Sylvie Fleury

She-Devils on Wheels – Headquarters, 1997

Assemblage verschiedener Materialien
Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Assemblage of various materials
Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst



© Sylvie Fleury
Photo: Studio Stucky

In den 1990er Jahren gründete Sylvie Fleury ihren eigenen Automobilclub, nachdem ihr die Mitgliedschaft in einem Autorennsportverein verweigert worden war. Die Mitglieder des Clubs verbindet die gemeinsame Leidenschaft für sogenannte «Muscle Cars», leistungsstarke amerikanische Fahrzeuge der 1960er und 1970er Jahre.

She-Devils on Wheels – Headquarters ist eine Mischung aus Club-Hauptquartier und Autowerkstatt. Der Name verweist auf den gleichnamigen Film von 1968 über die rein weibliche Motorradgang *The Man-Eaters*. Zum Ensemble gehören Büromobiliar, Werkstatt-zubehör, Autopflegeprodukte, gestapelte Reifen und Motorsport-magazine sowie ein Wandbild mit der Aufschrift *She-Devils on Wheels*. Aufkleber, T-Shirts und weitere Fanartikel greifen die Ästhetik des Club-Merchandisings auf. Auf alten Röhrenmonitoren laufen drei Videos. Zwei davon zeigen Zusammenschnitte spektakulärer Rennunfälle. Sie verdichten Vorstellungen von Risiko, Wettbewerb und Mut, die häufig mit dieser männlich geprägten Welt in Verbindung gebracht werden. Auf dem zentralen Monitor läuft Fleurys Arbeit *Between My Legs* (1998), in der die Künstlerin in Highheels eine amerikanische Limousine aus den 1970er Jahren fährt, begleitet von Garage-Punk-Songs.

Den Elementen aus dem Motorsport stellt Fleury alltägliche Objekte gegenüber, darunter an Frauen vermarktete Schönheitsprodukte wie Nagellack, künstliche Wimpern oder Strümpfe. Zu sehen ist zudem *Flesh, Red, Pink, Rose*, eine Gruppe überdimensionierter Lippenstiftspitzen. Losgelöst von ihrer Funktion nehmen sie eine eigenständige skulpturale Präsenz ein und spielen damit auf die Tradition des Readymade und der Popart an: auf Alltagsgegen-stände, die als Kunst präsentiert werden oder durch formale Überhöhung zu Kunstobjekten werden.

Durch die Gegenüberstellung von Elementen der Auto- und Motorsportkultur mit Attributen weiblicher Konsum- und Schönheitskultur hinterfragt *She Devils on Wheels – Headquarters* traditionelle Geschlechterrollen. Die Künstlerin legt die kulturellen Codes offen, die Identität und Zugehörigkeitsgefühl in der Auto- und Motorsportkultur prägen, und eignet sich diese Sphäre zugleich an.

In the 1990s, Sylvie Fleury founded her own motoring club after being refused membership of a motor racing club. The club's members are united by a shared passion for so-called 'muscle cars' – high-performance American automobiles from the 1960s and 1970s.

She-Devils on Wheels – Headquarters is a cross between a club headquarters and a car workshop. The name refers to the 1968 film of the same name about the all-female motorbike gang *The Man-Eaters*. The display includes office furniture, garage equipment, car care products, stacked tyres and motoring magazines, as well as a wall painting bearing the inscription *She-Devils on Wheels*. Stickers, T-shirts and other fan items take up the aesthetic of the club's merchandise. Three videos play on loop on old CRT monitors. Two of them show compilations of spectacular racing crashes. The footage emphasises notions of risk, competition and courage which are often associated with this male-dominated world. The central monitor shows Fleury's work *Between My Legs* (1998), in which the artist can be seen driving a 1970s American limousine in high heels, accompanied by garage punk songs.

Fleury juxtaposes elements from the world of motor racing with everyday objects, including beauty products marketed to women such as nail varnish, false eyelashes or stockings. Also on display is *Flesh, Red, Pink, Rose*, a group of oversized lipstick tips. Detached from their original function, they take on a sculptural presence of their own, thereby alluding to the tradition of the readymade and Pop Art: everyday objects presented as art or transformed into art objects through formal exaggeration.

By setting elements of car and motorsport culture against attributes of female consumer and beauty culture, *She-Devils on Wheels – Headquarters* challenges traditional gender roles. The artist lays bare the cultural codes that shape identity and a sense of belonging within car and motorsport culture, whilst at the same time appropriating this sphere.

Sylvie Fleury

First Spaceship on Venus, 1995

Aluminium, Stahl, Abspielgerät, Lautsprecher
Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Aluminium, steel, audio player, loud speaker
Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst



© Sylvie Fleury
Photo: Stefan Altenburger Photography, Zürich

«Ich habe diese Raketen (aus der Serie ‹First Spaceship on Venus›) wegen einer Versace-Modenschau entworfen, die ich gesehen habe. Ich glaube, das war 1993. Dort (…) herrschte eine Atmosphäre wie in ‹Barbarella› [Science-Fiction-Film von 1968]. In dieser Saison war Silber in der Modewelt der letzte Schrei, und ich hatte eine Ausstellung bei Postmasters in New York mit dem Titel ‹First Spaceship on Venus›, in der ich meine erste Rakete zusammen mit einer Reihe von Objekten zeigte, darunter Stilettos, die alle mit Silberfarbe besprüht waren.» – Sylvie Fleury

