



CHEW ON THIS

Sylvie Fleurys Arbeiten sind lässige, aber präzise formulierte Kommentare zu den Begrenzungen kunsthistorischer Kategorien und den Mechanismen künstlerischer Produktion. Sie machen deutlich, wie sich in scheinbar objektiven Systemen – etwa dem Konzept des Kanons – strukturelle Ausschlüsse und konzeptionelle Engführungen verfestigen. Durch Aneignung, Kontextverschiebung und ironische Brechungen legt Fleury diese Mechanismen offen. Sie übernimmt Bildsprachen etablierter Kunstströmungen und ihrer meist männlichen Protagonisten, konnotiert sie neu und lädt zur kritischen Auseinandersetzung ein: CHEW ON THIS!

In *Homage to Furry Square* (2025) nimmt sie Bezug auf Josef Albers' berühmte *Homage to the Square*-Serie und führt dessen Farbfeldsystem in einer flauschigen Kunstfellversion aus – einem Material aus der Mode, das mit Weiblichkeit assoziiert wird. Dieses humorvoll-feministische Zitat, wie es auch Fleurys Adaptionen minimalistischer Werke von Donald Judd oder Piet Mondrian sind, unterläuft die Rationalität und formale Strenge des Minimalismus. Das Fell stört die visuelle Reinheit, macht Grenzen weich, Unterscheidungen unscharf. Fleury verweist aber auch auf eine Kunstgeschichtsschreibung, die weibliche Positionen des Minimalismus oder des Surrealismus ausblendete und sich damit selbst zum Klischee herabsetzte.

Auch in der monumentalen Installation *Center of Excellence* (2002) agiert Fleury entgegengesetzt spezifischer Vorstellungen räumlicher Manifestationen: Statt schwerer Metallstrukturen – wie sie etwa Richard Serra verwendet – lässt sie fließende Bahnen aus schimmerndem Seidensatin

von der Decke herabgleiten. Der textile Glanz verleiht dem Raum eine stille Monumentalität. Das Weiche ersetzt das Harte, das Bewegliche das Fixierte – und unterläuft damit auch die traditionelle Verbindung von Form, Macht und Maskulinität.

Indem Sylvie Fleury die konzeptuelle Bildsprache Martin Barrés formal aufgreift – insbesondere durch den Einsatz spiegelnder Flächen – hebt sie die räumliche Grenze zwischen Werk und Betrachtenden auf. Das Bild entsteht nicht mehr ausschließlich im Objekt, sondern im Moment der Begegnung: im Wechselspiel von Spiegelung, Bewegung und Selbstwahrnehmung der Rezipient*innen. Dadurch verschiebt Fleury den Fokus von der traditionellen, autoritären Bildproduktion – lange Zeit dominiert vom männlichen Maler – hin zu einer gleichberechtigten, reflexiven Situation. Die Leinwand ersetzt sie durch eine Oberfläche, die nicht nur das äußere Erscheinungsbild reflektiert, sondern symbolisch für die Präsenz weiblicher Autor*innenschaft in der Kunst steht. So wird der Spiegel zur Projektionsfläche für eine Neuschreibung kunsthistorischer Narrative – hin zu einer Sichtbarkeit weiblicher künstlerischer Positionen.

In ihrer frühen, textbasierten Konzeptarbeit *Fur Fetish, The Silver Screen Survey* (1997) rahmt Fleury mit Schreibmaschine beschriftete Papiertaschentücher, auf denen Filmtitel notiert sind und in denen Schauspielerinnen Pelz tragen – etwa *Sybill Shepard in The Lady vanishes*. Dazu notiert Fleury: *a Silver Fox Coat (very long)*. Die Titel entstammen einem Onlineforum und versammeln weiblich kodierte Bilder in einem scheinbar objektiven, pseudo-wissenschaftlichen Archiv. Wieder übersetzt Fleury eine ganze Kunstform – hier die

konzeptuelle Sprache von Robert Barry, Joseph Kosuth oder Ian Wilson – in ihr Gegenteil: in die Sphäre des Emotional-Sinnlichen und der Populärkultur des Films.

Von Beginn an setzt Fleury auf subversive Strategien, die sich von klassischen feministischen Codes distanzieren. Ihre bewusste Entscheidung, Lust, Luxus und Oberfläche nicht auszublenden, sondern offensiv zu inszenieren, wird zur Geste der Selbstermächtigung – zu einem Ausdruck von Freiheit, der sich gegen starre Konventionen des Kunstbetriebs richtet.

Wenn Fleury etwa die fetischisierte Verehrung von Luxusobjekten thematisiert, seziert sie damit auch die dahinterliegenden ökonomischen und sozialen Machtverhältnisse. In *Untitled (No Man's Time)* (2024) arrangiert sie fünf Paar silberne High Heels in einer Reihe auf einem gewebten Teppich – und krieert eine Szene, die an den Flur eines Luxushotels erinnert, auf den Gäste ihre Schuhe für die Reinigung vor die Tür stellen. Fleury zeigt hier das System dahinter – das Versprechen von Komfort, das auf unsichtbarer (oft weiblicher) Arbeit basiert, und verweist auf die Hierarchien, die sich im Privileg des Services offenbaren.

