

Biennale

The Lives and Loves of Images

29/02–26/04/2020

Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

When Images Collide

Die Fotografie hat stets bemerkenswerte Einzelbilder hervorgebracht, aber im Grunde ist sie ein Kombinationsmedium. Um größere und komplexere Aussagen über die Welt zu treffen, werden Fotografien zusammengeführt. Es ist schwierig, an Fotografie zu denken, ohne Serien, Archive, Sammlungen, Alben, Abfolgen, Sequenzen, Geschichten oder Narrative vor Augen zu haben.

Als die visuelle Kultur noch vom bedruckten Papier beherrscht wurde, konnten die Beziehungen zwischen den Bildern fixiert werden. Im heutigen Bildschirm- und Internetzeitalter hingegen gelten die festgelegten Formate der gedruckten Seite und ihre Formen der Bildorganisation nicht mehr. In unserem Alltag erleben wir Bilder oft eher wie Montagen und

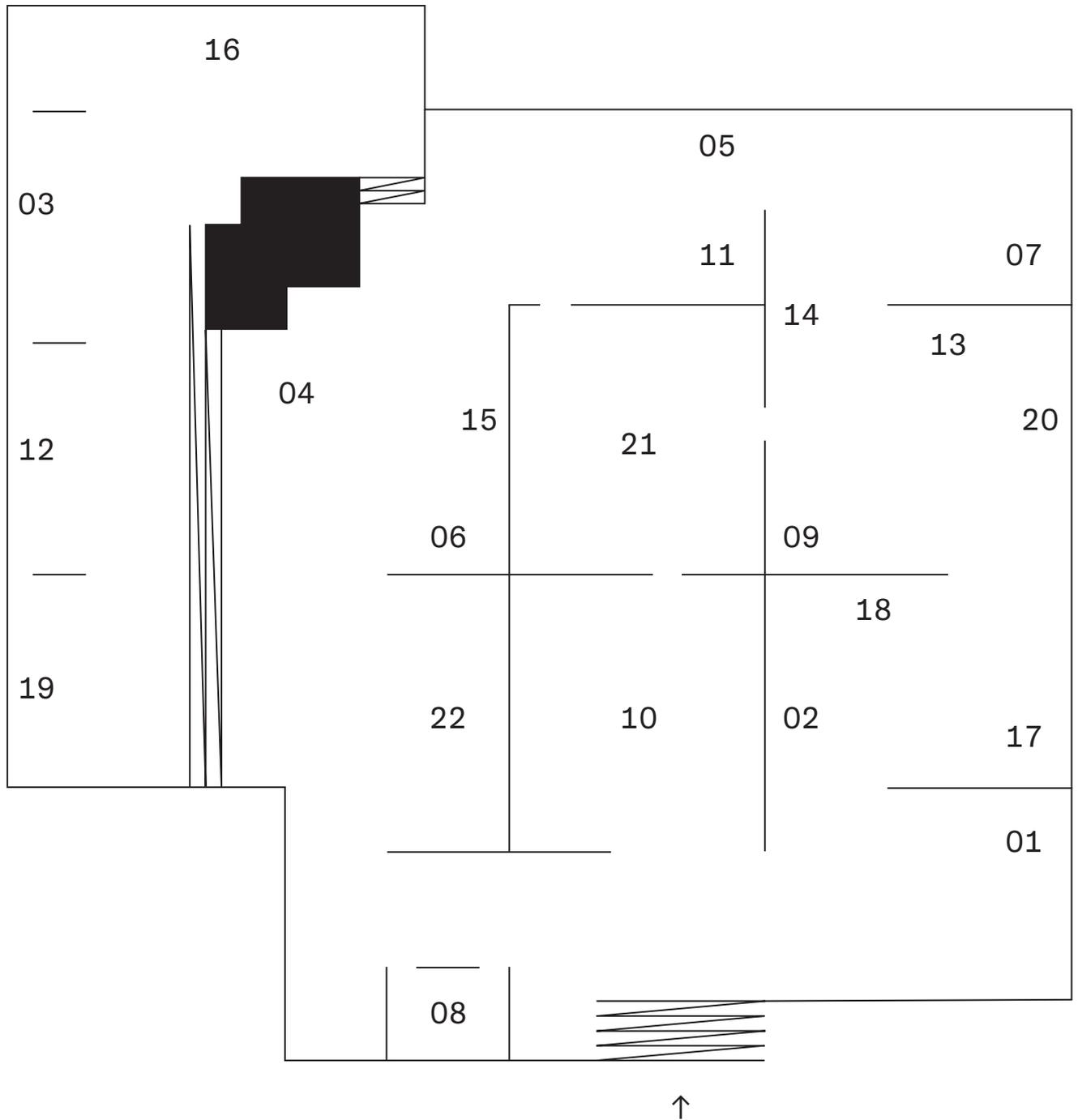
Collagen: fragmentarisch und multidirektional. Es handelt sich um eine Umgebung, die mögliche Bedeutungen suggeriert, die aber gleichzeitig von Zuschreibungen und Rückschlüssen ablenkt.