First Spaceship on Venus ist eine rund dreieinhalb Meter hohe silberne Rakete. Der Titel verweist auf den gleichnamigen Science-Fiction-Film von Kurt Maetzig aus dem Jahr 1960, der vor dem Hintergrund des nuklearen Wettstreits zwischen den USA und der Sowjetunion während des Kalten Krieges entstand. Sylvie Fleury eignet sich dieses technologische Objekt an, das traditionell mit männlich konnotierten Eigenschaften wie Macht, technischer Kompetenz und Eroberung des (Welt-)Raums verbunden wird. Die vereinfachte Form der Rakete und die nur grob angedeutete Antriebstechnik verleihen dem Werk eine ironische Dimension – es hinterfragt damit die symbolischen und geschlechtsspezifischen Zuschreibungen der Raumfahrt.

Raketen und Raumschiffe sind wiederkehrende Motive in Fleuries Arbeit. Die Version von *First Spaceship on Venus* in der Sammlung ist von Songs amerikanischer Girlgroups der 1960er Jahre untermalt. Die Musik bildet einen unerwarteten Kontrast zu den heroischen, männlich geprägten Erzählungen der Raumfahrt und unterläuft die kühle, machohafte Ästhetik, die häufig mit Weltraumeroberung verbunden wird.

'I made these rockets (of the "First Spaceship on Venus" series) because of a Versace fashion show I saw. I think it was in 1993. There were a lot of space cadet-looking girls, and there was this feeling of Barbarella [1968 science fiction film]. The fashion world was raving about silver that season, and I did a show at Postmasters, New York, titled "First Spaceship on Venus", where I showed my first rocket ship, together with a bunch of objects including stilettos all sprayed in silver.' – Sylvie Fleury

First Spaceship on Venus is a silver rocket approximately three and a half metres high. The title refers to the 1960 science fiction film of the same name by Kurt Maetzig, which was made against the backdrop of the nuclear arms race between the USA and the Soviet Union during the Cold War. Sylvie Fleury appropriates this technological object, which is traditionally bound up with masculine attributes such as power, technical expertise and the conquest of (outer) space. The rocket's simplified form and propulsion technology, which is only vaguely hinted at, lend the work an ironic dimension – thereby questioning the symbolic and gender-specific attributions associated with space travel.

Rockets and spacecraft are recurring motifs in Fleury's work. The version of *First Spaceship on Venus* in the museum's collection is accompanied by songs by American girl groups of the 1960s. The music forms an unexpected contrast to the heroic, male-dominated narratives of space travel and subverts the cool, macho aesthetic often associated with the conquest of space.

Sylvie Fleury

She–Devils on Wheels – Hubcaps Collection, 1997

Teil von *She Devils on Wheels – Headquarters,* 1997
Radkappen
Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Part of *She Devils on Wheels – Headquarters,* 1997
Hubcaps
Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst



© Sylvie Fleury
Photo: Stefan Altenburger Photography, Zürich

She-Devils on Wheels – Hubcaps Collection ist Teil der Arbeit *She Devils on Wheels – Headquarters*. Die seriell an der Wand angeordneten Radkappen haben aber eine solch starke eigenständige Präsenz, dass sie in vergangenen Ausstellungen auch ausserhalb dieses Kontextes gezeigt wurden.

Die dekorativen Radkappen aus Metall (auch Felgendeckel genannt) dienten ursprünglich dazu, bei Autos die Radnabe abzudecken. Besonders verbreitet waren sie in der Kultur der amerikanischen «Muscle Cars» der 1960er und 1970er Jahre: leistungsstarke, oft individuell gestaltete und umgebaute Fahrzeuge mit auffälligem Design. Als Readymades in den Ausstellungsraum überführt, bringen die Radkappen zwei Welten zusammen, die nur selten aufeinandertreffen: Autokultur und Kunst. Ihre glänzenden Metalloberflächen entfalten dabei eine starke Anziehungskraft und konfrontieren das Publikum mit Begehren, Konsum und der Fetischisierung von Objekten.

Gleichzeitig erinnert ihre serielle Anordnung und die reduzierte Formensprache an die Minimal Art der 1960er Jahre, wie etwa Arbeiten von Donald Judd oder Carl Andre. Mit ironischem Unterton hinterfragt Fleury damit die Autorität von Kunstströmungen wie Minimal Art und Konzeptkunst, die historisch von einer männlich geprägten Perspektive dominiert wurden.

She-Devils on Wheels – Hubcaps Collection is part of the work *She-Devils on Wheels – Headquarters*. Arranged in a series on the wall, they have such a strong presence in their own right, that they have also been shown outside this context in past exhibitions.

Decorative metal hubcaps (also known as wheel covers) were originally intended to cover the wheel hub on cars. They were particularly widespread in the culture of American 'muscle cars' of the 1960s and 1970s: high-performance vehicles, often customised and modified, with striking designs. Transformed into readymades in the exhibition space, the hubcaps bring together two worlds that rarely intersect, car culture and art. Their gleaming metal surfaces exert a powerful allure, confronting the audience with desire, consumerism and the fetishisation of objects.

