der Geschlechtsumwandlung als eine Form der Verbraucher*innentechnologie begann mich zu faszinieren“, schrieb Garner 1995 in einem Tagebucheintrag. Im selben Jahr gab sie eine Kontaktanzeige in einer Lokalzeitung in San Francisco auf, in der stand: (I did it for art)“. Bei diesem Slogan kommt allerdings die Intensität der Transition etwas zu kurz: Garners Geschlechtsumwandlung war in Wirklichkeit ein jahrzehntelanger Prozess, der von Neugier, Intuition und Begehren angetrieben war. Ein persönliches und kulturelles Experiment, das von der Unsicherheit und dem Risiko geprägt war, die der damaligen wissenschaftlichen Methode innewohnten. Erst später würde sie diesen Prozess als künstlerische Arbeit bezeichnen.

Garner fühlte sich nie „im falschen Körper geboren“. Als sie mit der Hormontherapie begann, gab es keine weit verbreiteten Konzepte und Begriffe für die verschiedenen Zwischenstufen von Geschlecht und die Menschen, die sich in diesen befanden. Wie sie es ausdrückte, „man musste über den Zaun springen“. Und das tat sie auch: Von einem Binärsystem (als Phil hatte sich Garner als hypermännlich inszeniert) zum anderen (einige Jahre lang versuchte sie, als High Femme zu leben), um dann irgendwo in der Mitte zu landen, d. h. die Grenze ganz und gar zu dekonstruieren. Für jemanden wie Garner gibt es heute Begriffe wie nonbinary, genderqueer und transgender (Garner mag das Wort transgender, zieht jedoch den alten Begriff der Androgynie dem moderneren nonbinary vor). In den 1980er und frühen 1990er Jahren wurde Garners Herangehensweise an die Geschlechtsumwandlung oft missverstanden, was dazu führte, dass sie sowohl von alten Freund*innen, die

that were consumer goods, things that came off assembly lines. I remember looking in the mirror one day—this was in the '80s—and I thought, 'Hey, I'm an object, too. I'm just another appliance.'" Gender, as Garner saw it, was the cornerstone of consumer identity, while the body was a technology, not so different from a car; why not reverse her own anatomy, as she had with that 1959 Chevy?

“The concept of sex-change as a form of consumer technology began to intrigue me,” Garner wrote in a 1995 journal entry. That same year she posted a personal ad in a local San Francisco back page that read “Post-op (I did it for art).” These confident statements were a long time coming. Garner’s “sex change,” as she called it (using the vocabulary of the times), was actually a decade-long process propelled by curiosity, intuition, and desire, a personal and cultural experiment conducted with the uncertainty and risk intrinsic to the scientific method. Only later would she rightly call it art.

Garner never felt “born in the wrong body.” When she first began hormone therapy there was no widespread concept of the in-betweens of gender, and no good terms for people who lived there. As she puts it, “You had to jump over the fence.” And so she did—from one binary (as Phil, Garner had presented as hyper masculine) to another (for a handful of years, she tried living as a high femme), only to land somewhere in the middle; that is, removing “the fence” altogether. We now have language for someone like Garner, terms such as nonbinary, genderqueer, and transgender. (Garner likes the word transgender but prefers the ancient term androgyny over the more contemporary nonbinary.) Back in the 1980s and early 1990s, Garner’s approach to gender transition was often misunderstood, resulting in isolation from both old friends who missed “Phil” and select LGBTQ+ community members who found Garner’s irreverent relationship to gender to be a mockery. Intelligent and entertaining, Garner was

„Phil“ vermissten, als auch von manchen Mitgliedern der LGBTQ+-Community isoliert wurde. Diese warfen Garner eine vermeintlich respektlose Beziehung zu Geschlechterfragen vor und empfanden ihr Agieren als Spott.

Garner hatte jedoch auch immer viele Verbündete: Sie wurde weiterhin von Redakteur*innen als Illustratorin für Zeitschriften engagiert und gestaltete die Rückseite des Los Angeles Magazine und später von Car & Driver. Nachdem sie Los Angeles verlassen hatte, um in die queere Bastion San Francisco und die Bay Area zu ziehen, nutzte sie persönliche Anzeigen in lokalen Zeitungen und Auftritte im Radio als Ausdrucksform. Außerdem dokumentierte sie jeden Aspekt ihrer Transition fotografisch sowie schriftlich, nahm intime Selbstporträts auf, führte Tagebuch und sammelte juristische Dokumente und Korrespondenzen mit ihren Therapeut*innen und Chirurg*innen (sie bezeichnet ihre zahlreichen Eingriffe als „Zusammenarbeit“ mit diesen Mediziner*innen).

