

Biennale

The Lives and Loves of Images

29/02–26/04/2020

Kunsthalle Mannheim

Walker Evans Revisited

Walker Evans (1903–1975) gilt unter allen berühmten Fotograf*innen des vergangenen Jahrhunderts als der vielleicht relevanteste und einflussreichste. Einige seiner Bilder gehören zu den bekanntesten in der Geschichte des Mediums. Unmittelbar und großzügig, analytisch und doch lyrisch, sorgfältig komponiert und zugleich ungezwungen – mit seiner Art zu fotografieren schlug Evans Wege ein, auf denen ihm zahllose andere folgen sollten.

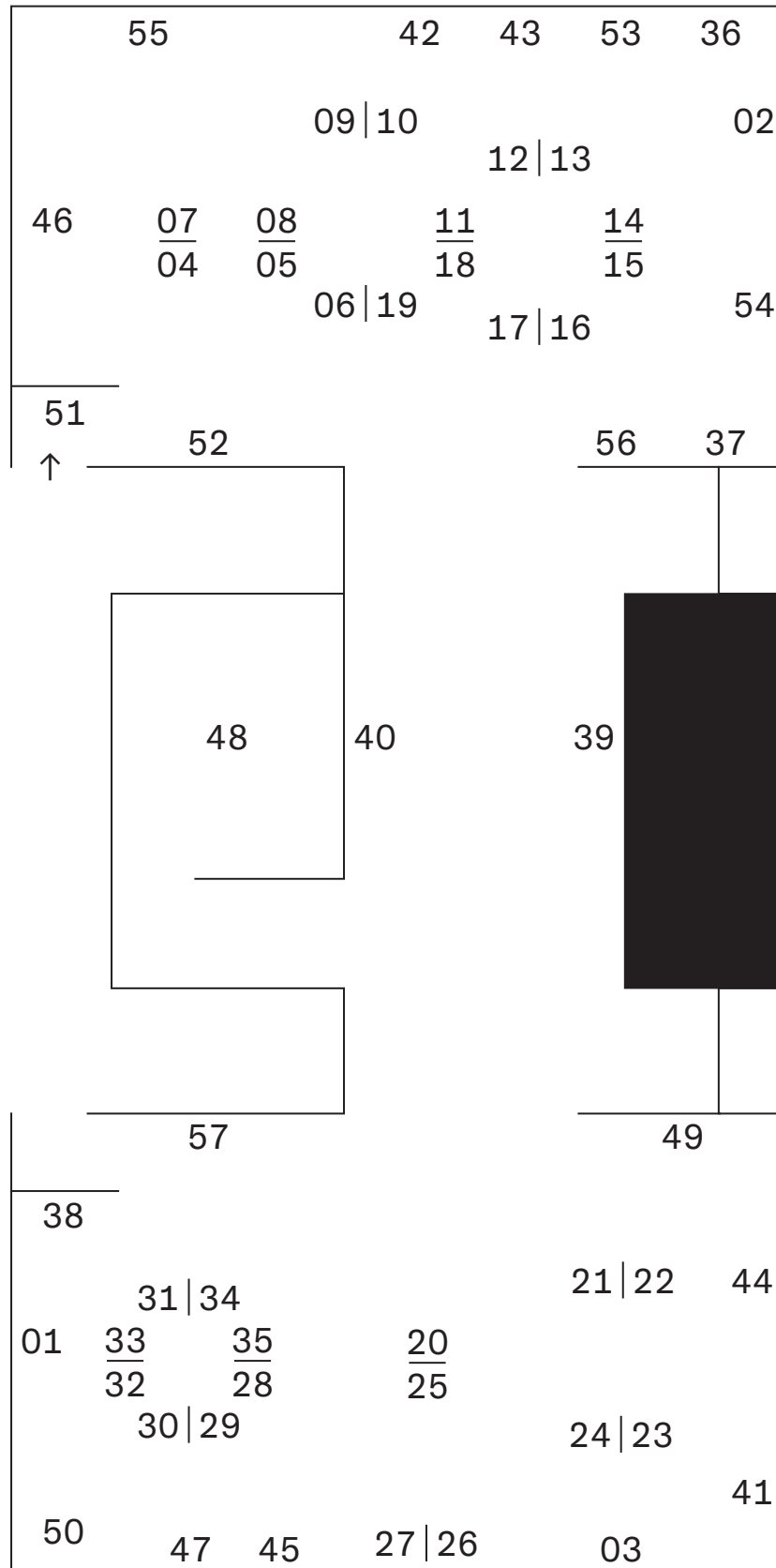
Evans wusste, dass die Bedeutung von Fotografie immer auch mit Kontext, Text und den Beziehungen zwischen Bildern zusammenhängt. Dabei spielt es keine Rolle, ob diese Bilder an der Wand einer Galerie oder auf Buch- und Zeitschriftenseiten zu sehen sind. Evans war also nicht nur ein bemerkenswerter Bildgestalter, sondern auch Redakteur, Autor und Designer.

Walker Evans Revisited versammelt drei verschiedene Arten von Umgangsweisen zeitgenössischer Künstler*innen und Fotograf*innen auf Evans' Werk: erstens die Fortsetzung und der Ausbau seiner Alltagsfotografie – anonyme Menschen, typische Plätze, populäre Gebäude und Objekte. Zweitens Neuinterpretationen der Orte, die Evans besucht und fotografiert hatte. Und drittens zahlreiche Projekte von Künstler*innen, die unmittelbar auf bestimmte Einzelbilder von ihm reagieren. All diese Ansätze reichen von Aneignung und Collage bis hin zu Neubetrachtung und Hommage.

Kuratiert von David Company

**für aktuelle
Fotografie**

Biennale



Kunsthalle Mannheim

**für aktuelle
Fotografie**

Intro

Lieber Besucher*innen, die auf den weißen Stelen im Raum befindlichen Werke sind alle von Walker Evans. An den Wänden finden Sie Reaktionen zeitgenössischer Künstler*innen auf sein Werk. Achten Sie auf die Blickbeziehungen – oft lassen sich überraschende Parallelen feststellen. Entdecken Sie, wie vielfältig das große fotografische Werk eines der bedeutendsten Fotografen des 20. Jahrhunderts künstlerisch bearbeitet wurde.