At the same time, their serial arrangement and minimalist formal language recall 1960s Minimal Art, such as works by Donald Judd or Carl Andre. With an ironic undertone, Fleury thus questions the authority of art movements such as Minimal Art and Conceptual Art, both of which have historically been dominated by a male-centred perspective.

Shamiran Istifan

The Hunted: White Shrine, 2026

1-Kanal-Videoinstallation (Farbe Ton), Fliesen
Regie: Enantios Dromos, Bewegungschoreografie: Rosario Bohío, Styling: Naima Ghoul, Styling Assistenz: Franca Apotheloz, Haare und Make-up: Solune Laurent
Dauer: 6:13 Min.
Courtesy die Künstlerin

One-channel video installation (colour, sound), tiles
Director: Enantios Dromos, Movement Direction: Rosario Bohío, Styling: Naima Ghoul, Styling Assistant: Franca Apotheloz, Hair and Make-up: Solune Laurent
Duration: 6:13 min.
Courtesy of the artist



© Shamiran Istifan

Camcorder-Aufnahmen in einer Ästhetik der 1990er Jahre zeigen eine Frau im hautfarbenen Catsuit mit Pfeil und Bogen. Umgeben von weissen Tauben bewegt sie sich durch eine minimalistische Studiokulisse. Der Ausgangspunkt für die Figur ist Irma Vep, eine Antiheldin der Filmgeschichte, hier neu interpretiert und gespielt von Shamiran Istifan selbst. Erstmals erschien Irma Vep 1915 in Louis Feuillades Stummfilm-Serie *Les Vampires* als Mitglied einer Diebesbande. Als selbstbestimmte und schwer fassbare Figur verkörperte Irma Vep einen neuartigen Frauentypus, der sich den weiblichen Rollenbildern seiner Zeit entzog und bis heute immer wieder neu inszeniert wird.

In *The Hunted* bringt Istifan die Figur ins heutige Zürich. Irma Vep streift durch die Strassen des Kreis 4, betritt einen Supermarkt und erlegt mit Pfeil und Bogen Produkte des täglichen Bedarfs, bevor sie diese ganz selbstverständlich an der Kasse bezahlt. Die Arbeit verdeutlicht eine zentrale Arbeitsweise von Istifan, bei der sie collagenhaft verschiedene Kontexte und Referenzen zusammenführt. Titel und Handlung des Videos beziehen sich auf Christian Jankowskis Videoarbeit *Die Jagd* (1992), in der der Künstler Lebensmittel im Supermarkt mit Pfeil und Bogen «erjagt». Andere Szenen erinnern an Pipilotti Rists *Ever Is Over All* (1997), in der eine Frau durch die Strassen von Zürich spaziert und Autofenster mit einem Beil in Form einer Blume einschlägt. Durch ihre Reinszenierungen verschiebt Istifan Perspektiven: Statt einem Mann, der wie in Jankowskis Arbeit ein stereotypes Urbild eines Jägers verkörpert, steht hier eine Frau im Zentrum, die spielerisch gesellschaftliche Zuschreibungen unterläuft.

Die Jagd führt Irma Vep schliesslich in einen Beautysalon. Vor einem Regal voller Perücken richtet sie Pfeil und Bogen auf die Haarteile: Objekte, die für wechselnde Identitäten, Verwandlung und unterschiedliche Vorstellungen von Schönheit stehen. Der Salon wird dabei zu einem Ort, an dem Körper, Erscheinung und Selbstinszenierung immer wieder neu ausgehandelt werden. Das Video wird auf einem weiss gekachelten Hintergrund gezeigt, dessen sterile Oberfläche an ein Umfeld der Hygiene und des Konsums erinnert. Diese klinische Bühne inszeniert den Körper als Performance und Produkt.

Camcorder footage in a 1990s aesthetic shows a woman in a beige catsuit with a bow and arrow. Surrounded by white doves, she moves through a minimalist studio set. The reference for the character is Irma Vep, an anti-heroine of film history, who is here reinterpreted and played by artist Shamiran Istifan herself. Irma Vep first appeared in 1915 in Louis Feuillade's silent film series *Les Vampires* as a member of a gang of thieves. As a self-determined and elusive character, Irma Vep embodied a new type of woman who defied female role models of her time. She continues to be reimagined to this day.

In *The Hunted*, Istifan transposes the character to modern-day Zurich. Irma Vep roams the streets of Kreis 4, enters a supermarket and, using a bow and arrow, 'slays' everyday items before paying for them casually at the till. The work illustrates a central aspect of Istifan's practice, in which she brings together various contexts and references in a collage-like way. The title and plot of the video refer to Christian Jankowski's video work *The Hunt* (1992), in which the artist 'hunts down' food in a supermarket by means of a bow and arrow. Other scenes are reminiscent of Pipilotti Rist's *Ever Is Over All* (1997), in which a woman walks through the streets of Zurich smashing car windows with a flower-shaped axe. Istifan uses her re-staging to shift perspectives: instead of a man who, as in Jankowski's work, embodies a stereotypical archetype of a hunter, here it is a woman who stands centre stage, playfully subverting social stereotypes.