Während dieser Zeit veränderte sich zugleich Garners Beziehung zu Autos: Schon immer ambivalent – kritisch und doch von ihnen besessen – dekonstruierte sich 1990 ihre Verbindung zu ihnen. Ein Beispiel dafür ist Protect the Innocent, ein leuchtend gelber Toyota aus den 1960er Jahren, von dem sie so viel von der Karosserie entfernte, wie möglich (hierbei handelt es sich um eines der wenigen großformatigen Werke Garners, die noch existieren und im Besitz des Künstlers Paul McCarthy ist). Für ihre letzte künstlerische Arbeit mit einem herkömmlichen Auto (sie würde weiterhin Autos zeichnen) beantragte Garner 1995 das Sonderkennzeichen „SX CHNGE“, was jedoch vom Department of Motor Vehicles abgelehnt wurde, das ihr mitteilte: „Die beantragte Kennzeichenkonfiguration könnte von einigen Bürger*innen als beleidigend oder irreführend angesehen werden.“ Garner beantragte daraufhin das Nummernschild „HE 2 SHE“ und erhielt dafür eine Genehmigung. Dies waren künstlerische Arbeiten und Gesten. Was jedoch die persönliche

never short of allies, however. She continued to be employed by loyal editors as an illustrator for magazines, doing the back page of Los Angeles Magazine then Car & Driver. Having left Los Angeles for the more inclusive queer bastion of San Francisco and the Bay area, she expressed herself through personal ads and appearances in local newspapers and radio. She also documented every aspect of her transition in photography and writing, taking intimate self-portraits, journaling deeply, and collecting legal documents by and correspondences with her therapists and surgeons (she considers her many procedures to be “collaborations” with those doctors).

During this time, Garner’s relationship with cars went through a simultaneous transition. Always ambivalent—critical yet obsessed with cars—by 1990, her attachment was chinking away, exemplified by Protect the Innocent, a bright yellow 1960s Toyota from which she removed as much of the exterior body as she could safely (one of the few large-scale works of Garner’s to survive, Protect the Innocent, is collected by the artist Paul McCarthy.) For her last gesture with an actual commercial car, Garner applied, in 1995, for the custom license plate SX CHNGE, a petition that was denied by the Department of Motor Vehicles who wrote “the plate configuration request... maybe [sic] considered by some of our citizens to be offensive or misleading.” Garner resubmitted a request—which was approved—for the plate HE 2 SHE. These were art gestures though; in terms of personal use, cars had taken a back seat to pedal vehicles for Garner for a long time, and in the 1990s, she finally quit driving altogether. Denouncing the oil industry, wars abroad, suburban alienation, and land waste, Garner also concluded that she simply preferred to self-propel, using her own body as engine and fuel.

While prolifically productive at a local and personal level, Garner’s professional art career was practically non-existent from 1986



Nutzung betraf, hatte Garner schon seit den 1990ern das Autofahren gänzlich aufgegeben und bewegte sich mit komplex modifizierten Fahrrädern fort. Die Ölindustrie, die Kriege im Ausland, die Entfremdung in den Vorstädten und die Verschwendung von Land anprangernd, kam Garner zu dem Schluss, dass sie es schlichtweg vorzog, ihren eigenen Körper als Motor und Treibstoff zu nutzen.

Während Garner auf lokaler und persönlicher Ebene sehr produktiv war, war ihre professionelle Kunstkarriere von 1986 bis 2014 praktisch nicht existent. In diesen Jahren stellte sie nur ein einziges Mal aus, nämlich 1997 im Kontext von *Hello Again!*, einer Ausstellung über Recycling-Kunst im Oakland Museum in Kalifornien. Dieses vorübergehende Exil ist nicht nur auf die Diskriminierung aufgrund des Geschlechts bzw. dessen Umwandlung zurückzuführen. Auch Garner selbst hatte in dieser Zeit nicht nach institutionellen Möglichkeiten gesucht, noch wurde sie von