Die Audiospuren finden Sie in der App „Kunsthalle Mannheim“ (App-Store, Play-Store). Dort können Sie ein umfassendes Interview mit dem Kurator David Company hören (Track 800).

Cortis & Sonderegger

- 01 *Making of "Part of the Bedroom of Floyd Burroughs' cabin" (by Walker Evans, 1936)*, 2015
C-Print, 70 × 105 cm

Cortis und Sonderegger bauen in ihren Arbeiten die Inhalte ikonischer Fotografien in ihrem Studio physisch nach. Das Werk, das Sie hier sehen, setzt sich mit Walker Evans' Fotografie *Part of the Bedroom of Floyd Burroughs' cabin* auseinander (Nr. 33). Die Nachstellung des Raums mit Bett ist umrahmt von den Bastelutensilien, die die Künstler für die Erstellung des Modells verwendet haben. Die Ateliersituation, die uns hier begegnet, betont den Konstruktionscharakter von Fotografien insgesamt. Motivwahl, Ausschnitt, Farb- oder Schwarz-Weiß-Fotografie – all das sind Entscheidungen, die von Fotograf*innen getroffen werden. Es sind Entscheidungen, die bei der Interpretation einer Fotografie immer eine Rolle spielen. Hier geht es also um nichts Geringeres als um die Reflexion des Mediums der Fotografie selbst.

Weitere Werke des Künstlerduos bekommen Sie in der Ausstellung *Reconsidering Icons* im Museum Weltkulturen D5 der Reiss-Engelhorn-Museen zu sehen.

Julia Curtin

- 02 *[Untitled], Lynchburg, Virginia*, aus der Serie *Resettlement*, 2009
3 Silbergelatine-Abzüge, je 30,48 × 40,64 cm

Julia Curtin arbeitet zwischen Fotografie, Collage und Skulptur, um die Art und Weise zu untersuchen, wie Dokumente sich auf Erinnerung und Geschichte beziehen. Themen der Abwesenheit und Präsenz durchdringen ihre Arbeit, in der Curtin das Vertraute verlagert, um die Strukturen von Wahrnehmung und Darstellung zu erforschen.

In der Serie *Resettlement* konzentriert sie sich auf die volkstümliche Architektur, die von den Wanderarbeiter*innen der Weltwirtschaftskrise der 1930er Jahre bewohnt wurde, und nutzt den umfangreichen Katalog der Farm Security Administration. Anhand von Material aus der Arbeit der FSA-Fotograf*innen, darunter Dorothea Lange, Russell Lee und Walker Evans, eignet sie sich Fragmente dieser provisorischen Siedlungen wieder an und baut dreidimensionale Modelle der provisorischen Häuser. Durch das Herausnehmen der Bilder aus ihrem ursprünglichen Kontext und der anschließenden neuen Wertzuschreibung, setzt Curtin sich mit dem Doppelstatus der Fotografie als Bild und Objekt auseinander.

- 03 *Allie Mae Burroughs, wife of cotton sharecropper, Hale County, Alabama*, aus der Serie *Reparation*, 2014
4 Silbergelatine-Abzüge, je 180 × 127 cm

Für die Serie *Reparation* produzierte Curtin eine Reihe von Kleidern, für die sie die Bilder von Walker Evans' bahnbrechenden Werk *Let Us Now Praise Famous Men* neu zusammensetzte. Das 1941 veröffentlichte Buch von Evans, das er gemeinsam mit dem Literaten James Agee veröffentlichte, umfasst Porträts von drei Baumwollpächterfamilien aus Hale County, Alabama. *Reparation* konzentriert sich auf die drei Mütter. Curtin nähte Fotografien von Stoffmustern zusammen, die sie aus Evans' Bild des Kleides von Allie Mae Burroughs (der Frau eines Pächters aus Alabama) extrahiert und vervielfältigt hat. Das Kleid aus Fotografien fotografierte die Künstlerin erneut. Zu sehen sind vier großformatige Aufnahmen dieses Kleides aus je unterschiedlichen Blickwinkeln. Curtin verwischt damit die Unterscheidung zwischen Zwei- und Dreidimensionalität und bietet uns neue Wege, Bild, Material, Körper, Oberfläche und am Ende sogar Fotogeschichte zu betrachten.

Walker Evans

- 04 *Bud Fields and his Family, Hale County, Alabama, Summer 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,6 × 25,4 cm
- 05 *Street Scene, Mississippi, March 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 25,4 × 20,3 cm
- 06 *Floyd Burroughs and Tenge Children, Hale County, Alabama, Summer 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm
- 07 *Street Scene, Vicksburg, Mississippi, 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm
- 08 *A Miner's Home, Vicinity of Morgantown, West Virginia, July 1935*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm
- 09 *Houses and Steel Mill, Bethlehem, Pennsylvania, November 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm
- 10 *Roadside Fish and Produce Stand with Young Men Holding Watermelons, Near Birmingham, Alabama, 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm
- 11 *Shoe Shine Stand, South-eastern United States, 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm
- 12 *Joe's Auto Graveyard, Pennsylvania, November 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 10,9 × 24,3 cm
- 13 *Hillside, Houses, Pennsylvania, 1935*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm
- 14 *Penny Picture Display, Savannah, Georgia, 1936*
Abzug auf Barytpapier, 25,4 × 20,3 cm
- 15 *Street Scene, New Orleans, Louisiana, December 1935*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm
- 16 *African-American Barber's Shop, Atlanta, Georgia, March 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm

- 17 *Ruins of Tabby (Shell) Construction, St. Mary's, Georgia, 1936*
Silbergelatine-Abzug (1970), 20,3 × 25,4 cm

Siehe Nr. 54 Anastasia Samoylova

- 18 *Street Scene, Vicksburg, Mississippi, March 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm
- 19 *Vicksburg, Negroes and Shopfront, Mississippi, 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm
- 20 *Allie Mae Burroughs, wife of a cotton sharecropper, Hale County, Alabama, Summer 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 23,4 × 18,9 cm
- 21 *Labor Anonymous, Fortune Magazine, November 1946*
Magazin
- 22 *Steel and Mill Worker's Houses, Birmingham, Alabama, March 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm
- 23 *Window Display, Bethlehem, Pennsylvania, November 1935*
Abzug auf Barytpapier (1990), 25,4 × 20,3 cm
- 24 *Beauties of the Common Tool, Fortune Magazine, Juli 1955*
Magazin