When Images Collide versammelt eine Reihe aktueller Positionen, die sich mit der Kombination von Bildern auseinandersetzen. Im Zentrum steht das Diptychon und damit vielleicht die Grundkomponente jeder Form von Bearbeitung und Bildmontage: die Gegenüberstellung zweier Bilder. Davon ausgehend orientiert sich die Ausstellung in mehrere Richtungen. Dazu gehören komplexe analoge und digitale Collagen, der Einsatz von Standbildern in Film und Video sowie digitales Rendering und Installation.

Kuratiert von David Company

**für aktuelle
Fotografie**

Biennale



Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

**für aktuelle
Fotografie**

Jean-Marc Caimi & Valentina Piccinni

01 Aus der Serie *Güle Güle*, 2019
34 Inkjet-Prints, je 70 × 100 cm

Das Künstlerpaar Valentina Piccinni und Jean-Marc Caimi arbeitet seit 2013 an der Schnittstelle zwischen dokumentarischer und sehr persönlicher Fotografie. *Güle Güle* (türkisch für „Auf Wiedersehen“) ist während eines einmonatigen Aufenthalts in Istanbul entstanden. Durch ihre vielen freundschaftlichen Kontakte zu den Menschen vor Ort schufen sie ein Porträt der Stadt und ihrer Bewohner, das auf intime Weise große gesellschaftliche Themen, aber auch persönliche Schicksale abbildet: Islamisierung, der syrische Flüchtlingsstrom, der Kurdenkonflikt, die Stigmatisierung der LGBTQ-Gemeinschaft, die zum Identitätsverlust führenden rasenden Gentrifizierungsprozesse sowie eine extreme und gefährliche Marginalisierung der ärmeren Schichten – all das ist Thema der Serie, die umfänglich im gleichnamigen Buch jüngst erschienen ist und von der hier eine Auskopplung zu sehen ist.

Die bunte Farbigkeit der einzelnen Fotografien stellt eine merkwürdige Fröhlichkeit neben die zum Teil brutalen Inhalte. Das Aufeinanderprallen der Bilder, die direkt und roh, ohne Abstand zueinander an die Wand moniert sind, werden hier zu einem Sinnbild der Kontraste, die Istanbul in sich vereint – mit all ihren sozialen und politischen Verwerfungen.

Jeff Cowen

02 *Self-Portrait / Csilla Szabo*, 2011
Silbergelatine-Abzug, 55 × 98 cm

Nature Morte 27, 2013
Silbergelatine-Abzug, verschiedene Medien,
152 × 244 cm

Courtesy Michael Werner Kunsthandel, Köln

Die Arbeit *Self-Portrait / Csilla Szabo* besteht aus zwei Schwarzweiß-Fotografien, die einen Raum zeigen. Auf dem großen Tisch stehen Fotopapierboxen und die Wand im Hintergrund ist über und über mit Fotos behängt. Im Gegensatz zum linken Bild, das ein unbelebtes Stillleben ist, ist auf dem rechten Bild Bewegung zu sehen: Die am Tisch sitzende Person – der Titel deutet darauf hin, dass es sich um den Künstler handelt – ist verschwommen. Sie hält Papiere in der Hand und vor ihr auf dem Fußboden steht eine Vase mit einem Blumenstrauß. Linke und rechte Fotografie bilden ein stilles Kontrastpaar: unbelebt – belebt, Tod – Leben. Den Zusammenhalt bildet das Medium selbst, das sich in den Bearbeitungsspuren an den Rändern der Kunstwerke zeigt: es sind Zeugnisse der Herstellung und betonen die den handwerklichen Prozess des Fotografierens und Entwickelns durch den Künstler.