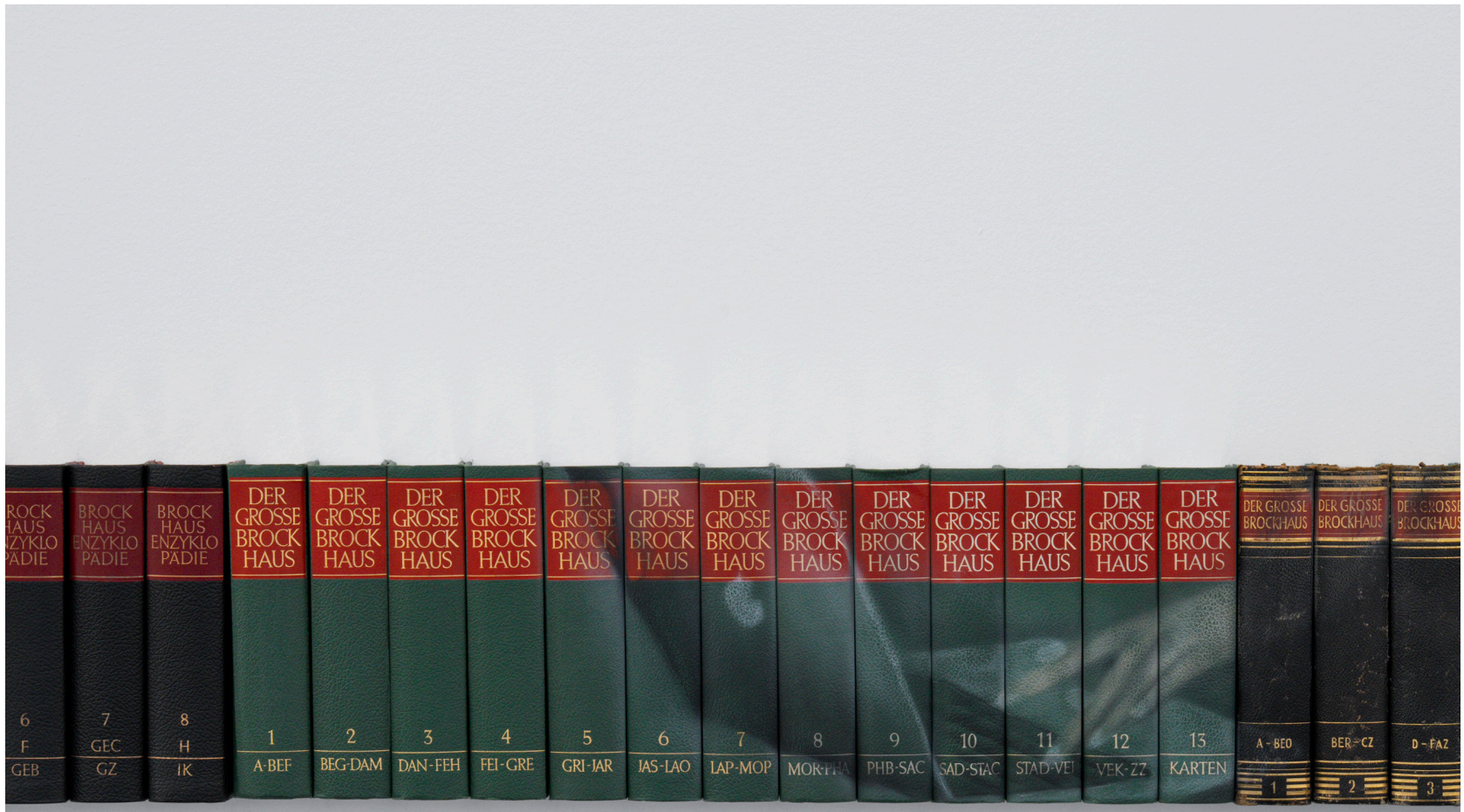
Eventually, the hunt leads Irma Vep to a beauty salon. Standing in front of a shelf full of wigs, she aims her bow and arrow at the hairpieces: objects that symbolise shifting identities, transfor-mation und different ideas of beauty. The salon becomes a place where bodies, appearances and self-staging are continually negotiated and redefined. The video is shown against a white-tiled background, the sterile surface of which evokes an environment of hygiene and consumerism. This clinical stage presents the body as both a performance and a product.

Shamiran Istifan

Atlas of a Phantom I, 2026

Bücher, Farbe, verschiedene Materialien
Courtesy die Künstlerin

Books, paint, mixed materials
Courtesy of the artist



© Shamiran Istifan
Photo: Studio Stucky

In die Wand eingelassene Enzyklopädien werfen die Frage auf: Wo wird Wissen eigentlich bewahrt?

Bücher sind Träger kultureller Ordnung: Als Nachschlagewerke fassen Enzyklopädien Wissen aus verschiedenen Disziplinen alphabetisch oder systematisch zusammen. Bei Shamiran Istifan erscheinen diese Ordnungssysteme jedoch verschoben und fragil. Die Bücher verlieren ihre ursprüngliche Funktion, da ihre Enden abgeschnitten wurden.

Über die Struktur der Bücher legt sich ein Bild wie eine Spur oder Nachwirkung. Das mit Airbrush aufgetragene Motiv wird von den Zwischenräumen der Buchrücken zerteilt. Es wandert also über das System, das Erinnerungen bewahren und Kultur ordnen soll, wird jedoch zugleich von ihm unterbrochen. Die Arbeit hinterfragt, wie Bilder und Geschichten überliefert werden und wie sich Wissen im Prozess seiner Bewahrung verändert. Was bleibt in Archiven erhalten, und was geht verloren?

