

**Biennale**

# *The Lives and Loves of Images*

**29/02–26/04/2020**

**Kunstverein Ludwigshafen**

## *All Art is Photography*

Die Fotografie hat zwei Beziehungen zur Kunst. Einerseits kann sie selbst eine Kunstform sein – ausdrucksstark, subjektiv, kreativ und erfinderisch. Andererseits kann sie das Mittel sein, mit dem alle anderen bildenden Künste – von Malerei über Bildhauerei und Performance bis hin zu ortsspezifischer Kunst (wie Land Art) – dokumentiert, reproduziert, publiziert und verbreitet werden. Was wir über Kunst wissen, wissen wir oft durch Fotografien. Gemälde, die wir niemals in echt gesehen; Skulpturen, die wir nie umrundet haben.

Im Allgemeinen werden diese beiden Beziehungen getrennt, aber die Fotografie und Fotograf\*innen

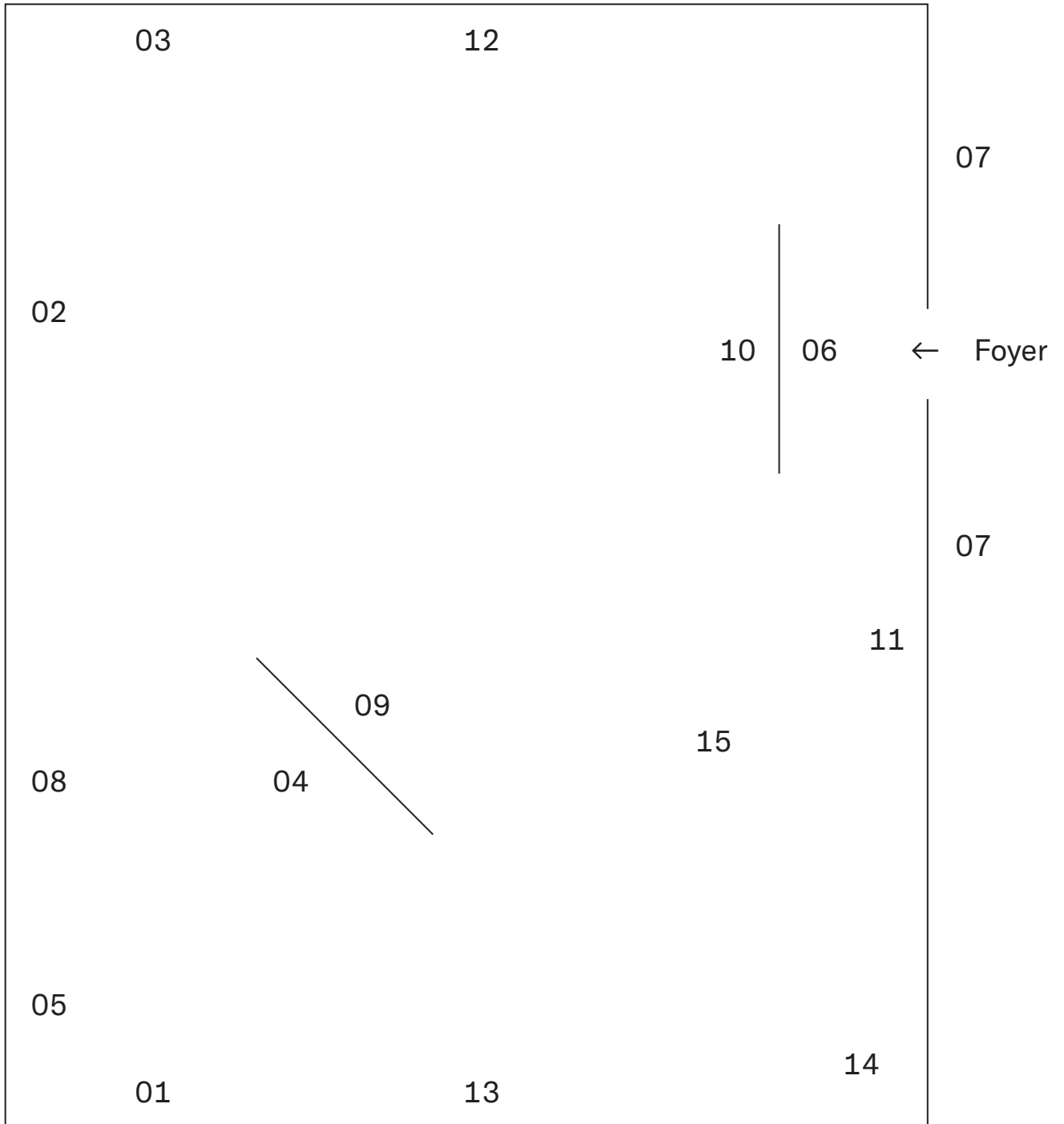
halten sich nicht an Grenzen. Was passiert, wenn die künstlerische Fotografie andere Künste zum Thema nimmt? Was vermag eine Kamera im Atelier von Maler\*innen, vor einer Skulptur oder in einer Kunstgalerie voller Menschen zu tun?