Nature Morte 27 ist eine Gegenüberstellung zweier Fotografien eines Kürbisses, die nur wenige Sekunden nacheinander aufgenommen wurden. Das Spiel mit Schärfe und Unschärfe, Bewegung und Stillstand und das Medium Fotografie und seine Grenzen und Potenziale sind Thema von Cohens Schaffen.

An der Stelle lohnt ein Blick um die Ecke: Christoph Klaukes *Double Portraits* verfolgen das gleiche Konzept – fördert jedoch ganz andere Ergebnisse zutage (siehe Nr. 10).

John Divola

03 Aus der Serie *Chroma*:

84DPT1, 1982
83DPT9, 1983

Vintage Cybachrome, je 30,5 × 61 cm
Courtesy Galeria Pedro Alfacinha, Lissabon

Chroma ist der Titel der umfassenden Serie des kalifornischen Künstlers John Divola, die in den frühen 1980er-Jahren entstand, und eine Reihe seiner Interessen vereint: unnatürliche Farbe (durch Farbfilter vor dem Blitz), Geometrie und Natur sowie die Art und Weise, wie Fotografien zwischen symbolischer Bedeutung und der Wirklichkeit changieren. Kurz nach Beginn des Projekts begann Divola die Einzelbilder zu Bildpaaren zu arrangieren: „Mich interessierte die Idee des Diptychons als eine Form, die zu einer ersten analytischen Auseinandersetzung einlädt: Warum sind diese beiden Bilder zusammen und in welcher Beziehung stehen sie zueinander?“ Dabei spielt Farbe für ihn eine wichtige Rolle. Wie verändern sich die Bilder, wenn sie nebeneinander gezeigt werden? Hat eine Gegenüberstellung zweier Fotografien, die eine dominierende Farbe aufweisen zur Folge, dass die leuchtende Farbigkeit hervortritt oder werden eher die formalen Gemeinsamkeiten betont?

Stéphane Duroy

04 *Tentative d'Epuisement d'un Livre*, 2017
Fotografien, Malereien, Zeitungsdrucke, Collagen,
49,5 × 34 cm

Seit 1977 ist Stéphane Duroy international als Fotograf tätig, hauptsächlich in Europa und Nordamerika. Meistens fotografiert er Menschen und Orte, die von den un-menschlichen Kräften des modernen Fortschritts abgehängt wurden. Duroy hat eine fotografische Vision entwickelt, die sowohl bitter als auch hoffnungsvoll, einschneidend und vernichtend ist, aber dennoch Raum für Veränderung und Möglichkeiten bietet.

In seinem 2007 veröffentlichten Buch *UNKNOWN* beschäftigt sich Duroy mit den Themen Exil und Nonkonformismus. 100 Exemplare dieses Buches dienen ihm als Grundlage seiner neuen, experimentellen Arbeit *Tentative d'Epuisement d'un Livre*, die hier als Collage und Text in zwei Vitrinen zu sehen sind. Ideen und Bilder werden aufgegriffen, recycelt und neu konzipiert. Die Collage wird zu einem Mittel der Archäologie und der Erneuerung. Die Vergangenheit bekommt keine Gelegenheit in Strukturen zu erstarren, die rasch in Vergessenheit geraten: das überbordende Verlangen sie mit der Gegenwart zu verbinden, bringt sie zu Bewusstsein und hält sie am Leben.