Encyclopaedias embedded into the wall raise the question: Where is knowledge actually preserved?

Books are vessels of cultural order: as reference works, encyclopaedias summarise knowledge from various disciplines, arranged alphabetically or systematically. In Shamiran Istifan's work, however, these systems of order appear displaced and fragile. The books lose their original function, as their ends have been cut off.

An image is superimposed on the structure of the books like a trace or an after-effect. The gaps between the spines of the books fragment the motif applied with an airbrush. The image wanders across the system intended to preserve memories and order culture, yet is simultaneously interrupted by it. The work questions how images and stories are passed down and how knowledge changes in the process of its preservation. What is preserved in archives, and what is lost?

Shamiran Istifan

Atlas of a Phantom II, 2026

Plastik, Farbe
Courtesy die Künstlerin

Plastic, paint
Courtesy of the artist



© Shamiran Istifan

Säulen sind, ähnlich wie Bücher, Träger kultureller Ordnung. Sie sind Sinnbilder für antike und monumentale Architektur. Bei Shamiran Istifan erscheinen die Ordnungssysteme jedoch verschoben und fragil. Die Säulen bestehen nicht aus Stein, sondern sind Plastikrequisiten. Die Künstlerin interessiert, wie kulturelle Formen und Ästhetiken sich verändern – wenn etwa antike Architektur zu Hochzeitsdekor wird – und wie Geschichte, Kult und Alltagskultur sich vermengen.

Über die architektonischen Elemente legen sich Farben und Bilder wie eine Spur oder Nachwirkung. Sie wandern über ein System, das Erinnerungen bewahren und Kultur ordnen sollen, werden jedoch zugleich von ihm unterbrochen. Die Arbeit hinterfragt, wiebestimmte Formen mit Macht und Repräsentation verbunden werden. Was bleibt in Monumenten erhalten, und was geht verloren?

Columns, similar to books, are vessels of cultural order. They are symbols of ancient and monumental architecture. In Shamiran Istifan's work, however, these systems of order appear displaced and fragile. The columns are not made of stone but are plastic props. The artist is interested in ways in which cultural forms and aesthetics change – for example, when the ancient column becomes wedding décor – and how history, cult and everyday culture blend.

Colours and images are superimposed on the structures like a trace or an after-effect. They wander across the architectual elements intended to preserve stories and order culture, yet are simultaneously interrupted by them. The work questions how certain forms become associated with power and representation. What is preserved in monuments, and what is lost?

Shamiran Istifan

Dollhouse, 2026

Holz, Polyester, verschiedene Materialien
Courtesy die Künstlerin

Wood, polyester, mixed materials
Courtesy of the artist



© Shamiran Istifan
Photo: Studio Stucky

Ein Puppenhaus ist in eine grosse Stufenpyramide eingelassen, die von einem grauen Stoff umhüllt wird. Formal ist das Werk an eine Zikkurat angelehnt: einen mehrstufigen Tempelbau in Mesopotamien, der antiken Region zwischen den Flüssen Euphrat und Tigris. Zikkurats wurden als Bindeglied zwischen Himmel und Erde verstanden und auch als Himmelstreppen oder Göttertürme bezeichnet. Shamiran Istifans Werk überträgt die monumentale Architektur der Sakralbauten in den häuslichen Massstab und verbindet ihre Symbolik mit der Intimität und Domestizität eines Puppenhauses.

Ein wichtiger Bezugspunkt für *Dollhouse* sind die nieder-ländischen Puppenhäuser des 17. Jahrhunderts. Anders als heutige Spielzeughäuser für Kinder dienten sie wohlhabenden Frauen als Prestige- und Unterrichtsobjekte. Mit ihren detailreich ausgestatteten Innenräumen boten sie die Möglichkeit, einen Haushalt Zimmer für Zimmer zu ordnen und zu inszenieren. Im Inneren von Shamiran Istifans *Dollhouse* taucht ein Element der Ausstellung erneut auf. *Guardiana* richtet als Miniaturversion einen Raum ein. Die Puppenhaus-Skulptur erscheint als Parallelwelt oder Spielfeld – ein Modell, das noch viele leere Räume hat und dessen Ordnung von aussen gesteuert wird.

A doll's house is set within a large, stepped pyramid, which is wrapped in a grey fabric. Formally, the work is modelled on a ziggurat: a multi-tiered temple structure in Mesopotamia, the ancient region between the rivers Euphrates and Tigris. Ziggurats were understood as a link between heaven and earth and were also described as stairways to heaven or towers of the gods. Shamiran Istifan's work shifts the monumental architecture of these sacred structures down to a domestic scale and combines their symbolism with the intimacy and domesticity of a doll's house.

Dutch doll's houses of the 17th century are an important point of reference for the work. Unlike today's toy houses for children, these served as status symbols and teaching aids for wealthy women. With their intricately detailed interiors, they offered the opportunity to organise and stage a household room by room. Inside Shamiran Istifan's *Dollhouse*, an element from the exhibition reappears. *Guardiana* furnishes a room in miniature form. The doll's house sculpture appears as a parallel world or playing field – a model that still has many empty rooms and whose order is controlled from the outside.