Un(titled) (HE 2 SHE)
circa 1995
Courtesy die Künstlerin und / the artist and STARS Gallery

to 2014. She only exhibited once, in 1997, as part of *Hello Again!*, a recycled art show at the Oakland Museum. Gender discrimination accounts, in part, for this temporary exile. Since Garner was never one to pursue institutional opportunities herself, it was up to curators and fellow artists to recognize Garner as belonging to the museum and gallery system. A confluence of cultural updates set the stage for Garner's recent rediscovery, not only the dawning of a new, expansive queer and feminist consciousness, the Internet and social media also further flattened the distinctions between mediums and fields, resulting in a generation

Kurator*innen und anderen Künstler*innen als Teil des Museums- und Galeriesystems anerkannt. Ein Zusammenwirken kultureller Veränderungen bereitete die Basis für Garners jüngste Rückkehr in den Kunstbetrieb. Nicht nur das Aufkommen eines neuen, expansiveren queeren und feministischen Bewusstseins, sondern auch das Internet und die sozialen Medien haben die Grenzen zwischen verschiedenen Disziplinen weiter aufgelöst und eine Generation beeinflusst die sich von Garners eklektischen, transdisziplinären Manifestationen nicht beirren ließ.

Die Ausstellung *Act Like You Know Me* zeichnet Garners Leben in ständiger und obsessiver Auseinandersetzung und Produktion von Kunst nach. Rückblickend erscheinen ihre umfangreichen Werke als eine zusammenhängende konzeptionelle Praxis – unabhängig davon, ob sie zuerst in einer Zeitschrift, einem Buch, einer Lokalzeitung, im Fernsehen, in einer Galerie, einem Museum, auf der Straße, an ihrem Körper oder in der Privatsphäre des häufig einsamen Lebens von Garner veröffentlicht wurden.

Garner als Konzeptkünstlerin zu kontextualisieren ist nicht neu. In seinem 2006 erschienenen Buch *Full Moon* reflektiert der Künstler Paul Ruscha (der Bruder von Ed Ruscha) über die Kunstwelt der 1980er Jahre in Los Angeles und schreibt, dass Garner „von allen als das verrückte Genie der Konzeptkunst angesehen wurde“. Während frühere Ausstellungen dazu tendierten, sich auf die Materialität von Garners satirischen Konsumvorschlägen und ihre Person als „Erfinderin“ oder „Absurdistin“ zu konzentrieren – d. h. sie auf Formen und Stereotypen zu reduzieren, die ihr vom Verlagswesen und dem kommerziellen Kunstmarkt des 20. Jahrhunderts aufgezwungen wurden –, zielt *Act Like You Know Me* darauf ab, Garner in der Tradition der Konzeptkunst zu positionieren. Wie sie Fiona Alison Duncan, Autorin und Ko-Kuratorin dieser Ausstellung, erzählte, war die Bezeichnung „Erfinderin“ ein Begriff, der Garner zugeschrieben wurde und ihr nicht besonders gefiel. „Mein

unperturbed by Garner's eclectic transdisciplinary manifestations.

What the exhibition *Act Like You Know Me* proves is that Garner lived a life of constant, obsessive art making. Looking back, we can read Garner's vast works as united under a cohesive conceptual practice, whether they first premiered in a magazine, a book, or a local paper; on television; in a gallery or museum; in the streets; on her body; or nowhere but the privacy of Garner's often solitary life.

The idea that Garner is a conceptual artist is not new. In his 2006 book *Full Moon*, artist Paul Ruscha, Ed Ruscha's brother, reflects on the 1980s Los Angeles art world, writing that Garner "was regarded by all as the mad genius of conceptual art." While previous exhibitions have tended to focus on the materiality of Garner's satirical consumer propositions and her persona as "an inventor" or "absurdist—" to reduce her to roles she had performed while engaging with 20th century publishing and commercial art markets—*Act Like You Know Me* rather aims to position Garner in the tradition of conceptual art. "Inventor," as she has confided to writer and the co-curator of this exhibition Fiona Alison Duncan, was a label and character she had played with that the media repeated as her truth, so she ran with it. "My behavior," the artist penned in one of her many notebooks, "is a reflection of the culture."