Sara Greenberger Rafferty

05 *Untitled*, 2018
Inkjet-Print auf PVC-Plane, 320 × 1400 cm
Courtesy Rachel Uffner Gallery, New York

Die großformatige Arbeit von Sara Greenberger Rafferty kann als eine Auseinandersetzung mit der rapiden Verbreitung und Vervielfältigung von Bildern gesehen werden. Dabei sind ganz unterschiedliche Bildtypen zu sehen: Selfies und Screenshots, Notationen und Ergebnissen aus Online-Suchanfragen. Als gut 14 Meter langes Wandbild gestaltet, lädt das Werk die/den Betrachter*in dazu ein, näher heranzutreten, es von einem Ende zum anderen zu

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

erfassen, die Hunderte von Einzelbildern zu begutachten und den Versuch zu unternehmen Verbindungen herzustellen. Was eint all diese Bilder? Bilden sie eine Bestandsaufnahme der Interessen der Künstlerin? Welche Bilder begegnen uns in welchen Kontexten und wie begegnen sie uns im Alltag? Wie werden wir Herr der Bilderflut und welche neuen ästhetischen Potenziale sind zu finden?

Richard Hamilton

06 *Interior*, 1964/65
Siebdruck, 56,4 × 78,6 cm
Sammlung Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

Mit der Arbeit *Interior* von Richard Hamilton tritt die Ausstellung *When Images Collide* in den Dialog mit der Sammlung des Wilhelm-Hack-Museums: Durch einen Zufall findet Hamilton einen Still aus dem Film *Shockproof* (1949) und bearbeitet diesen. In dem Druck *Interior* kontrastiert er dabei ein aufwendig dekoriertes Interieur mit unübersichtlichen Farbflächen, die an modernistische Architektur und Design erinnern. Das Aufeinandertreffen dieser beiden Stile spiegelt sich auch in der Kombination der Verfahren, die er anwendet wider – Siebdruck und Malerei.

Auch in der zeitgenössischen Fotografie bedienen sich verschiedene Künstler*innen der Methoden, die Hamilton 1964 angewendete: Die Kombination oder Bearbeitung von gefundenen Materialien – wie Sie es hier in der Ausstellung *When Images Collide* an vielen Stellen entdecken können.

Aaron Hegert

07 Aus der Serie *Shallow Learning*, 2018
Installation

Die Serie *Shallow Learning* des 1982 geborenen amerikanischen Fotografen Aaron Hegert, die als mehrteilige Installation präsentiert wird, beschäftigt sich mit der Frage, wie Menschen fotografische Bilder sehen und wie Computeralgorithmen dies tun. Jedes Bild dieser Serie setzt als Basis ein Einzelbild eines früheren Projekts, das Hegert nie veröffentlicht oder ausgestellt hatte. Dieses speiste er in die Google Bildersuche ein. Mit der Bildersuche lässt sich üblicherweise die Herkunft eines online gefundenen Bildes recherchieren. Da die Suchmaschine die angebotenen Bilder online aber gar nicht finden konnte, schlug sie eine Auswahl an ähnlichen Bildern vor. Ein Algorithmus spekulierte also darüber, was die Originalfotos zeigten. Anschließend wählte Hegert Bilder aus der Kategorie der „bestmöglichen Vorschläge“ von Google aus, platzierte sie in Photoshop neben dem Originalbild und füllte den Bereich zwischen den beiden Bildern mit der Funktion „inhaltsbasierte Füllung“ auf.

Haben wir uns bislang gefragt, was wir über die Welt lernen können, indem wir Bilder betrachten, müssen wir nun auch darüber nachdenken, was Bilder über die Welt lernen, indem sie sich gegenseitig betrachten.

Sohrab Hura

08 *The Lost Head & The Bird*, 2019
Ein-Kanal-Video, 12 Iterationen von je 10 min.
Courtesy Experimenter, Kolkata

Das Video *The Lost Head and Bird* wird durch die kurze Geschichte des kopflosen Mädchen Madhus eingeleitet. Aus Rache, weil ihr früherer Liebhaber sie nicht besitzen konnte, stahl er ihren Kopf. Aus Einsamkeit sucht Madhu

eine Wahrsagerin auf, die ihre Blindheit ausnutzt. Im Glauben, dass es sich um einen Papageien mit furchtbarem Husten handelt, lässt sich Madhu von der Wahrsagerin eine Krähe verkaufen.

Der sogenannte „Idiot-photograph“ wird in die Geschichte involviert. Er möchte die Frau ohne Kopf, und all die wunderbaren und bösartigen Dinge, die er entlang der indischen Küste sieht, fotografieren. Madhu und der „Idiot-photograph“ verschmelzen zu einem, denn – so die These – ist die Grenze zwischen Voyeur und demjenigen, der dem Voyeurismus ausgeliefert ist, verschwommener als je zuvor. Letztendlich, als Madhu zurück zur Wahrsagerin geht, um wieder eine Krähe zu kaufen, gerät die Geschichte in eine Endlosschleife.