In seiner 20-jährigen Tätigkeit für das Wirtschaftsmagazin *Fortune* produzierte Evans Fotoessays über eher nebensächliche Lebensbereiche und widmete sich unter anderem auch Alltagsgegenständen. Da die Glorifizierung des Warenkultes Evans eher fremd war, lobte er in seiner Bilderserie *Beauties of the Common Tool* die verborgene Schönheit und Eleganz von herkömmlichen, fabrikproduzierten Werkzeugen. Damit stellte er sich subversiv gegen das eigentliche Profil der Zeitschrift, die den Konsum feierte. Durch die Vergleiche, die er in dem von ihm verfassten Essay anstellte, wurde seiner Präsentation eine humoristische Note hinzugefügt. Evans schreibt, dass die schwedische Stahlzange schwanenartige Züge aufweist. Und ist jemandem von Ihnen schon einmal die Ähnlichkeit zwischen einem Verschlagöffner und einem Raumschiff aufgefallen?

Darren Harvey-Reagans Werk (siehe Nr. 41) ist eine Neuformulierung dieses Themas. Unter der Verwendung von online gefundenen Bildern von Walker Evans' Werkzeugen hat der Künstler diese zu neuartigen Formen zusammengefügt und die digitalen Collagen anschließend in der Realität rekonstruiert, indem er Werkzeuge halbierte und wieder zusammenfügte. Dabei wird der fotografische Prozessverlauf umgekehrt: Wo die Fotografie typischerweise mit etwas Materiellem beginnt und davon ein Bild erschafft, hat Darren Harvey-Reagan mit bereits existierenden Bildern begonnen und daraus etwas Materielles geschaffen. Dieses Werk fügt sich nahtlos in das Œuvre von Reagan ein, in dem er in verschiedenen Projekten die Beziehung zwischen Bild und Objekt erforscht.

Hören Sie hierzu auch: Track 3 in der Audiospur!

- 25 *First and last, Harpers & Row; New York, Hagerstown, San Francisco, London 1978*
Buch
- 26 *Floyd Burroughs' Shoes, Hale County, Alabama, 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm

- 27 *The First Papers of Surrealism (edited by André Breton & Marcel Duchamp), 1942*
Magazin

Sherrie Levine war nicht die erste Künstlerin, die sich Bilder von Evans zu eigen machte. Der Katalog der 1942 von Marcel Duchamp und André Breton organisierten New Yorker Ausstellung *The First Papers of Surrealism* enthielt sogenannte Compensation Portraits der ausstellenden Künstler*innen. Keines der hier verwendeten Porträts entspricht der benannten Person. Die Malerin Leonora Carrington wurde durch Evans' berühmtes, ebenfalls 1936 entstandenes Porträt von Allie Mae Burroughs repräsentiert. Keine gänzlich willkürliche Wahl: Carrington hatte eine gewisse Ähnlichkeit mit Burroughs.

- 28 *American Photographs, Museum of Modern Art, New York, 1938*
Buch
- 29 *Family Snapshots in Frank Tingle's Home, Hale County, Alabama, 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm
- 30 *The Crime of Cuba, (edited by Carleton Beals), J. B. Lippincott Company, Philadelphia & London, 1933*
Buch

Hören Sie hierzu: Track 4 in der Audiospur!

- 31 *A Miner's Home, West Virginia, July 1935*
Abzug auf Barytpapier (1990), 25,4 × 20,3 cm
- 32 *Come on down, Architectural Forum, Juli 1962,*
Magazin

Evans war sehr interessiert an anonymer und volkstümlicher Kultur. Er verfügte über eine Sammlung von rund 9000 beliebten amerikanischen Postkarten, die zwischen 1890 und 1910 produziert wurden. Er war der Meinung, dass diese ein besseres Abbild der USA lieferten als alle offiziellen Dokumente. Als sich noch niemand dafür interessierte, produzierte Evans bereits Features für Magazine mit populären Postkarten. Sie stehen vor einem dieser Features aus dem *Architectural Forum*, in dem auch eine Karte des „Cliff House“ zu sehen ist, dem Patrick Pound eine ganze Installation widmet (Nr. 49).

- 33 *Part of the Bedroom of Floyd Burroughs' Cabin, Hale County, Alabama, 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 20,3 × 25,4 cm
- 34 *Squeaky Burroughs Asleep, Hale County, Alabama, Summer 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 25,4 × 20,3 cm
- 35 *Fire Place and Objects in Bedroom of Ford Burroughs' Home, Hale County, Alabama, Summer 1936*
Abzug auf Barytpapier (1990), 25,4 × 20,3 cm

Privatsammlung

Camille Fallet

- 36 *Two-Family Houses in Bethlehem, Pennsylvania (American Re-Photographs), 2016*
Inkjet-Print, 90 × 120 cm

Für den französischen Künstler Camille Fallet ist Walker Evans' Werk seit vielen Jahren Leitfaden, Bezugspunkt und Inspiration. Fallet hat einen Korpus an Arbeiten im Geiste Evans geschaffen, die sich zwischen urbanen Architekturstudien und sozialer Beobachtung bewegen. In manchen

von ihnen hat er sich auch direkt auf Evans bezogen, etwa indem er zu Orten zurückkehrte, die dieser in den 1930er-Jahren fotografiert hatte, und indem er einige von Evans' Bildern mittels Farbe und in Form von Plastiken umarbeitete.

37 *License Color Photo Studio, Le Point du Jour, Cherbourg (American Re-Photographs)*, 2018
Inkjet-Print, 50 × 44 cm

Penny Picture Display, Marseille (American Re-Photographs), 2013
Inkjet-Print, 50 × 44 cm

2016 fertigte Camille Fallet ein physisches Modell eines Foto-Studios an. Dabei handelte es sich um eine Rekonstruktion (1:2) des Motives von Walker Evans aus dem Jahr 1934: *License Photo Studio, New York, 1934*.

2018 baute Fallet jenes Modell wieder zusammen, um es in Evans' Manier zu fotografieren. Es entstand eine vielschichtige Arbeit: Zum einen handelt sich um das Motiv einer Schwarz-Weiß-Fotografie, das in Farbe und dreidimensional rekonstruiert ist; zum anderen ist es ein Modell eines Porträt-Studios, das wiederum in einem Foto-Studio fotografiert ist; und darüber hinaus ist es ein Studio, also der Ort, an dem Fotografien gezeigt werden.