The cyclical nature of the material world and the mystery of immateriality are the true bedrocks of Garner's practice. This comes through in her reliance on found and recycled materials and in her habit of destroying, recycling, and/or giving away what she has made. The *Backwards Car* was shredded. More often than not, she has refused financial compensation in the acquisition of her art. Even her "inventions—" clever consumer goods she fabricated once as an object to be photographed or illustrated

Verhalten“, schrieb sie in eines ihrer vielen Notizbücher, „ist eine Reflektion der Kultur“. Die zyklische Eigenschaft der materiellen Welt und das Geheimnis der Immaterialität bilden das eigentliche Zentrum von Garners Praxis. Das äußert sich in ihrer Verwendung von gefundenen oder recycelten Materialien und ihrer Gewohnheit, ihre Arbeiten zu zerstören, weiter zu verwenden oder zu verschenken. Das *Backwards Car* wurde geschreddert. In den meisten Fällen hat sie eine Bezahlung für ihre Kunst abgelehnt. Selbst ihre „Erfindungen“ – raffinierte Konsumgüter, die sie einmalig als Objekt fabrizierte, um sie anschließend zu fotografieren oder als einfachen Pitch zu illustrieren – waren nie für die Massenproduktion bestimmt. Ihre Produkte, die in Form von Versandhauskatalogen ohne Kaufformular veröffentlicht wurden, spiegelten die Absurdität und die Verschwendung von Überproduktion und Überkonsum wider. Die Ideenfindung, die essenziellste Phase des Kunstschaffens und des Konsums, wird von Garner in den Mittelpunkt ihrer Praxis gerückt. Die wenigen Produkte, die Garner entwarf, waren in der Regel solche, die man selbst herstellen konnte, wie z. B. der *Half-Suit* und andere Modeartikel, die seither in ähnlicher Form in Kollektionen der Haute Couture aufgetaucht sind.

Ein Blick in Garners asketisches Privatleben und ihre berufliche Unentschlossenheit offenbart eine rigorose Abkehr von bürgerlichen Konventionen, einschließlich dem Konzept eines binären Geschlechts. Ihre Transition ist eine weitere Manifestation ihrer experimentellen Haltung, ihrer transpersonalen Identität, ihres Humors und ihrer tiefen Verbundenheit mit der Vergänglichkeit des materiellen Lebens. Garners Praxis befasst sich mit der Veränderung von Materialien aus der Massenproduktion, einschließlich vielfältiger hergestellter synthetischer Hormone, plastischer Chirurgie und Kosmetik. Bei aller Satire im Bezug auf das Geschlecht, die Garners multiplen Selbstinszenierungen dient, negiert sie nicht die Erfahrungsrealität der Sexualität oder der Geschlechtsidentität,

as a simple pitch—were never designed for mass-production. Published in catalog form with no purchase forms, Garner’s products reflected the absurdity and the waste of overproduction and overconsumption; at the same time, Garner allowed herself and her audience to delight in ideation, perhaps the most pleasant stage of creation and consumption. The few covetable products Garner proposed tended to be those that a person could craft themselves, just as Garner had, for example, the *Half-Suit* and other fashion items, versions of which have turned up in high fashion collections since.

A look into Garner’s ascetic personal life and career indecision reveals a rigorous detachment from bourgeois comforts, binary gender included. Her androgyny-centered transition emerges as but another manifestation of her experimental attitude, transpersonal identity, prankish sense of humor, and deep connection to the transitory nature of material life. Fluidity and flux shape Garner’s practice of altering materials of mass production, and that includes mass produced synthetic hormones, plastic surgery, and cosmetics. Whatever satire on gender Garner’s multiple performances of the self serve, they do not negate the experiential realities of sexuality and gender identity but find pleasure rather in their multiplicity and in the power of self-determination, while playfully calling out class bias: how gender is often packaged as desirable through its association with wealth and power. “I’d be more beautiful,” one of her earliest slogan t-shirts reads, “but I ran out of money.”

Playing in and with the refuse of capitalism, from the disposable print matter of magazines to thrifted t-shirts, Garner’s personal and art-vocational choices are, without abandoning society altogether, remarkably sustainable. More than sustainable in the last two decades: Biking and making art mostly from scraps, it’s as if she has been living after the climate apocalypse or in a culture determined to prevent it. This is the



Un(tit)led (Light Head Suit)
1990
Courtesy die Künstlerin und /
the artist and STARS Gallery

sondern erfreut sich vielmehr an der Vielfältigkeit von und Ermächtigung durch Selbstbestimmung. Sie verweist spielerisch auf Stereotypen und die damit verbundenen Geschlechterrollen – auf einem ihrer ersten Slogan-T-Shirts heißt es: „Ich wäre schöner, aber mir ist das Geld ausgegangen“.