Ende der 1990er Jahre beginnt Fleury, in Japan Hundespielzeug zu sammeln. Die vergrößerten, grotesken Wesen – wie die Kreuzung aus Vogel und Godzilla *Dog Toy 3 (Crazy Bird)* (2000) – werden zu surrealen Zeugen massenhaft standardisierter Warenästhetik. Sie zeigt die Absurdität des Konsums durch Übertreibung.

THE ART OF SURVIVAL/ BABY DOLL SALOON

Im Zentrum der intuitiven und fast experimentellen Zusammenarbeit von Sylvie Fleury und Angela Bulloch, wie sie die Ausstellung THE ART OF SURVIVAL/ BABY DOLL SALOON in Charlottenburg nun zusammenfasst, stehen Feuerwerk-Performances, die Bulloch und Fleury 1993 in London, 1994 in Dijon und 1999 in Berlin abfeuerten. Anstatt am Firmament als funkelnder Schauer zu explodieren, schienen hier Raketen im Raum detoniert zu sein. An den weißen Wänden bezeugten Schmauchspuren die pyrotechnische Aktion. Dieser Angriff auf das Innere – symbolisch seit jeher aufgeladen als Ort des Häuslichen und Begrenzten – lässt sich als noncharlante Kritik an einer ikonischen Bildsprache lesen, die über Jahrhunderte weibliche Figuren in Interieurs verortete: etwa in Johannes Vermeers *Pitzenklöpplerin* (um 1670), in den impressionistischen Werken Berthe Morisots oder in Edgar Degas' *Bügelnde Frau* (1887).

In ihrer zweiten gemeinsamen Ausstellung 1999 bei Mehdi Chouakri in Berlin (wie 2025 auch in Kooperation mit der Galerie Esther Schipper) zeigten Bulloch und Fleury die Installation *A Donut in Paris* (1999). Zwei Soft Sculptures begegnen sich: ein erschlaffter Donut von Bulloch und eine kollabierte Rakete von Fleury. Die Formen sind unmissverständliche Geschlechtsmetaphern: Die Rakete – phallisches Symbol par excellence – hat ihre Spannkraft verloren, die Männlichkeit ist entleert. Die als Donut maskierte Frau ist einfach nur erschöpft.

Die Ausstellungen bei Mehdi Chouakri, die dem Publikum die gemeinsamen Arbeiten von Bulloch und Fleury wahrscheinlich größtenteils neu vorstellen, beinhalten Werke aus über drei Jahrzehnten. Bild- und

Dokumentationsmaterial wird dabei von den Künstlerinnen teilweise neu arrangiert. So verknüpft eine filmische Collage Aufnahmen der Feuerwerks-Performances mit Stills aus dem dreiminütigen Kurzfilm *Should I Stay or Should I Go?*, den die Künstlerinnen zu Beginn ihrer Kollaboration im Trocadero, einem Shoppingcenter mit Entertainment-Bereich unweit des Piccadilly Circus, beim Videokaraoke aufnahmen.

Gerade heute, in einer Zeit, in der Kategorien und Klassifizierungen wieder zu Machtinstrumenten werden, lohnt es sich, die Fragen, die Fleury und Bulloch damals und heute spielerisch und intuitiv formulieren, neu zu stellen – und endlich ernst zu nehmen.

–Juliet Kothe



Sylvie Fleury
geboren 1961 in Genf, Schweiz
lebt und arbeitet in Genf, Schweiz

Angela Bulloch
geboren 1966 in Rainy River,
Ontario, Kanada
lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland

SYLVIE FLEURY CHEW ON THIS

SYLVIE FLEURY / ANGELA BULLOCH THE ART OF SURVIVAL / BABY DOLL SALOON

2. Mai – 26. Juli 2025

In their second joint exhibition in 1999 at Mehdi Chouakri in Berlin (once again presented in collaboration with Galerie Esther Schipper in 2025), Bulloch and Fleury showed the installation *A Donut in Paris* (1999). Two soft sculptures meet: a deflated donut by Bulloch and a collapsed rocket by Fleury. The shapes function as unmistakable gender metaphors. The rocket—an archetypal phallic symbol—has lost its tension; masculinity is shown as emptied out. The woman, masked as a donut, is simply exhausted.

The exhibitions at Mehdi Chouakri reintroduce Bulloch and Fleury’s joint works to the public, many of which may be unfamiliar even to those who follow their individual practices. Spanning over three decades, the show includes documentation and visual materials—some of which the artists have rearranged or reinterpreted for the current context. A new film collage, for instance, interweaves footage of the firework performances with stills from their three-minute short film *Should I Stay or Should I Go?*, recorded early in their collaboration at the Trocadero, a shopping and entertainment center near London’s Piccadilly Circus. The clip captures the artists doing karaoke in a setting that feels both mundane and theatrical.

Today, as categories and classifications once again become tools of control and exclusion, it’s worth revisiting the playful yet pointed questions Fleury and Bulloch have been raising since the 1990s—questions that deserve not just to be asked anew, but to be taken seriously.