In ihren Metaphern ist diese Geschichte politisch und betrifft gesondert Akteure an verschiedenen Enden der Machtstruktur, wo die Hierarchie durch Geschlecht und der Abhängigkeit von Aberglauben und Religionszugehörigkeit manifestiert werden. Sobald die Geschichte sich wiederholt, setzt eine Flut von Bildern ein, in denen unter Sohrab Huras harten, unversöhnlichen Blick Realität und Fiktion verschmelzen. Es werden jeweils zwei Bilder kombiniert und ergeben so ein drittes.

In halluzinatorischer Intensität zeigen Huras Aufnahmen die vielschichtige Identität des neuen Indiens und die damit einhergehenden unruhigen Dynamiken. Die Bilderflut erzählt in einem tosenden Crescendo eine Geschichte von Ekstase, Wut, Paranoia, Verlust, Lust und Ekel. Gleich einem Fiebertraum destabilisiert sich *The Lost Head & The Bird* über zwölf Variationen hinweg – durch die ikonoklastischen Abbildungen wird die Rolle des Bildermachers in einer sich verändernden sozialen und politischen Kultur, die durch ein strenges Kastensystem von unüberwindbaren sozialen Diskrepanzen geprägt ist, in Frage gestellt.

David Jiménez

09 *AURA Dyptich No 239*, 2018
Pigmentdruck auf Baumwollpapier, 114 × 83,3 × 5 cm
AURA Dyptich No 119, 2016
Pigmentdruck auf Baumwollpapier, 114 × 83,3 × 5 cm
AURA Dyptich No 116, 2016
Pigmentdruck auf Baumwollpapier, 114 × 83,3 × 5 cm

„Der natürliche Zustand eines jeden fotografischen Bildes ist die Uneindeutigkeit, die Unklarheit“: David Jiménez' Bildsequenzen in seinen Büchern sowie seine Diptychen und Triptychen für die Galeriewand multiplizieren diese Unbestimmtheit noch. Beim Anblick zweier Bilder gewinnt die/der Betrachter*in Eindrücke und Einsichten aus der Begegnung mit jedem einzelnen Bild, aber auch aus der Begegnung zwischen ihnen. Dieses „Zwischen“ ist räumlich und zeitlich, intuitiv und intellektuell, unbewusst und bewusst. Bilder, die nebeneinander gestellt werden, implizieren oft ein Narrativ oder eine von kausalen Zusammenhängen beherrschte fortlaufende Bewegung durch Ort und Zeit, aber diese Aspekte scheinen bei Jiménez nicht am wichtigsten zu sein. Die Zusammensetzung scheint vielmehr ästhetisch-formal begründet. Seine Arbeit vermittelt die Atmosphäre einer lebhaften Vision, eines Klartraums mit einer inneren Logik an der Grenze unseres Verstehens.

Christoph Klauke

10 Aus der Serie *Double Portraits*:

- Marvin Kosberg*, 2005
2 C-Prints, je 28,5 × 22 cm
- Michael Wojas*, 2000
2 C-Prints, je 28,5 × 22 cm
- Kate Coyne*, 2000
2 C-Prints, je 28,5 × 22 cm
- Fiona Banner*, 2000
2 C-Prints, je 28,5 × 22 cm
- Ravi Ponniah*, 2001
2 C-Prints, je 28,5 × 22 cm
- Lena Mahr*, 2005
2 C-Prints, je 28,5 × 22 cm
- Minga Lily*, 2005
2 C-Prints, je 28,5 × 22 cm
- Eugene Gauggel*, 2003
2 C-Prints, je 28,5 × 22 cm

In seiner Serie *Double Portraits* widmet sich Christoph Klauke analytisch dem klassischen Medium der Porträtfotografie. Das Gesicht funktioniert für Klauke als Spiegel von Gedanken und Emotionen. Um nun einen Moment des Loslassens und der völligen Authentizität zu erhaschen, macht Klauke mit seiner Balgenkamera im Abstand von wenigen Sekunden zwei Porträtaufnahmen. Die Modelle versuchen dabei still zu sitzen und sind sich dessen bewusst, dass der Fotograf zwei Aufnahmen machen wird. Beim erstmaligen Betrachten mögen die Bilder fast identisch wirken – doch bei genauerer Betrachtung werden Unschärfen sichtbar, der veränderte Gesichtsausdruck und vielleicht sogar das, was Klauke zu bannen versucht: das Loslassen.