Das möchte die Ausstellung *All Art is Photography* beleuchten. Einige der Fotokünstler\*innen in dieser Ausstellung reflektieren die kulturelle Bedeutung gedruckter Kunstbücher. Andere wagen einen zweiten Blick auf physische Räume, in denen Kunst hergestellt und ausgestellt wird. Wieder andere betrachten das komplizierte Verhältnis der Kamera zu Gemälden und Skulpturen als ästhetische Objekte.

Kuratiert von David Company

**für aktuelle  
Fotografie**

# Biennale



Kunstverein Ludwigshafen

**für aktuelle  
Fotografie**

Claudia Angelmaier

01 aus der Serie *Pflanzen und Tiere*:

*Hirschkäfer*, 2004

Analoger C-Print, 110 × 144 cm

*Blauracke*, 2004

Analoger C-Print, 105 × 128 cm

02 aus der Serie *Arbeiten auf Papier*:

*Rokeby Venus*, 2008

Analoger C-Print, 166 × 220 cm

*Kniender Akt*, 2008

Analoger C-Print, 110 × 142,6 cm

*La Baigneuse Valpinçon*, 2008

Analoger C-Print, 193 × 144,5 cm

*La Petite Baigneuse*, 2008

Analoger C-Print, 56 × 42 cm

03 aus der Serie *This is Photography*:

*Portrait (Goldin)*, 2019

Analoger C-Print, 112 × 171,5 cm

*Portrait (Man Ray)*, 2019

Analoger C-Print, 112 × 129 cm

„In der Serie *Pflanzen und Tiere* arrangiere ich verschiedene Kataloge zu einer skulpturalen Anlage von aufgeschlagenen, unter- und ineinandergeschichteten kunsthistorischen Bänden. In dieser Zusammenschau unterschiedlicher Reproduktionen ein und desselben Motivs - die abgebildete Blauracke Albrecht Dürers erscheint in vielfältigen Farbnuancen und Größen - stellt sich die Frage nach dem Original. Die Arbeit reflektiert analytisch das Verhältnis von Bild und Abbild, von Unikat und dessen massenhafter Vervielfältigung.

Für die Serie *Works on Paper* bildet eine Sammlung von Kunstpostkarten, die weibliche Rückenakte zeigen, den Ausgangspunkt. Die Rückseite der Postkarte wird in meinen Aufnahmen so inszeniert und beleuchtet, dass das Bild der Vorderseite schemenhaft, auf wenige Farbwerte reduziert, seitenverkehrt durchscheint. Dabei wird in der fotografischen Vergrößerung der reproduzierte Frauenakt als Faksimile in seiner jeweiligen Originalgröße wiedergegeben. So verschmilzt auf diese Weise das Bild der Vorderseite mit dem auf der Kartenrückseite abgebildeten Text, Logo und Barcode, die um ein vielfaches vergrößert erscheinen. Die Postkarte wird, obwohl unbeschrieben, im übertragenen Sinne, vom Sammelobjekt wieder zum Kommunikationsobjekt, in dem sie das ‚Dahinter‘ der Bilder aufdeckt.

So ergibt sich ein doppelbödiges Wechselspiel von Sichtbarkeit und Verschwinden, von Illusion und Bildwirklichkeit, etwas wird gezeigt und im selben Moment wieder verdeckt.

Das künstlerische Medium der Fotografie konkurriert heute mit digitalen Bildwelten und deren spezifischen Präsentationsformen und Distributionsverfahren. Vor diesem Hintergrund konzentriere ich meine Suche in meiner aktuellen Serie *This is Photography* exemplarisch auf unterschiedliche Bildrepräsentationen von bekannten Einzelwerken der Fotografiegeschichte im Internet. Dabei geht mein Interesse weit über die bloßen Abbilder der originären Werke hinaus und fokussiert vor allem auf den Kontext und das Medium ihrer Repräsentation.