Shamiran Istifan

Irma Vep Eyes, 2026

PVC-Hartschaumplatte, Lentikulardruck
Courtesy die Künstlerin

PVC foam board, lenticular print
Courtesy of the artist



© Shamiran Istifan

«Hypnotische Augen» heisst eine der Folgen in Louis Feuillades *Les Vampires*, der Filmserie, in der die Figur Irma Vep erstmals erschien. Riesig und schwarz umrundet blickten ihre Augen von der Kinoleinwand herab. *Irma Vep Eyes* greift dieses Motiv auf. Ein Lentikulardruck zeigt die Augen einer Frau – jene einer Bekannten von Shamiran Istifan, die die Künstlerin hierfür porträtierte. Damit steht Istifan, im Gegensatz zur Videoarbeit *The Hunted*, hinter der Kamera. Bei einem Lentikulardruck werden mehrere Bildebenen auf eine Linsenrasterfolie gedruckt. Je nach Blickwinkel werden unterschiedliche Bildstreifen sichtbar, sodass die Illusion von Bewegung entsteht: Die Augen beobachten die Besucher*innen und folgen ihnen durch den Raum.

Seit ihrem ersten Auftritt 1915 schleicht Irma Vep durch Korridore, versteckt sich hinter Türen, entzieht sich Blicken, verschwindet und taucht wenig später wieder auf. Die Filmgeschichte hat sie in mehreren Versionen wiederaufleben lassen. In der Ausstellung begegnet sie uns als Bild, Körper und Phantom, nie an eine Version oder Person gebunden, sondern immer im stetigen Wandel. In *Irma Vep Eyes* stellt sie das Verhältnis von Betrachten und Betrachtet-werden völlig auf den Kopf.

'Hypnotic Eyes' is the title of one of the episodes in Louis Feuillade's *Les Vampires*, the film series in which the character Irma Vep first made an appearance. Enormous and framed in black, her eyes gazed down from the cinema screen. *Irma Vep Eyes* takes up this motif. A lenticular print shows a woman's eyes – those of an acquaintance of Shamiran Istifan, whom the artist portrayed for this work. Unlike in the video work *The Hunted*, Istifan remains behind the camera here. In a lenticular print, several image layers are printed onto a lenticular screen foil. Depending on the viewing angle, different strips of the image become visible, creating the illusion of movement: the eyes observe the visitors and follow them through the room.

Ever since her first appearance in 1915, Irma Vep has been sneaking through corridors, hiding behind doors, evading gazes, disappearing and reappearing shortly afterwards. Film history has brought her back to life in several versions. In the exhibition, she appears to us as an image, body and phantom, never tied to a single version or person, but always in a state of constant flux. In *Irma Vep Eyes*, she flips the relationship between observing and being observed on its head.

Shamiran Istifan

She Shed I–III, 2026

Harz, Glasfaser, Latex
In Kollaboration mit Janine Grosche
Courtesy die Künstlerin

Resin, fibreglass, latex
In collaboration with Janine Grosche
Courtesy of the artist



© Shamiran Istifan
Photo: Studio Stucky

Drei durchsichtige, lebensgrosse, weiblich gelesene Unterkörper stehen im Ausstellungsraum. Eine schuppige, schlangenartige Textur drapiert sich über ihre Latexoberflächen. Shamiran Istifan bezieht sich in dieser Werkserie auf das mystische Fabelwesen Shahmaran, dessen hybrider Körper Frau und Schlange vereint. In west- und zentralasiatischer Folklore gilt sie als Göttin der Weisheit und Beschützerin von Geheimnissen.

Die Latexkörper erinnern an die von Schlangen abgestreiften Schuppenkleider. Sie verweisen auf einen Körper, der sich verändert hat und dennoch Spuren seiner früheren Gestalt bewahrt. Veränderung und Wandelbarkeit sind Themen, die sich durch viele Arbeiten der Künstlerin ziehen.

Three transparent, life-size, female-looking lower bodies stand in the exhibition space. A scaly, snake-like texture drapes over their latex surfaces. In this series of works, Shamiran Istifan refers to the mythical creature Shahmaran, whose hybrid body unites that of a woman and a snake. In West and Central Asian folklore, she is regarded as the goddess of wisdom and the guardian of secrets.

The latex bodies recall the scales shed by snakes. They allude to a body that has changed, yet still retains traces of its former form. Change and mutability are themes that run through many of the artist's works.

Shamiran Istifan

The Burning Bed, 2026

Bettgestell, Matratze, Decken und Kissen, Polyester
Courtesy die Künstlerin

Bedframe, mattress, duvets and cushion, polyester
Courtesy of the artist



© Shamiran Istifan
Photo: Studio Stucky

«Ausgehend von Symbolen des häuslichen Alltags erschaffe ich ein geo-kulturelles Netz, in dem sich persönliche und gesellschaftliche Erzählungen miteinander verweben. Mein Fokus liegt darauf, visuelle Elemente und kulturelle Kontexte miteinander zu verknüpfen und zu abstrahieren. Dabei nutze ich Symbolik, um den physischen Körper und Räume darzustellen.» – Shamiran Istifan

Mit *The Burning Bed* richtet Shamiran Istifan den Blick auf das Schlafzimmer, einen Ort der Ruhe und Geborgenheit, aber auch des Begehrens, der Macht, Gefahr und Verletzlichkeit. Seit Jahrhunderten ist das Bett in der Kunst ein wiederkehrendes Motiv und dient als Schauplatz existenzieller Erfahrungen.