Penny Picture Display, Marseille nimmt Evans' Werk *Penny Picture Display, Savannah Georgie, 1936* als Vorbild. Den Schriftzug „Studio“, der sich über das Bild erstreckt, kolorierte Fallet rot. Durch die Hängung der beiden Werke auf einer Blickachse treten sie in der Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim in direkten Dialog zueinander.

38 *She Looks Like Alabama Cotton Tenant Farmer Wife 1936 (American Re-Photographs)*, 2016
Inkjet-Print, 50 × 44 cm

Sie sehen ein Werk, das in dieser Ausstellung nicht nur einmal vertreten ist; und doch sehen Sie es in einer neuen Art und Weise. Camille Fallet hat sich der Walker Evans' Fotografie *Allie Mae Burroughs, Hale County, Alabama, 1936* angenommen und sie neu erfahrbar gemacht, indem er die Schwarz-Weiß-Fotografie kolorierte. Die Bearbeitung des Bildes lässt es uns mit einem ganz neuen Blick wahrnehmen und haucht dem historischen Bild neues Leben ein.

George Georgiou

Aus der Serie *Americans Parade*:

39 *MACE THANKSGIVING DAY PARADE*, New York City, New York, USA, 24/11/2016

MARION COUNTY COUNTRY HAM DAYS, Pigasus Parade, Lebanon, Kentucky, USA, 24/09/2016

MARTIN LUTHER KING DAY PARADE, Los Angeles, California, USA, 18/01/2016

40 *GEORGE WASHINGTON DAY PARADE*, Laredo, Texas, USA, 20/02/2016

MARDI GRAS PARADE, Algiers, New Orleans, Louisiana, USA, 06/02/2016

JULY 4TH PARADE, Ripley, West Virginia, USA, 04/07/2016

Paraden assoziiert man vor allem mit bewegten Bildern, die laut und chaotisch sind. Eine anonyme Masse bestehend aus unterschiedlichsten Personen, die sich für etwas einsetzen oder gemeinsam bestimmte Ereignisse feiern.

George Georgiou gelingt es, diese dynamischen Events als stillen Moment einzufangen. Seine Fotografien erscheinen wie Gruppenporträts, die Zeugnis ablegen über die unterschiedlichen Orte, an denen sie aufgenommen wurden. Zwischen Januar und November 2016 besuchte Georgiou vierzehn verschiedene Staaten, 24 Städte und 26 Paraden in ganz Nordamerika und fotografierte deren Zuschauer*innen. Jede Parade zog eine andere, vielschichtige Besucherschar an, und jedes der resultierenden Fotos zeigt den Betrachter*innen ganz eigene Vergnügen und Probleme auf. Beim Betrachten wird das Gefühl vermittelt, dass der Betrachter selbst an den Paraden teilnimmt, und so wird er mitten hineingeworfen in eine Beschäftigung mit aktuellen politischen und ideologischen Umbrüchen und Debatten.

Hören Sie hierzu auch: Track 6 in der Audiospur!

Darren Harvey-Regan

41 *Beauties of the Common Tool, Rephrased I-V*, 2013
5 analoge Abzüge auf Barytpapier, je 90 × 70 cm
Courtesy Copperfield, London

In seiner 20-jährigen Tätigkeit für das Wirtschaftsmagazin *Fortune* produzierte Evans Fotoessays über eher nebensächliche Lebensbereiche, so widmete er sich unter anderem auch Alltagsgegenständen. Da die Glorifizierung des Warenkultes für Evans kein Konzept war, lobte er in seiner Bilderserie *Beauties of the Common Tool* die verborgene Schönheit und Eleganz von herkömmlichen, fabrikproduzierten Werkzeugen. Damit stellte er sich subversiv gegen das eigentliche Profil der Zeitschrift, die den Konsum feierte. Durch die Vergleiche, die er in dem von ihm verfassten Essay anstellte, wurde seiner Präsentation eine humoristische Note hinzugefügt. Evans schreibt, dass die schwedische Stahlzange schwanartige Züge aufweist. Und ist jemandem von Ihnen schon einmal die Ähnlichkeit zwischen einem Verschlagöffner und einem Raumschiff aufgefallen?

Darren Harvey-Regans Werk ist eine Neuformulierung dessen. Unter der Verwendung von online gefundenen Bildern von Walker Evans' Werkzeugen hat der Künstler diese zu neuartigen Formen zusammengefügt und diese digitalen Collagen anschließend in der Realität rekonstruiert, indem er Werkzeuge halbierte und wieder zusammenfügte. Dabei wird der fotografische Prozess umgekehrt: Wo die Fotografie typischerweise mit etwas Materiellem beginnt und davon ein Bild erschafft, hat Darren Harvey-Regan mit bereits existierenden Bildern begonnen und daraus etwas Materielles geschaffen. Dieses Werk fügt sich nahtlos in das Œuvre von Harvey-Regan ein, in dem er in verschiedenen Projekten die Beziehung zwischen Bild und Objekt erforscht.

Hören Sie hierzu auch: Track 3 in der Audiospur!

Lisa Kereszi

42 *Chalkboard, Mrs. La Luz Classroom, P.S. 26*, aus der Serie *Governor's Island*, USA, 2003

Ice Cream Delights, aus der Serie *The Party's Over*, Wildwood, New Jersey, USA, 2010

Private Booths, South Beach Showgirls, aus der Serie *Sunshine State*, Miami Beach, Florida, USA, 2002

Junkyard office with TV, aus der Serie *Joe's Junk Yard*, USA, 2001

Spook-A-Rama, Deno's, aus der Serie *Fun and Games*, Coney Island, New York, USA, 2004

Eloise sitting in the garage bay, aus der Serie *Joe's Junk Yard*, USA, 2002

Ferris Wheel Mural, aus der Serie *Fun and Games*, Broadway Arcade, Times Square, New York City, USA, 2004

Neon Sign, aus der Serie *The Party's Over*, Times Square Theater, New York City, USA, 2001