In *This is Photography* untersuche ich so die mediale ‚Verwandlung‘ der ursprünglichen Bilder in einem analogen Transformationsprozess, an dessen Ende vielschichtige neue Bildebenen und Bildkompositionen stehen, die zur Reflexion einladen.“ – Claudia Angelmaier

Dennis Adams

04 *Malraux's Shoes*, 2012

Video, 42 min.

Autor und Schauspieler: Dennis Adams

Regie: Dennis Adams und Paul Colin

In seinem Video *Malraux's Shoes* spielt der nordamerikanische Künstler Dennis Adams André Malraux, den französischen Schriftsteller, Kunsttheoretiker und französischen Kulturminister unter Präsident Charles De Gaulle. Adams stellt das berühmte Foto von Maurice Jarnoux aus dem Jahr 1954 nach, das Malraux in seinem Arbeitszimmer mit den fotografischen Reproduktionen für sein Buch *The Imaginary Museum of World Sculpture* vor sich liegend zeigt. Jarnoux' Originalfoto ist im Foyer des Kunstvereins ausgestellt.

Adams' Malraux ist ein brillanter und einsamer Größenwahnsinniger, der scharfsinnige Reflexionen über das Schicksal der Kunst im Zeitalter der Massenmedien anstellt, während er zwischen poetischen inneren Monologen und Episoden schreiender Wut über den größeren Kontext der Kultur und ihrer verschiedenen Persönlichkeiten hin und her wechselt.

Tim Davis

05 *Colosseum Pictures*, aus der Serie *The New Antiquity*, 2009

Inkjet-Print, 55 × 70 cm

Seit der Erfindung der Fotografie in den 1830er-Jahren sind Fotograf\*innen von den architektonischen Hinterlassenschaften der Antike fasziniert. Der viktorianische Ruinenkult fällt in die Blütezeit der Industriellen Revolution. Die Kamera, eine Technik, die aus eben dieser Revolution hervorgegangen ist, konnte die Risse, die Patina und den Verfall alter Gebäude detailliert und anschaulich wiedergeben. Sie betont gleichsam die Historie der Ruinen und die Modernität der Fotografie selbst. Als sich die Fotografie bei Amateuren und Touristen aller gesellschaftlicher Schichten immer größerer Beliebtheit erfreute, wurden manche Ruinen in Europa so oft fotografiert, dass sie schon bald zu Landessymbolen avancierten. Tim Davis zeigt dieses Phänomen in dem Werk *Colosseum Pictures* anhand des berühmten Wahrzeichens in Rom auf. Doch ist diese Fotografie von Tim Davis bereits veraltet und auf bestem Wege selbst zum Relikt zu werden, ein Artefakt eines ganz bestimmten Moments in der Geschichte der Fotografie. Entsprechend des Serientitels *The New Antiquity* zeigt sie den Moment kurz vor dem Aufkommen der Smartphone-Kameras, ab dem die abgebildeten Kameras zur Vergangenheit - einer neuen Antike - angehören.

Pablo Genovés

06 *El Museo*, 2011

C-Print, 149 × 184 cm

Als Auftakt in der Ausstellungshalle fungiert im imposanten Format die dystopisch-surreale Collage des spanischen Künstlers Pablo Genovés. Er schafft in seinen virtuellen Welten einen apokalyptischen Ort der Kunst.

Die Werkangaben sind in Leserichtung (von links nach rechts) aufgeführt.

Was anmutet wie ein Kunstmuseum mit alten Meistern, in dem eine Bombe explodierte und - verstärkt durch den Sepia Ton - wie eine historische Fotografie anmutet, stellt sich als Fotocollage heraus. *El Museo* erzeugt durch die Kombination eines opulenten, prunkvollen Ausstellungsraumes mit einem Schutthaufen einen „Nicht-Raum“, in dem die Zeit stehen zu bleiben scheint. Der Museumsraum scheint sich in sich selbst aufzulösen und thematisiert die Vergänglichkeit diverser Parameter wie Kostbarkeit, Wert und der elitären Kunst als solche – die Fotografie ist in der Lage, durch ein pseudohistorisches Ereignis den Wert der Bildkunst in Frage zu stellen. Die bizarre Ästhetik des Werkes und die Simulation einer fiktiven Gegebenheit, die den Rezipienten durch die geschickte Digitalnachbearbeitung suggeriert, dass sie tatsächlich so stattgefunden haben könnte, wird hier zum eigentlichen Kunstwerk. Das Spiel mit den unterschiedlichen Bildwelten, den Reproduktionen von Kunstwerken, ebenso wie die Dokumentationen von Ausstellungen wird hier ebenso reflektiert, wie die manipulative Kraft der Fotografie.