Kensuke Koike

- 11 *One of them*, 2019
Bearbeitete Fotografie (switched), 13,5 × 8,7 cm
- Ground Observer*, 2016
Bearbeitete Fotografie (switched), 18,3 × 13,6 cm
- The Core*, 2013
Bearbeitete Fotografie (switched), 7 × 10 cm
- My little P (extinct in the wild)*, 2014
Bearbeitete Fotografie (cut), 14 × 6,8 cm
- Buch der Natur*, 2014
Bearbeitete Postkarte (switched), 13,6 × 8,7 cm
- Mirror of Truth*, 2016
Bearbeitete Fotografie (cut), 13 × 8,5 cm
- Patrol*, 2013
Bearbeitete Fotografie (torn), 13,5 × 8,3 cm
- Prayer*, 2012
Bearbeitete Fotografie (switched), 14,5 × 10 cm
- Out of joint*, 2019
Bearbeitete Fotografie (switched), 13,5 × 8,6 cm
- Indirect Approach – first attempt & second attempt*, 2013
Bearbeitete Fotografie (switched), 14,1 × 19,6 cm
- Random Encounter*, 2015
Bearbeitete Fotografie (cut), 8,8 × 5,5 cm

Identified flying object, 2014

Bearbeitete Fotografie (switched), 9 × 14 cm

Courtesy Rossana Ciocca, Milano

Es lohnt sich, ganz nah an die Arbeiten von Kensuke Koike heranzutreten – nicht nur, weil sie zu den kleinsten Exponaten in *When Images Collide* zählen, sondern auch und vor allem, um das handwerkliche Geschick des 1980 in Japan geborenen und heute in Italien lebenden Künstlers zu bewundern. Koike arbeitet mit fotografischem Fremdmaterial, u. a. mit Bildern, die er auf Flohmärkten aufstöbert. Oft sind es Schwarz-Weiß-Porträts, die er für seine surreal wirkenden Collagen als Grundlagen nutzt. Ohne Negativ und damit ohne die Möglichkeit, das Originalbild zu reproduzieren, hat Koike nur einen Versuch, um das Bild mit wenigen, präzisen Schnitten zu bearbeiten. Dabei verlagert er einzelne Bildelemente, löst zum Beispiel in der Arbeit *Out of joint* Augen, Mund und Nase aus dem Gesicht und lässt sie daneben „schweben“. In der Arbeit *One of them* dupliziert er das Gesicht eines Mannes auf neunfache Weise und fügt es an der ursprünglichen Stelle wieder ein. Koike nutzt sämtliche Bestandteile des Originals, er lässt nichts weg und fügt nichts hinzu – theoretisch könnte das Ursprungsbild also wieder zusammengefügt werden.

Peter Puklus

- 12 *Handbook to the Stars*, 2009–20
Installation, verschiedene Maße
Courtesy Štokovec, Space for Culture

Peter Puklus' Installation umfasst 35 Exemplare seines kleinen Hardcover-Buchs *Handbook to the Stars*. Während die Buchform eine feste Seitenreihenfolge hat, überlappen sich an der Wand die aufgeschlagenen Seiten, sodass die Bilder in mehrere Richtungen gelesen und verknüpft werden. Die einzelnen Fotografien erscheinen auf den einzelnen Buchseiten fragmentiert, doch in der Installation erstrecken sie sich über den Rand einer Seite hinaus und tauchen auf der anderen wieder auf – sie funktionieren nebeneinander und einzeln, zugeschnitten aber auch zusammengefügt. Durch die Bücher an der Wand wird eine Ganzheit und Geschlossenheit sichtbar, gleichsam eines Sternbildes, das sich aus einzelnen Sternen zusammensetzt, deren Wirkkraft sich aber erst dadurch entfaltet, dass wir in den Konstellationen Formen erkennen. Puklus' *Handbook to the Stars* ist eine Reflexion über das Potenzial der Fotografie, wie sie sich materialisiert (als Buch, an der Wand, in Zeitungen etc.), wie wir Muster und Formen (er)finden und wie vielfältig die Wirkungen sind, die Bilder erzielen.