Ball Toss, aus der Serie *Fun and Games*, Coney Island, New York, 2001

9 C-Prints, je 76,2 × 101,6 cm
Courtesy Yancey Richardson, New York

Innerhalb eines Zeitraumes von zehn Jahren unternahm Lisa Kereszi Ausflüge in die Welt des Teilzeithedonismus: sie besuchte Vergnügungsparks, Kneipen, Motels und Nachtclubs, Spukhäuser und Stripclubs, um die Welt der Erholung, des Eskapismus kritisch zu erforschen. All diese Gebäude beherbergen Wünsche und Fantasien, die zu scheitern drohen, wenn sie im gnadenlos offenbarenden Tageslicht genauer betrachtet werden. Jene Vergnügungsinstitutionen sind in Wahrheit rasch zusammengeschusterte, improvisierte Orte, an deren Fassade der Lack und Glanz der Nacht zu verblassen droht. Durch die Abwesenheit des entsprechenden Publikums wirken jene sonst so schillernden Orte seltsam karg, strahlen aber gleichzeitig eine Art visuelle Poesie aus, die Kereszi in ihren Fotografien sichtbar macht. Wie Walker Evans ist Kereszis Fotografie ein stilles Zeugnis einer Kultur, die sich als Nebeneffekt des American Dream bezeichnen lässt. Sowohl Kereszi als auch Walker Evans suchen in ihrer Fotografie die Schönheit im Trivialen. Beide Künstler eint dabei die stets latente, lyrische Komponente, die sich in der Auseinandersetzung mit volkstümlicher Beschilderung zeigt. So kommt es, dass sich in Kereszis Werk wie bei Evans zahlreiche Fotografien von handbemalten Schildern, Wandbildern und Beschriftungen ausmachen lassen.

Justine Kurland

43 *American Photographs (Walker Evans)*, 2019
Collage, 53 × 33 × 5 cm

44 *Labor Anonymous (Walker Evans)*, 2019
Collage, 36 × 60 × 5 cm

Courtesy Mitchell-Innes & Nash, New York

1938 veröffentlichte Evans *American Photographs*, ein Buch, das in der Fotoszene bis heute Maßstäbe setzt und anlässlich seiner gleichnamigen Einzelausstellung – der ersten Einzelausstellung eines Fotografen im Museum of Modern Art in New York (MoMa) überhaupt – erschien. Dies nutzt die Künstlerin Justine Kurland als Grundlage, um die Arbeit *American Photographs (Walker Evans)* zu schaffen, die einerseits Themenfelder aus Evans' Werk herausgreift, betont und ihnen eine weitere Plattform für die Verbreitung bietet. (Sehen Sie sich um, einige Elemente der Collage werden Sie in anderen Arbeiten wiederfinden.) Andererseits zerstört und verunklärt sie Evans' fotografische Dokumentation der USA. Für Kurland sind „diese Collagen eine Kritik am Kanon; ein Mittel, um einige der weißen Männer aus meiner Bibliothek zu entfernen“. Die klare feministische Haltung ist auch bei der Arbeit *Labor Anonymys (Walker Evans)* von 2019 Thema. Hier ist das vor wenigen Jahren veröffentlichte Buch *Labor Anonymus* (das ursprünglich als Serie für das Fortune

Magazine entstand) Ausgangspunkt für ihre Arbeit. Sie entfernt alle darin befindlichen Männer, sodass nur noch Silhouetten übrig bleiben.

Sherrie Levine

45 *After Walker Evans: 2*, 1981
C-Print, 37,5 × 47 cm
Courtesy Xavier Hufkens, Brüssel

1981 zeigte die New Yorker Metro Pictures Gallery eine Ausstellung mit dem Titel *Sherrie Levine After Walker Evans*. Levine hatte eine Reihe von Bildern aus Evans' Bildband *First and Last*, der in dieser Ausstellung (Nr. 25) gezeigt wird, abfotografiert. Levine nahm an den Bildern keine Änderungen vor, was als Hommage, Kritik oder philosophische Reflexion gedeutet werden kann. Sie präsentiert eine Kopie, so perfekt, dass die Intervention für die Betrachter*innen überhaupt nicht sichtbar ist, und wirft somit höchst aktuelle Fragen zu freizügiger Bildzirkulation, zur Herstellung von Kopien, dem Urheberrecht und dem Kunstwerk als Ware auf. Wie viele Kopien umgeben uns jeden Tag, deren Ursprung wir uns nicht bewusst sind?

Walker Evans fotografierte 1936 für die US-Regierung, weshalb seine Arbeiten aus dieser Zeit urheberrechtlich nicht geschützt sind. Indem Sherrie Levine seine Fotografien kopiert und als ihr eigenes Werk markiert, spielt sie mit dem Recht: Dieselben Motive, welche ursprünglich gemeinfrei waren, sind nun rechtlich geschützt.

Hören Sie hierzu auch: Track 4 in der Audiospur!

Ute Mahler & Werner Mahler

46 *Kleinstadt#84*, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 65 × 52 cm

Kleinstadt#40, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 52 × 41 cm

Kleinstadt#74, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 52 × 41 cm

Kleinstadt#70, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 52 × 41 cm

Kleinstadt#54, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 41 × 34 cm

Kleinstadt#42, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 41 × 52 cm

Kleinstadt#82, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 41 × 52 cm

Kleinstadt#87, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 41 × 34 cm

Kleinstadt#128, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 41 × 34 cm

Kleinstadt#102, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 41 × 52 cm

Kleinstadt#52, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 52 × 65 cm

Kleinstadt#50, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 52 × 65 cm

Kleinstadt#9, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 65 × 52 cm

Kleinstadt#67, 2015–18
Silbergelatine-Abzug, 52 × 65 cm

Courtesy OSTKREUZ, Berlin

Die Serie *Kleinstadt* kann als zeitgenössische Hommage an Walker Evans im deutschen Raum verstanden werden: die dritte gemeinsame Publikation der ehemaligen DDR- Fotograf*innen ist eine Expedition ins deutsche Hinterland. Die jeweiligen Städte bleiben dabei unbenannt. Der Charakter der Kleinstadt als solche wird durch die Zusammensetzung vieler Kleinstädte und der durchgängigen, nostalgisch anmutenden Schwarz-Weiß-Ästhetik erfasst. Die Bildsprache variiert zwischen Tragik und Witz: Der Tristesse und Baufälligkeit des Stadtbildes werden bizarre Fundstücke gegenübergestellt. So ist die pedantische Gartenpflege in #74 Ausdruck der unumgänglichen Vernetzung der Nachbarschaft und der starken sozialen Kontrolle. Der Ticketautomat in #87 verweist auf die Skurrilität und Eigensinnigkeit von Kleinstadtfesten. In #52 wird eine Bushaltestelle aus Alternativlosigkeit zum Versammlungspunkt der jüngeren Generation, die letztendlich über das Schicksal ihrer Kleinstadt entscheidet. Auf ihrem Alltag in der Kleinstadt liegt das Hauptaugenmerk der Serie. Dabei wird offengelegt, wie sich die Jugendlichen mit den Gegebenheiten arrangieren und ihre Freizeit gestalten. So wird, wie bei Walker Evans auch, die unerwartete Schönheit dieser vernachlässigten Orte sichtbar. Auch *Kleinstadt* ist eine Liebeserklärung an die volkstümliche Kultur und ihre stolzen Träger.