Maurice Jarnoux

07 André Malraux in seinem Haus beim Editieren von „Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale“, 1953  
Courtesy Getty Images / Paris Match

Eingeführt wird die Ausstellung im Foyer des Kunstvereins Ludwigshafen mit einem großen Bild des Fotografen Maurice Jarnoux von André Malraux (1901-1976), einer der umstrittensten Persönlichkeiten des kulturellen und politischen Lebens den 20. Jahrhunderts. Er machte von sich reden als Lebemann, Abenteurer, verurteilter Kunsträuber und Schriftsteller. Malraux zeigte ein großes Interesse an der Fotografie und deren Potenzial, die Kunst der Welt in einem gebildeten Kunstbuch oder – wie er es nannte – einem „musée imaginaire“ beziehungsweise „Museum ohne Wände“ zusammenzuführen. Laut Malraux bestand das Schicksal sämtlicher Kunstwerke darin, sich zuerst im modernen Museum und dann auf einer Buchseite wiederzufinden. In seinen vielen Büchern beschrieb er, wie irreführend, manipulativ und autoritär das „musée imaginaire“ ist, hielt aber an der Vorstellung fest, dass jenes unvermeidlich sei. Mögen Malrauxs Ausführungen auch noch so erkenntnisreich sein, erscheint er uns aus heutiger Sicht kolonial und monolithisch; als ein Mann, der annahm es gäbe nur eine einzige Kunstgeschichte und er wäre derjenige, der in der Lage war, sie zu erzählen.

1952 veröffentlichte die Pariser Zeitschrift *Paris Match* einen Artikel mit Fotos von Maurice Jarnoux, auf denen Malraux beim Layout der Seiten seines kurz darauf erschienenen Buches *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* zu sehen ist. Das bekannteste der Bilder zeigt Malraux von oben, an seinen Doppelflügel gelehnt, die Buchseiten vor ihm auf dem Boden ausgebreitet, als wache er über die Kultur der Welt in fotografischer Form.

Beide Publikationen sind in der Vitrine der Ausstellung zu sehen (siehe Nr. 15).

David Jiménez

08 *ROMA Mosaic No 1*, 2019  
Installation, mehrteilige Arbeit, Faksimiles aus 20 teilweise verbrannten Abzügen in 25 Fragmenten, 185 × 185 cm

David Jiménez' *ROMA Mosaic No 1* ist eine Zusammenstellung von Faksimiles abgebrannter Fotografien. Es ist ein Mosaik aus Bruchstücken, gleichsam unseres Bildes

der Antike, das sich aus Kunstwerken zusammensetzt, an denen die Zeit ihre Spuren hinterlassen hat. Es ist an uns, ein Bild der Vergangenheit zu machen, das selbst immer geprägt ist von der eigenen Zeit. Assoziationen zu ungeklärter Provinienz durch Bilderstürme, Brände und Gewalt kommen auf.

Steffi Klenz

09 *Staffages (Beiwerk)*, 2018  
C-Print, 133 × 73,5 cm

*Staffages (Beiwerk)*, 2018  
C-Print, 97,2 × 69,5 cm

*Staffages (Beiwerk)*, 2018  
C-Print, 70 × 60 cm

*Staffages (Beiwerk)*, 2018  
C-Print, 70,3 × 59,2 cm

*Staffages (Beiwerk)* bedeutet so viel wie „Zubehör“ oder „Dekoration“. In der Malerei bezeichnet dieser Begriff Figuren, die einer Komposition zu dekorativen oder kompositorischen Zwecken beigelegt sind, vergleichbar mit den Komparsen beim Film.