Garner spielt in und mit dem Abfall des Kapitalismus, von Druckerzeugnissen von Magazinen bis hin zu gebrauchten T-Shirts. Ihre persönlichen und künstlerischen Entscheidungen sind dabei bemerkenswert nachhaltig. Sie hat sich durch solche Gesten dazu entschieden, ihre kritische Haltung als Teil der Gesellschaft zu artikulieren. Anders als viele Künstler*innen hat sie als Antwort auf ihre Kritik die Gesellschaft nie gänzlich verlassen: Mit dem Fahrrad fahrend und Kunst aus Abfällen machend ist Garner entschlossen, die Kultur, in der sie lebt, zu verändern. Dies ist die Hippie-Ethik der kalifornischen Counterculture, die ins 21. Jahrhundert übertragen wurde – eine Ethik, die die meisten Menschen aus Garners Demographie schon vor langer Zeit zugunsten einer Kompliz*innenschaft mit dem Finanz- und Konsumkapitalismus aufgegeben haben.

Ungeachtet ihrer antimaterialistischen Überzeugung hatte Garner glücklicherweise genügend Verbindung zur Welt, um ein Archiv ihres Lebenswerkes in Form von Dias, Zeichnungen, ausgewählten Kleidungsstücken und Ephemera zu bewahren. Aus diesen Materialien besteht die Ausstellung *Act Like You Know Me*, die einen Überblick über Garners Schaffen von den späten 1960er bis zu den frühen 2000er Jahren zeigt, wobei der Schwerpunkt auf den zahlreichen Fotografien der Künstlerin liegt, die sowohl den Status eines autonomen Werks als auch einer Dokumentation ihrer Praxis haben.

Act Like You Know Me wird von Fiona Alison Duncan ko-kuratiert.

Die Ausstellung ist anschließend in der Kunsthalle Zürich von Februar bis Mai 2023 zu sehen.

California counterculture hippie ethic carried into the 21st century, an ethic that most people of Garner's demographic abandoned a long time ago in favor of complicity with financial and consumer capitalism.

Thankfully, for all her anti-materialist persuasion, Garner had enough of an attachment to the world to maintain an archive of her life's work in the forms of photographic slides, drawings, select garments, and ephemera. It is these materials that make up the exhibition *Act Like You Know Me*, a survey of Garner's practice from the late 1960s to the early 2000s with a focus on the artist's wild, extensive photographs that both have the status of autonomous works as well as documentation of her practice.

Act Like You Know Me is co-curated by Fiona Alison Duncan.

The exhibition will travel to Kunsthalle Zürich, where it will be on view from February through May 2023.

Impressum Imprint

Kunstverein München e.V.
Galeriestr. 4
(Am Hofgarten)
80539 München

Direktorin / Director: Maurin Dietrich
Leitung der Geschäftsstelle / Head of Administration: Julia Breun
Kuratorin / Curator: Gloria Hasnay
Assistenzkuratorin, Presse / Assistant Curator, Press: Gina Merz
Archivar*innen / Archivists: Johanna Klingler, Jonas von Lenthe
Assistenz der Geschäftsleitung / Executive Assistant: Pia Horras
Besucher*innenbetreuung, Buchladen / Visitors Support, Bookshop: Ryan Bains, Lea Vajda
Freiwilliges Kulturelles Jahr / Voluntary Cultural Year: Medina Hazirovic
Praktikant*innen / Interns: Marie Schütz, Valerie Specht

Leitung Ausstellungsaufbau und Produktion / Head of Installation and Production: P-IN-K
Technische Leitung / Head Technician: Christian Eisenberg
Mit großem Dank an das gesamte Aufbauteam / With many thanks to the installation team: Burcu Bilgiç, Josef Knoll, Luciano Pecoits, Pauline Weertz

Grafische Gestaltung / Graphic Design: Enver Hadzijaj
Schrift / Typeface: Monument Grotesk (Dinamo)

Unser Haus wird gefördert von der
 Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

Between Bridges

Chris Scott & Cody Fitzsimmons

Mit Dank an den Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant für die Unterstützung der Arbeit von Fiona Alison Duncan. / With thanks to the Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant for supporting Fiona Alison Duncan's research and writing.