Michael Mandiberg

47 *AfterSherrieLevine.com*, 2001
Website, Print, 25,4 x 20,3 cm

Michael Mandiberg reagiert inhaltlich auf Sherrie Levines Arbeit *After Walker Evans* (vgl. Nr. 44) und greift den Titel ihrer Ausstellung in der New Yorker *Metro Pictures Gallery* von 1981 auf. Der Künstler widmet sich dabei der vollständigen Sammlung von Levines Fotografien im Metropolitan Museum und gibt der von Levine vorgenommenen Strategie eine neue Wendung: Mandiberg scannt dieselben Bilder aus der gleichen Ausgabe des Evans-Buches, welche Sherrie Levine für ihre Kopien verwendet hatte, und stellt diese online. Durch die Veröffentlichung im Internet und der ausdrücklichen Bitte, die Bilder herunterzuladen, auf Fotopapier auszudrucken und zu rahmen, macht der Künstler die zuvor gemeinfreien Bilder wieder der Öffentlichkeit zugänglich.

James Nares

48 *Street*, 2011
HDV, 61 min.
Courtesy Kasmin, New York

James Nares arbeitet mit vielen Medien – von Malerei über Film bis hin zu Video –, aber er testet immer die Grenzen des technologisch und ästhetisch Möglichen aus. Mit einer hochauflösenden Kamera, wie sie für Aufnahmen von sich schnell bewegenden Objekten wie Geschossen und Vögeln verwendet wird, filmte er im Jahr 2011 aus einem fahrenden Auto heraus die Straßen von Manhattan. Aus den 15 Stunden Filmmaterial hat Nares einen einstündigen Film geschnitten. Der Soundtrack stammt von Thurston Moore, Mitbegründer der Band Sonic Youth.

Die Kamera gleitet an Fußgänger*innen vorbei und registriert kleine Details, Hinweise auf das komplexe Innenleben und die Dramen, die sich ständig knapp unter der Oberfläche des Alltags abspielen. Während uns das Bild nicht die Möglichkeit bietet, den nächsten Moment zu

sehen, zieht uns Nares' Video so in den Bann, weil die nächste Bewegung nur wenige Sekunden entfernt ist und wir sie in einer Genauigkeit wahrnehmen dürfen, wie es uns sonst nicht möglich ist.

Neben dem klaren Bezug auf die Ende des 19. Jahrhunderts in einer einzigen Einstellung gedrehten Aktualitätensfilme von Thomas Edison und den Gebrüdern Lumière, besteht auch ein Zusammenhang zu Walker Evans' tiefgreifendem Interesse am Fotografieren namenloser Bürger*innen. Evans tat dies 1938 erstmals systematisch und benutzte an seiner Contax-Kamera ein neues Weitwinkelobjektiv, das es ihm ermöglichte, im schwachen Licht der New Yorker U-Bahn Passagiere zu fotografieren. Evans verbarg die Kamera unter seinem Mantel und fotografierte so die Fahrgäste, die ihm gegenüber saßen. Später machte Evans Fotoserien von Arbeitern auf den Straßen von Bridgeport und Detroit.

„Ich wollte, dass der Film von Menschen handelt. Alles, was es brauchte, waren magische Momente und von diesen gibt es in jedem Moment jeden Tages genügend.“
– James Nares

Hören Sie hierzu auch: Track 6 in der Audiospur!

Jessica Potter

49 *150 Sentences (Labor Anonymous)*, 2013
Installation, Folienschrift, 3 Holzpaneele,
je 206 x 116 cm

Labor Anonymous (Detailausschnitte aus allen Fotografien von Walker Evans' Serie *Labor Anonymous*), 2013
Installation, 150 Silbergelatine-Abzüge,
je 23 x 20,6 cm

Jessica Potters *150 Sentences (Labor Anonymous)*, beziehen sich konkret auf Walker Evans' Fotografien anonymen Arbeiter, die dieser im Juli 1946 in Detroit aufnahm. Im Auftrag des Fortune Magazins fotografierte Evans mit einer Rolleiflex-Kamera, die er auf Hüfthöhe hielt, einen Nachmittag lang Passanten an einer Kreuzung in der Innenstadt, aus seiner Perspektive von rechts nach links laufend. Die Bilder wurden in einer zweiseitigen Ausgabe der Zeitschrift *Labor in U.S. Industry* mit dem Titel *Labor Anonymous* veröffentlicht. Die serielle Anordnung und die einheitliche Komposition der Bilder verleiten dazu, die Bilder und das Äußere der Personen miteinander zu vergleichen und hierin eine Art Typologie des amerikanischen Arbeiters zu sehen, z.B. an äußeren Merkmalen wie Pfeife, Zigarre, Zigarette, Filzhut oder flache Kappe.

Für ihre Arbeit betrachtet Jessica Potter die Bilder neu, aber nicht nur die im Fortune Magazin veröffentlichten Fotografien, sondern auch sämtliches Material der *Labor Anonymous* Serie aus Walker Evans' Archiv. Sie wählt Fragmente aus Evans' Serie aus und arrangiert sie in Form großer Tableaus. Indem sie das quadratische Format des ursprünglichen Negativs beibehält, betont Potter den Originalcharakter des Negativs. Die Fragmentierung der Aufnahmen lenkt den Blick auf bestimmte Körperregionen der abgebildeten Personen. Die Bilder bekommen dadurch eine völlig neue Bedeutung und entziehen sich der von Evans seinerzeit vorgenommenen Typisierung. Die begleitenden Sätze zu den Bildern – beschreibend und zugleich poetisch – beziehen sich auf die jeweiligen Posen und Handlungen der abgebildeten Passant*innen.