Im Jahre 2017 besuchte Steffi Klenz die Sammlungen und Gebäude des Tunbridge Wells Museum im britischen Kent. Sie platzierte diverse Objekte aus dem Museum um, löste sie aus ihrem bisherigen Kontext innerhalb der Sammlung und fotografierte sie.

Klenz interessiert sich für die Idee, dass Objekte durch die Art und Weise, wie sie in einer Sammlung registriert, beschrieben, gezeigt und gepflegt werden, einen gleichberechtigten Status erhalten. Dieser gleichberechtigte Status und somit unsere Wahrnehmung der Objekte wird durch die verschiedenen Arten der Präsentation von Künstler\*innen oder Kurator\*innen wieder aufgehoben. Die Künstlerin spielt in ihrem Werk mit der Idee des kontextabhängigen Wertes, indem sie die Objekte der Sammlung in eine andere, radikal neue Situation bringt und diese so neu wahrgenommen werden (können).

Auch das Ausstellen ihrer Fotografien thematisiert die Künstlerin in der Art und Weise, wie sie ihre Werke präsentiert bzw. installiert, indem sie die farbige Kategorisierung auch in der Wandgestaltung aufgreift.

Klenz begann sich für die traditionelle Rolle des Sockels zu interessieren, um das Objekt aus seiner Umgebung zu isolieren und den traditionellen Sockel in eine abstrakte Skulptur zu verwandeln. Flexible modulare Konstruktionen aus gestapelten und freitragenden geometrischen Formen wurden aus Schrott und unbehandeltem Holz hergestellt. Sie erinnern an die skulpturalen Werke der Moderne von Brancusi und die utopischen Visionen der Skulpturen des Konstruktivisten Vladimir Tatlin, die Plakate von El Lissitzky, Kasimir Malewitsch ‚Architectons‘ und modernistische Beispiele für Massenprodukte wie Wilhelm Wagenfeld Kubus Stapel-Lagercontainer von 1938 oder der Bauhaus Bauspiel Baukasten, der ursprünglich 1923 von Alma Siedhoff-Buscher an der Bauhausschule in Deutschland entworfen wurde.

Der skulpturale Sockel hält nicht nur das Objekt, sondern lässt es „tun“ und „werden“. Der Sockel ist hier nicht nur ein Schauspieler, sondern auch ein Vermittler, ähnlich wie die Staffage in den Gemälden der späten 1700er und frühen 1800er Jahre, deren Zweck es war, zwischen dem Betrachter und dem Subjekt des Bildes zu vermitteln.

Mark Lewis

10 *Museum*, 2018  
Video, ohne Ton, 10:59 min.

Der kanadische Künstler Mark Lewis ist vor allem für seine Stummfilme mit einer einzigen Einstellung bekannt. Auch in dem Film *Museo* sind keine Schnitte zu sehen, man begegnet einem merkwürdigen undefinierten Raum und ein Gefühl von Orientierungslosigkeit wird durch die sockellose große Projektion erzeugt.

*Museum* nimmt direkten Bezug auf die von Lina Bo Bardi entworfene Hauptgalerie des Museu de Arte de Sao Paulo (MASP). Die experimentelle Ausstellungsgestaltung aus dem 1960er Jahren nutzt keine Wände als Ausstellungsfläche. Stattdessen hängen die Gemälde an und vor transparenten Glasscheiben, die auf Betonsokkeln montiert sind. Es entsteht der Eindruck von schwebenden Kunstwerken im Raum.

Entlang einer vorprogrammierten Route ließ Mark Lewis eine auf einem Roboter montierte Kamera zahlreiche Standbilder der Ausstellungsfläche aufnehmen. Diese sollten mit Hilfe einer Computersoftware stufenlos zusammengefügt werden, um eine durchgehende Kamerafahrt zu simulieren. Doch die Software produzierte ein unvollständiges Rendering, bei dem große Mengen an Bilddaten einfach schwarz blieben, während das Bild an anderer Stelle zerfällt. Der daraus resultierende Film hat die Anmutung einer imaginären Ruine, die kaum noch in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft verhaftet ist und so ihre eigene Zeit erfindet.

Lewis beschäftigt sich in dieser Arbeit mit der Thematik des Ausstellens an sich. Während die Präsentation von Lina Bo Bardi progressiv ist, scheint der Trend heutiger Ausstellungsgestaltung traditionell. Selbst die Annäherung an die Innovationen von damals gelingt uns trotz modernster Technik nur bruchstückhaft – vielleicht zeigt die Arbeit von Lewis wie schwer es ist, seiner Zeit voraus zu sein.