Für die Ausstellung bedeckt Istifan ein Bett mit schimmerndem Stoff, auf dem sich der Abdruck eines Körpers andeutet, als hätte dort eben noch jemensch gelegen. Die sichtbare Spur einer abwesenden Person lässt offen, was sich hier ereignet hat. Besucher*innen blicken auf ein Szenario, das gewöhnlich dem Privaten vorbehalten ist.

Der Titel der Arbeit bezieht sich auf den Film *The Burning Bed* (1984) von Robert Greenwald. Eine Frau, die häusliche Gewalt erfährt, wehrt sich, indem sie das Bett ihres schlafenden Mannes anzündet. Sie wird so selbst zur Bedrohung. Mit der Anspielung auf den Film stellt Istifan die Ambivalenz des Betts als Ort von Intimität, Schutz, Begehren, Verletzlichkeit und möglicher Gewalt zur Diskussion. Wie in vielen ihrer Arbeiten nutzt sie Oberflächen als Träger von Projektionen und Bedeutungen.

'Starting with domestic symbols, I love to construct a geo-cultural map intertwining personal and societal narratives. My focus is on connecting and abstracting visuals and context, employing symbolism to represent the physical body and spaces.' – Shamiran Istifan

In *The Burning Bed*, Shamiran Istifan turns her attention to the bedroom, a place of calm and protection, but also of desire, power, danger and vulnerability. For centuries, the bed has been a recurring motif in art, serving as a setting for existential experiences.

For the exhibition, Istifan covers a bed with shimmering fabric, on which the outline of a body is faintly visible, as if someone had just been laying there. The visible trace of an absent person leaves open the question of what has taken place here. Visitors look upon a scene that is usually reserved for the private sphere.

The title of the work refers to Robert Greenwald's film *The Burning Bed* (1984). A woman who is subjected to domestic violence defends herself by setting fire to her sleeping husband's bed. In doing so, she herself becomes a threat. By alluding to the film, Istifan opens up a discussion about the ambivalence of the bed as a place of intimacy, protection, desire, vulnerability and potential violence. As with many of her works, she uses surfaces here as a medium for projections and meanings.

Shamiran Istifan

Guardiana, 2026

Holz, Watte, Seide
Courtesy die Künstlerin

Wood, cotton, silk
Courtesy of the artist



© Shamiran Istifan

Auf rosafarbenem Stoff zeichnet sich die gestickte Silhouette einer Engelsfigur ab. Engelshafte Gestalten sind ein wiederkehrendes Motiv in der Arbeit der Künstlerin. Der Engel gilt als Bote und Grenz-gänger zwischen dem Menschlichen und dem Übernatürlichen. Shamiran Istifan holt die Figur jedoch in die Gegenwart: Ihr Engel trägt einen Cowboyhut und Cowboystiefel mit Absatz. *Guardiana* nimmt die Rolle einer geisterhaften Wächterfigur ein und überblickt das Geschehen im Raum. Die von Hand gefertigte Arbeit verbindet Popkultur-Ästhetik mit spiritueller Bildsprache. In vielen ihrer Arbeiten fügt die Künstlerin Motive aus unterschiedlichen Kontexten wie Social Media oder Kulturgeschichte zusammen. Diese Herangehensweise spielt mit visuellen Codes, die unseren öffentlichen Alltag durchdringen, als auch mit Referenzen, die mit persönlichen Erfahrungen verknüpft sind.