Diese konzeptuelle Verschränkung von Bild und Text spiegelt Potters intensive und persönliche Auseinandersetzung mit Evans Bildsprache wider.

Patrick Pound

50 *The Cliff House Postcard Puzzle*, 2019
Verschiedene Medien Ortsspezifische Installation

Der australische Künstler Patrick Pound sammelt Bilder und arrangiert sie, indem er ihre Assoziationen, Bildinhalte und Geistesverwandtschaften in einen Sinnzusammenhang stellt. Zeilen und Spalten von Fotos – Schnappschüsse, Postkarten, Nachrichtenbilder – überschneiden sich dabei in einer kreativen mentalen Landkarte, welche die Betrachter*innen durch eine Reihe von Verbindungen führt. Die sich am Schnittpunkt befindlichen Bilder vereinen die Bildinhalte der jeweiligen Achsen. Der Schlüssel zu dieser Arbeit ist *The Cliff House*, ein so spektakuläres wie seltsames Gebäude im kalifornischen San Francisco, dessen Geschichte Pound von seiner Glanzzeit bis zu jenem Zeitpunkt verfolgt, als es durch einen Brand zerstört und in einer völlig anderen Form wieder aufgebaut wurde.

Auch Walker Evans hatte sich für *The Cliff House* interessiert (Nr. 32). Der Bebilderung von *Come on Down*, dem letzten seiner drei Magazinbeiträge über amerikanische Postkarten, der im Juli 1962 im *Architectural Forum* erschien, hatte er ein Bild des Hauses hinzugefügt.

RaMell Ross

Aus der Serie *South County, Alabama, (a Hale County)*, 2012–14:

51 *Here*

52 *Landscape*
Brothers Z
Antonio
Ladrewya and Michelangelo
Dakesha and Marquise
Giving tree
iHome
Column

9 C-Prints, je 48,2 × 61cm

Eine Vielzahl an ikonischen Werken von Walker Evans entstand in Hale County, einer Kleinstadt im Bundestaat Alabama. Obgleich Hale County mehrheitlich von Afroamerikaner*innen bewohnt ist, sind diese in Evans' Werk auffällig unterrepräsentiert. Die Auseinandersetzung findet weitestgehend oberflächlich statt: man erfährt wenig über den Alltag der Afroamerikaner*innen, stattdessen werden diese durch Evans nur als Gruppe abgelichtet. Die Serie *South County, AL* des Fotografen und Filmemachers RaMell Ross ist keine explizite Antwort auf oder Kritik an Evans' Versäumnis, sondern eine nötige, ergänzende Stellungnahme und Offenlegung des Alltags vorwiegend junger Afroamerikaner*innen, die in den prekären Verhältnissen der amerikanischen Vorstadt leben. Es werden Beobachtungen zu Ethnizität und kultureller Identität angestellt, um ein kollektives Bewusstsein für die Präsenz von Afroamerikaner*innen in den USA zu schaffen. Um sich der Lebensweise authentisch zu nähern, zeigen die Fotografien von RaMell Ross die Bildprotagonist*innen in teilweise absurden, teilweise plakativen Momenten, in denen sie sich vermeintlich unbeobachtet fühlen.

Der 2018 erschienene und mehrfach ausgezeichnete Dokumentarfilm *Hale County this Morning, This Evening* hat jene Fotografien als Grundlage. Aufgrund derer wird in der Serie der cineastische Charakter mit fotografisch geschickter Präzision kombiniert. Der Film komplettiert die Serie, indem er sich tiefgründig Einzelschicksalen widmet und unzensiert das gesamte Spektrum an menschlichen Emotionen und Lebenssituationen einfängt.

Mark Ruwedel

53 *Evans Street #5*, 1982–83
Evans Street #2, 1982–83
Evans Street #1, 1982–83
Evans Street #9, 1982–83

4 Silbergelatine-Abzüge (2019), je 20,3 × 25,4 cm
Courtesy Gallery Luisotti, Santa Monica, USA

„Das erste Mal sah ich ein Bild von Evans – aufgenommen in Bethlehem, Pennsylvania, meiner Heimatstadt – als Student in einem Kunstgeschichtsseminar. Es wurde zur Illustration von Arbeiterwohnungen gezeigt, und ich glaube, der Autor wurde nicht einmal genannt. Es erregte meine Aufmerksamkeit, weil dieses Foto das Haus meiner Freundin zeigte und ich einige Stunden später an dieser Straße parken würde. In meinem Bachelorstudium habe ich Malerei studiert, nicht Fotografie. Am Ende meines Studiums kam ich zu dem Schluss, dass der Imperativ der Fotografie, die Welt zu betrachten, weitaus spannender ist, als ein Stück Leinwand. Ich begann, mich mehr mit Evans zu beschäftigen, wahrscheinlich aufgrund meines Interesses an den Fotografen der US-amerikanischen New Topographic Movement. Ich mochte Evans' Idee von dem, was er „lyrische Dokumentation“ nannte. Als man mich während meines Ph.D. in Montreal fragte, woher ich komme, hörte ich manchmal: „Oh, dort hat Walker Evans diese Bilder während der Großen Depression gemacht. Auf der Suche nach dem richtigen Thema für ein Projekt beschloss ich, mir diese Fotos genauer anzusehen. Es begann als eine Art Hommage, entwickelte sich dann aber zu etwas, das mehr mit der fotografischen Syntax und der Art und Weise zu tun hat, wie Bedeutung durch technische Einstellungen geschaffen wird, beispielsweise durch die Wahl der Brennweite, den Bildausschnitt, das Licht und die Art und Weise, wie der Fotograf druckt und konstruiert. Ich glaube, einige von Evans' Bethlehem-Fotos gehören zu seinen politisch brisantesten (auch wenn ich sicher bin, er hätte es abgestritten). Diese Art, zwischen den Zeilen zu lesen, seine „Transparenz“ hat mich wirklich berührt.“ – Mark Ruwedel

Anastasia Samoylova

54 *Ruins of Tabby (Shell) Construction, St Mary, Georgia, USA*, 2018
1 Inkjet-Print, 130 × 160 cm
2 Inkjet-Prints, je 130 × 104 cm
Courtesy Galerie Caroline O'Brien, Amsterdam

Ein Stück nördlich von St. Marys befinden sich die *Macintosh Sugar Mill Tabby Ruins*, die Überreste einer ehemaligen Zuckerfabrik. Wahrscheinlich durch Zufall entdeckte Walker Evans 1936, während er mit seinem Auto von New York nach Alabama unterwegs war, das außergewöhnliche Bauwerk und fotografierte es. Die Fabrik wurde aus einer groben Art Muschelkalk namens „tabby“, einem typischen Material für Kolonialbauten, gebaut.