Josh Murfitt

11 *A Creative Act*, 2019  
3 C-Prints auf Archivkarton, 24 × 30 cm  
1 C-Print auf Archivkarton, 30 × 24 cm

Die Serie von Josh Murfitt setzt sich fotografisch mit einem zentralen Fragestellung der Kunstgeschichte auseinander: dem ethischen Diskurs über die Provenienz historisch relevanter Artefakte. Konkret geht es um die umstrittene Rückführung der Fragmente des Parthenons, welche zwischen 1801 und 1812 durch Lord Elgin entfernt und nach England gebracht worden sind und seitdem im British Museum ausgestellt werden. Hartwig Fischer, der Direktor des British Museums, gab der griechischen Zeitung *Ta Nea* 2019 ein Interview, in dem er die Ausstellung der Parthenonfragmente als autarken, kreativen Vorgang einordnet, „welcher die Möglichkeiten bietet, sich anders mit den Objekten auseinanderzusetzen und andere Fragen zu stellen, weil sie in einen neuen Kontext gestellt werden“. Murfitts Serie setzt sich mit der Thematik auseinander, in dem er seine eigenen Fotografien des Ausstellungsraumes mit Postkartenansichten des Parthenons kombiniert. Konkret fügt er die trivialen, kommerzialisierten Fotografien des Parthenon, die sich ins kollektive kulturelle Gedächtnis eingebrannt haben, in die eigentlichen Ausstellungsstücke ein, um die Ausstellbarkeit monumentaler, historischer Fragmente zu

thematisieren. „Ich interessiere mich für die ethischen Aspekte von Museumssammlungen. In diesem Projekt geht es um die Inszenierung der Parthenon-Skulpturen im British Museum und die politischen Zusammenhänge ihrer Entfernung vom Gelände der Akropolis in Athen.“, so Murfitt.

Antonio Pérez Río

12 Aus der Serie *Masterpieces*:

*Venus de Milo (Unknown)*, 2016  
Inkjet-Print, 45 × 30 cm

*The Sleep of Endymion (Anne-Louis Girodet)*, 2017  
Inkjet-Print, 50 × 75 cm

*Oath of the Horatii (Jacques-Louis David)*, 2017  
Inkjet-Print, 60 × 90 cm

*Portrait of the Artist at his Easel (Rembrandt)*, 2017  
Inkjet-Print, 45 × 30 cm

*July 28, 1830. Liberty Leading the People (Eugène Delacroix)*, 2017  
Inkjet-Print, 50 × 75 cm

*The Lictors Bring to Brutus the Bodies of His Sons (Jacques-Louis David)*, 2017  
Inkjet-Print, 60 × 90 cm

*Bathsheba at her Bath (Willem Drost)*, 2016  
Inkjet-Print, 45 × 30 cm

Antonio Pérez Río beschäftigt sich in seiner Serie *Masterpieces* mit einem Phänomen, das mittlerweile allgegenwärtig ist. Der handliche Umgang von Smartphones verleitet dazu, nicht nur im Alltag oder bei berühmten Sehenswürdigkeiten, sondern auch im Museum schnell zum Handy zu greifen. Durch die häufige Vervielfältigung und ein vermehrtes Teilen in Sozialen Netzwerken steigt die Bekanntheit des abgebildeten Kunstwerks immer weiter. Hierdurch entsteht das Paradox, dass sich eine steigende Anzahl an Besucher\*innen im Museum nur noch auf die Suche nach den bekanntesten Werken begibt, um diese zu fotografieren, und sich nicht mehr selbst mit den Werken auseinandersetzt. Antonio Pérez Río schreibt über seine Serie:

„Der Louvre fasziniert und erschreckt mich zu gleichen Teilen. Seit 2014 habe ich siebenunddreißig Tage mit meiner Kamera und einem Notizbuch im Museum verbracht um herauszufinden, was die Besucher\*innen vor Ort eines der meistbesuchten Kunstzentren der Welt erleben. Gemälde und Skulpturen, die mehrere Jahrhunderte überlebt haben, stehen Menschen gegenüber, die einmal im Leben dieses Museum besuchen und sich weigern, die Kunstwerke direkt zu betrachten. Die Kontemplation ist der Akkumulation gewichen. Einer Akkumulation, die mit Hilfe allerlei digitaler Geräte durchgeführt wird – wie veritable Zyklopen stapfen sie durch die Gänge des Museums und dank nahezu unbeschränkter Speicherkapazitäten horten sie alles, was sie sehen, in ihrem bodenlosen digitalen Gedächtnis, generieren eine völlig neue Art des Bleibens und Seins in der Welt, eine Transformation der Kunsterfahrung, die auf eine tiefgreifende Veränderung der menschlichen Natur deutet. Das Ergebnis von vier Jahren Arbeit und mehr als fünfhundert in den Galerien des Louvre zurückgelegten Kilometern ist ein Buch mit dem Titel *Masterpieces: ein Essay über die Relikte einer Welt*, verschlungen von ihren Bildern.“

## Nick Waplington

- 13 Aus der Serie *The Cave*, 2018–19  
26 gerahmte Abzüge, je 25,4 × 20,3 cm

Obwohl der britische Künstler Nick Waplington vor allem für seine Fotografien bekannt ist, fertigt er in großem Umfang Skizzen, Zeichnungen und Gemälde an. Als er in seinem New Yorker Atelier an einem Zyklus abstrakter Gemälde arbeitete, fiel Waplington auf, wie das durch ein Gitterfenster hereinfallende Sonnenlicht die Wand entlang wanderte und wie das Licht auf seinen eigenen Gemälden eine zusätzliche malerische Qualität entfaltet. Mit einer Großformatkamera (8 × 10 Zoll) fotografierte er das Licht, als es auf seine Leinwände fiel. Das Ergebnis ist ein fröhliches Durcheinander, bei dem nicht mehr klar ist, was gemalt und was reines Lichtspiel ist. Genau so sollte ein Gemälde zu Reproduktionszwecken natürlich *nicht* dokumentiert werden.

Mit seinem Titel *The Cave* bezieht sich Waplington auf das berühmte Höhlengleichnis, Platons Allegorie von Sein und Schein. Gefangene, die ihr ganzes Leben in einer Höhle verbracht haben, werden von Ketten gehalten. Vom Treiben der Menschen vor der Höhle sehen sie nur Schatten, die das Licht eines Feuers auf die Rückwand wirft. Um es mit Platon zu sagen: „An den Wänden der Höhle sind allein die Schatten die Wahrheit.“

Hier zeigt sich die Fotografie im wortwörtlichen Sinne als Lichtzeichnung. Durch die Präsentation im transparenten Glaskasten erhalten die Fotografien zusätzlich eine skulpturale Qualität.

## Ewa Monika Zebrowski

- 14 Aus der Serie *Bassano in Terevina*, 2016:

*shroud*  
*urn*  
*remnants*  
*lantern*  
*absence*  
*In the Name of the Father*  
*remembrance*  
*plaster & time*  
*hero*  
*dreams*  
*no guests*

- 11 Pigmentdrucke, je 60,9 × 50,8 cm

Der renommierte Künstler Cy Twombly ließ sich vor allem von seiner Wahlheimat Italien inspirieren. Die kanadische Künstlerin Ewa Monika Zebrowski, die in Montreal, Quebec lebt und arbeitet, und Twomblys Sohn besuchten Cy Twomblys Haus nördlich von Rom, wo er seine Phantasie und seinen Geist nährte. Die Klarheit und Gelassenheit, die diese Räume ausstrahlen, und der Geist der Antike ermöglichen es dem Betrachter, sich vorzustellen, wo und wie Twombly lebte und Inspiration für seine Erforschung der antiken Mythologie und Poesie fand. Zebrowskis Fotografien sind sowohl ein Zeugnis ihrer Zeit als auch ein eigenständiges Kunstwerk. Die Fotografie dient hier als eine Annäherung an das Leben eines Künstlers, als eine vermeintliche Annäherung an eine Person, an ein Werk, eine persönliche Annäherung an ein Atelier, das so aussieht, als wäre es keins.

Zebrowski beschreibt es wie folgt: „*Bei Bassano in Terevina* geht es um Abwesenheit, um Verlust und um die Vergänglichkeit des Seins.“

## Vitrine

- 15 Maurice Jarnoux, André Malraux at home editing “Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale” (1953), Paris Match, June 1954  
Privatsammlung

André Malraux, *Les Voix du Silence*, Gallimard, 1953  
Privatsammlung