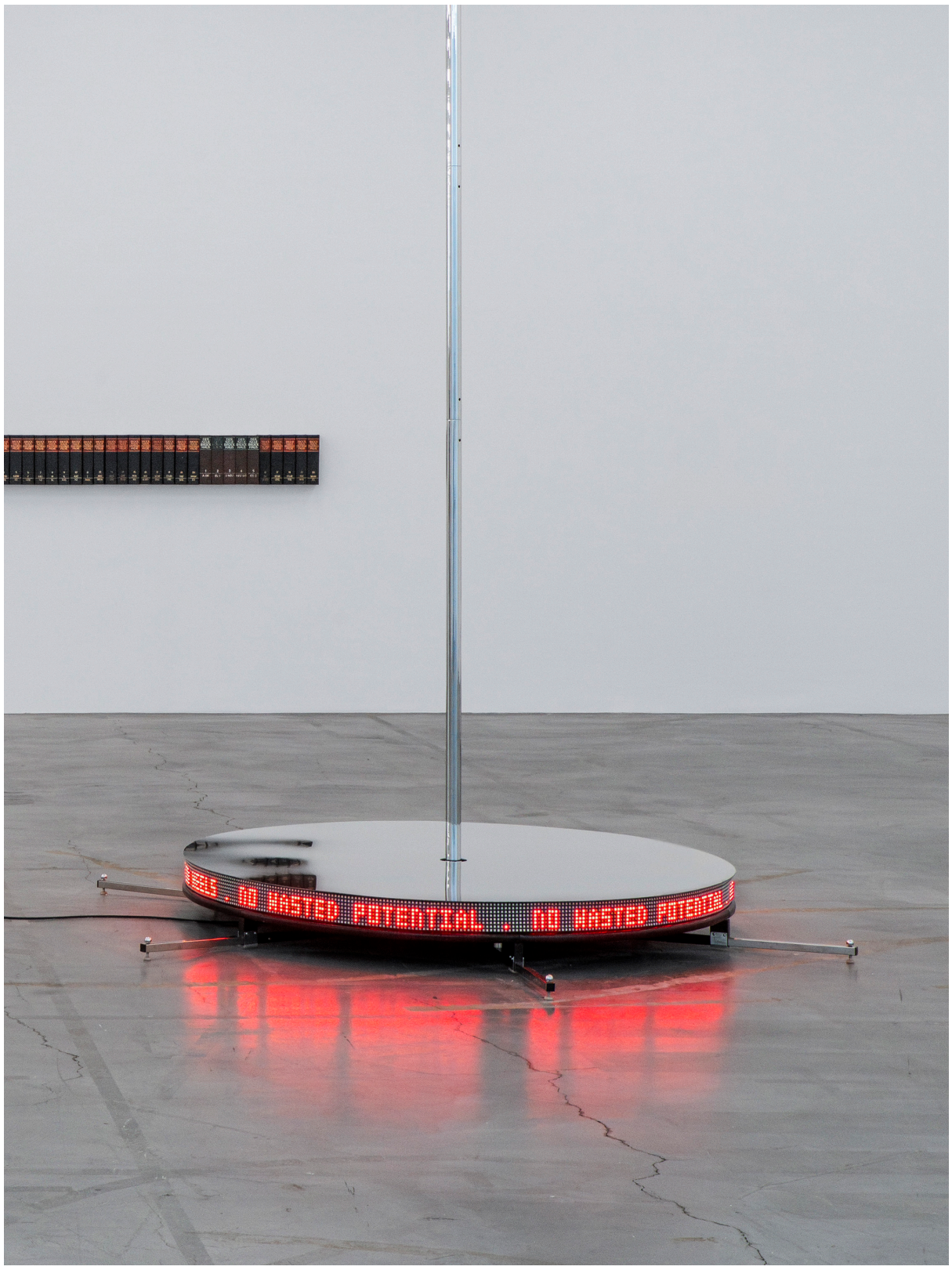
The embroidered silhouette of an angelic figure stands out against pink fabric. Angels are a recurring motif in the artist's work. The angel is considered a messenger and a bridge between the human and the supernatural. Shamiran Istifan brings the figure into the present, however: her angel wears a cowboy hat and heeled cowboy boots. *Guardiana* assumes the role of a ghostly guardian figure, keeping a watch over what happens in the room. This handcrafted work combines pop culture aesthetics with spiritual imagery. In many of her works, the artist brings together motifs from diverse contexts such as social media or cultural history. This approach plays with visual codes that saturate our everyday public lives, as well as with references linked to personal experiences.

Shamiran Istifan

Public Figure, 2026

Pole-Dance-Stange und Plattform, programmierbares LED-Display, verspiegeltes Acrylglas
Courtesy die Künstlerin

Dance pole and platform, programmable LED display, mirrored acrylic glass
Courtesy of the artist



© Shamiran Istifan

Public Figure zeigt eine Pole-Dance-Stange, um deren runde Basis sich ein fortlaufender, Text zieht. Wie ein Werbebanner oder eine öffentliche Botschaft verkündet die LED-Aufschrift «ANGELS ON HEELS // NO WASTED POTENTIAL» und spielt damit auf den Titel der Ausstellung an. Die Arbeit greift die Ästhetik des Nachtlebens auf, die Leuchtschriften der Clubs und Bars, und ihrer Bühnen.

Pole Dance ist eine akrobatische Bewegungskunst und ein international anerkannter Leistungssport. Zugleich ist die Tanz-stange eng mit Clubkultur, Performance und unterschiedlichen Formen körperlicher Inszenierung verbunden. Sie ist Sportgerät, Bühne und Objekt zugleich – ein Ort, an dem ein Körper inszeniert und betrachtet wird, aber ebenso ein Ort der Selbstermächtigung.

In *Public Figure* tritt kein Körper auf. Stattdessen steht die Stange selbst im Mittelpunkt und wird ihrer ursprünglichen Funktion entzogen. Der Titel des Werks verweist dabei auf die Person, die wir erwarten – die «öffentliche Figur», die gesehen werden soll, aber abwesend bleibt.

Public Figure features a dance pole, with a continuous text displayed around the base. Like an advertising banner or a public message, the LED inscription reads 'ANGELS ON HEELS // NO WASTED POTENTIAL', alluding to the exhibition's title. The work draws on the aesthetics of nightlife – the neon signs of clubs and bars, and their stages.

Pole dancing is an acrobatic art form and an internationally recognised competitive sport. At the same time, the dance pole is closely associated with club culture, performance and various forms of bodily staging. It can become a place on which a body is performed and observed, but equally a place of self-empowerment.

No body appears in *Public Figure*. Instead, the pole itself takes centre stage and is stripped of its original function. The title of the work refers to the person we expect – the 'public figure' who is meant to be seen but remains absent.