Die Ruine verfügt über eine besonders auffällig herausstechende Oberflächenmaterialität. Durch diese besondere Erscheinung der Ruine in dem dichten Wald hat der Ort etwas Traumhaft-Surreales.

Walker Evans machte hier mehrere Aufnahmen, von der eine auf der Stele hinter Ihnen (siehe Nr. 17) zu sehen ist. Die Besonderheit der hier ausgestellten Fotografie ist, dass Mauern und Wald nicht getrennt voneinander auszumachen sind, Vorder- und Hintergrund sind in der Schwarz-Weiß-Fotografie nicht eindeutig auszumachen. Sie lässt dadurch Assoziationen zu Magritte zu. Fasziniert von der seltsamen Schönheit dieser Fotografie suchte Anastasia Samoylova die *Tabby Ruins* ebenfalls auf. So entstand 80 Jahre später als Hommage an Walker Evans Samoylovas Aufnahme der Ruine – Durch die Gegenüberstellung der beiden Werke wird das Momenthafte, das Verhältnis der Fotografie zu Zeit, reflektiert.

Bryan Schutmaat

55 Aus der Serie *Vessels*,
2014–fortwährend

Broken Window
69,5 × 56 cm

Chris,
69,5 × 56 cm

Distant Headlights
101,6 × 127 cm

Eva
69,5 × 56 cm

Abandoned House
101,6 × 127 cm

Jimmy
69,5 × 56 cm

Bryan Schutmaats fortwährende Serie *Vessels* zeigt Porträts sowie Landschafts- und Stillleben-Fotografien, die er im amerikanischen Südwesten aufgenommen hat. Die abgebildeten Personen sind meist Anhalter*innen und Landstreicher*innen, die ihr Leben entlang des Fernstraßennetzes fristen. Ebenso wie Walker Evans mit seinen Fotografien die Folgen der Großen Depression in den 1930er Jahren aufzeigte, fängt Schutmaat mit seinen Porträts die Auswirkungen von Umweltzerstörung, wirtschaftlicher Enteignung und gesellschaftlicher Verwerlosung ein. Um seine Porträtierten zu finden und kennenzulernen, nimmt er Tramper mit oder stellt sich Personen auf Campingplätzen entlang der Autobahn vor. Wie Walker Evans, zeigt er sie formatfüllend und würdevoll und arbeitet mit dem von Evans geprägten langsamen, „dokumentarischen Stil“. Durch eine Gegenüberstellung mit den Landschaftsdarstellungen stellt er die Porträtierten jedoch nicht (nur) als individuelle Personen dar – sie sind gleichsam Sinnbilder für die aktuelle Situation im Südwesten Amerikas ein.

Stephen Shore

56 *Eddie's Wagon Wheel, Bridge Street, Struthers, Ohio, October 27, 1977*
C-Print, 40,5 × 33 cm
Courtesy 303 Gallery, New York

Stephen Shore lernte und praktizierte die Fotografie bereits im Alter von sechs Jahren. Ein Nachbar wusste von seinem Interesse und schenkte ihm eine Ausgabe von

Walker Evans' *American Photographs*, welches in der Ausstellung (Nr. 28) gezeigt wird. Das Buch beeindruckte ihn und prägte seine Arbeit als Fotografen so sehr, dass er nicht nur von einer Beeinflussung durch Evans spricht, sondern von einer Verwandtschaft in der Arbeitsweise. Ebenso wie Walker Evans dokumentiert er alltägliche Schauplätze und Objekte und verwandelt sie in Kunstwerke. Shore beschäftigte sich mit Evans' Fotoessays aus dem *Fortune*-Magazine, welche ihm seine Frau Ginger – die als Bildarchivarin bei dem Magazin arbeitete – gelegentlich heraussuchte. Ähnlich wie Walker Evans wurde Stephen Shore 1976 mit einem spezifischen Fotoessay über Amerika beauftragt. Das *Fortune*-Magazin hatte eine Umgestaltung des Heftformats vorgesehen, sodass die Maße verkleinert und keine langen Artikel sowie großen, klassischen Fotoessays mehr publiziert werden sollten. Mit der Fotoreportage der letzten klassischen Ausgabe wurde Stephen Shore beauftragt. Thema des Fotoessays war der Niedergang von Städten wie Buffalo, New York und mehreren Orten in Ohio, die ursprünglich von der Stahlindustrie geprägt waren. *Eddie's Wagon Wheel, Bridge Street, Struthers, Ohio, October 27, 1977* ist Teil dieser Reihe. Im dem dürrtzig dekorierten Schaufenster und der sich darin spiegelnden Umgebung wird auf subtile Art der Zustand Ohios reflektiert.

Vanessa Winship

57 Aus der Serie *She Dances on Jackson*, 2011–12
11 Inkjet-Prints, verschiedene Maße

Im Jahr 2011 reiste Vanessa Winship für ein Jahr durch die USA (von Kalifornien bis Virginia, von Mexico bis Montana), um dem sagenumwobenen „American Dream“ auf die Schliche zu kommen. *she dances on Jackson* zeigt eine Konversation zwischen Landschaften und Porträts, die die Weiten der USA erkundet und versucht, die Beziehung zwischen dem Land und seinen Bewohner*innen zu verstehen. Für Winship persönlich ist diese Verbindung eine komplizierte, denn die Orte erhalten besondere Bedeutungen abhängig von den Menschen, die sie dort trifft, was sie sieht und was es mit ihr persönlich macht. Vergleichbar mit Evans versucht auch Winship das Land und seine Leute zu porträtieren – objektiv und zugleich subjektiv geprägt durch ihre Erfahrungen. Die Serie *she dances on Jackson* ist keine direkte Auseinandersetzung mit dem Werk Evans. Was Evans und Winship gemeinsam haben, ist die Intention aus der heraus sie das amerikanische Leben fotografisch festhalten wollten.