–Juliet Kothe

them. In *Untitled (No Man’s Time)* (2024), she arranges five pairs of silver high heels in a row on a woven carpet, evoking the hallway of a luxury hotel where guests leave shoes outside their doors for cleaning. Here, Fleury reveals the hidden systems at play—the promise of comfort built on invisible (often female) labor—and exposes the hierarchies embedded in the privilege of being served.

Since the late 1990s, Fleury has collected dog toys in Japan. Enlarged and grotesquely transformed, these figures—like the hybrid bird-creature *Godzilla Dog Toy 3 (Crazy Bird)* (2000)—become surreal witnesses to the mass production of standardized consumer aesthetics. By exaggerating them, Fleury exposes the absurdity of consumption.

THE ART OF SURVIVAL / BABY DOLL SALOON

At the heart of the intuitive and almost experimental collaboration between Sylvie Fleury and Angela Bulloch—now brought together in the exhibition THE ART OF SURVIVAL / BABY DOLL SALOON in Charlottenburg—are a series of firework performances the artists staged in London (1993), Dijon (1994), and Berlin (1999). Rather than bursting into color across the sky, the fireworks in these works seemed to explode *within* the space itself. Soot marks left behind on white walls bore witness to the pyrotechnic interventions. These attacks on the interior—long symbolically charged as the realm of the domestic and confined—can be read as a casual yet sharp critique of a visual tradition that, for centuries, has placed women within enclosed, private settings: from Vermeer’s *The Lacemaker* (c. 1670), to the impressionist paintings of Berthe Morisot, to Edgar Degas’ *Woman Ironing* (1887).

Fleury also adopts in her series *You Too Martin* the conceptual visual language of Martin Barré, especially through the use of reflective surfaces that dissolve the boundary between the artwork and the viewer. Here, the image no longer exists solely within the object, but emerges in the moment of encounter—through reflection, movement, and the viewer’s own self-perception. In doing so, Fleury shifts focus from traditional, authoritarian image-making—long dominated by male painters—toward a more equal, self-aware experience. She replaces the canvas with a surface that not only mirrors the viewer’s appearance but symbolically asserts the presence of female artistic authorship. The mirror becomes a projection surface for rewriting art history—toward visibility and recognition of women in art.

In one of her early conceptual, text-based works, *Fur Fetish, The Silver Screen Survey* (1997), Fleury types film titles onto tissues, noting scenes where actresses wear fur—like *Sybil Shepherd* in *The Lady Vanishes*, with the comment: “a Silver Fox Coat (very long).” These titles were collected from an online forum, forming a pseudo-scientific archive of female-coded imagery. Again, Fleury flips an entire artistic language—this time the conceptual practices of artists like Robert Barry, Joseph Kosuth, or Ian Wilson—into its opposite: the emotional, sensual realm of popular film culture.

From the very beginning, Fleury has embraced subversive strategies that diverge from traditional feminist codes. Her deliberate choice to foreground pleasure, luxury, and surface—rather than suppress them—becomes a gesture of empowerment, a declaration of freedom that resists the rigid conventions of the art world. When Fleury explores the fetishized allure of luxury goods, she also dissects the social and economic power structures behind

CHEW ON THIS

Sylvie Fleury’s work delivers coolly composed yet sharply pointed commentary on the limitations of traditional art historical categories and the mechanisms of artistic production. She reveals how seemingly objective systems—like the concept of the canon—are built on structural exclusions and narrow definitions. Through appropriation, shifts in context, and ironic twists, Fleury exposes these underlying patterns. She borrows the visual language of established art movements—often led by male figures—reinterprets it, and invites critical reflection: CHEW ON THIS!

In *Homage to Furry Square* (2025), she references Josef Albers’ iconic *Homage to the Square* series, translating his rigorous color field compositions into plush, faux fur panels—a material associated with fashion and femininity. This playful, feminist take—echoing her reinterpretations of Donald Judd’s and Piet Mondrian’s minimalist works—disrupts the rationality and formal rigidity of minimalism. The fur blurs the visual clarity, softens the edges, and renders distinctions less precise. At the same time, Fleury highlights how art history has often ignored the contributions of female voices within movements like minimalism or surrealism, thereby turning its own narratives into clichés.

Her monumental installation *Center of Excellence* (2002) also pushes back against conventional ideas of how space is defined in art. Instead of using heavy metal structures like those of Richard Serra, Fleury suspends flowing sheets of shimmering satin from the ceiling. This textile sheen gives the space a quiet monumentality. Softness replaces hardness, fluidity replaces fixity—challenging traditional associations between form, power, and masculinity.

MEHDI CHOUAKRI FASANENPLATZ
Fasanenstrasse 61
10719 Berlin
Eingang Fasanenplatz

MEHDI CHOUAKRI WILHELM HALLEN
Kopenhagener Strasse 60 – 72
13407 Berlin

Tel +49 30 28391153
galerie@mehdi-chouakri.com
www.mehdi-chouakri.com

M E H D I C H O U A K R I B E R L I N