Timm Rautert

- 13 *Japan – Osaka Я*, 1970
Dyptich, Collage aus Film-Negativen,
Silbergelatine-Abzug (2017),
je 50,8 × 61 cm
- Japan – Osaka 11*, 1970
Dyptich, Collage aus Film-Negativen,
Silbergelatine-Abzug (2017),
je 50,8 × 61 cm

Courtesy Parrotta Contemporary Art, Köln/Bonn

- 14 *New York (Harpers Bazaar)*,
aus der Serie *Artwork*, 1969
Silbergelatine-Abzug (1989), 38,6 × 57,8 cm

New York (*Harpers Bazaar*),
aus der Serie *Artwork*, 1969
Silbergelatine-Abzug (1989), 38,6 × 57,8 cm

Courtesy Parrotta Contemporary Art, Köln/Bonn

Die beiden Diptychen sind Experimente mit dem Medium Fotografie, die der heute fast 80-jährige Timm Rautert bereits seit seinem Studium bei Otto Steinert an der Folkwang-Schule in Essen in den 1960er Jahren verfolgt. Fragen nach der Zufälligkeit des Einzelbildes (warum wähle ich auf der Filmrolle ausgerechnet dieses Einzelbild aus und nicht das vorhergehende oder darauffolgende, die sich meist nur geringfügig unterscheiden?) spielen dabei ebenso eine Rolle wie die Frage nach dem Ausschnitt, Beschnitt und Bildgrenzen – kurz dem gesamten Kontext. Rautert beschreibt es so: „[Der Kontext] dient sowohl dem Zeigen als auch dem Verbergen: Jedes gemachte Bild verbirgt das nicht gemachte.“

Die beiden Fotografien *Harper's Bazaar* von Timm Rautert aus dem Jahre 1969 sind eher zufällig entstanden: Als junger Student hoffte er, den gefeierten Art Director des Magazins *Harper's Bazaar*, Alexey Brodovitch, zu treffen, mit dem er einen Briefwechsel hatte. Er wusste nicht, dass dieser kurz zuvor altersbedingt die Zeitschrift verlassen hatte. So kam es, dass Rautert im Büro der Nachfolgerinnen Bea Feitler und Ruth Ansel auf die Moodboards aufmerksam wurde – und fotografierte.

Es sind wilde Zeitzeugnisse, bunte Collagen und visuelle Assoziationswelten, die an Aby Warburgs *Mnemosyne-Atlas* oder das *Musée Imaginaire* von André Malraux erinnern. Eine verrückt-wüste Interpretation von Malraux als Mann der Kunst ist im Kunstverein Ludwigshafen in der Ausstellung *All Art is Photography* zu sehen – es lohnt sich, auch hier vorbeizuschauen.

Anastasia Samoylova

15 *Black and White Mountain*,
aus der Serie *Landscape Sublime*, 2015
Inkjet-Print, 76,2 × 101,6 cm

Aspens, aus der Serie *Landscape Sublime*, 2014
Inkjet-Print, 60,9 × 91,4 cm

Beaches, aus der Serie *Landscape Sublime*, 2014
Inkjet-Print, 76,2 × 101,6 cm

Courtesy Galerie Caroline O'Brien,
Amsterdam

16 *Four Seasons*, aus der Serie *Landscape Sublime*,
2018
8 Inkjet-Prints, 91 × 91 cm; 91 × 121,9 cm;
91 × 152,4 cm; 91 × 182,9 cm (jeweils 2 Panele)

Courtesy Galerie Caroline O'Brien, Amsterdam

Die erste Arbeit der Ausstellung *When Images Collide* sehen die Besucher*innen schon, bevor sie das Wilhelm-Hack-Museum betreten: An der Außenfassade spannt sich ein riesiges Banner. Zu sehen ist darauf die als Auftragswerk für die Biennale für aktuelle Fotografie 2020 entstandene Arbeit *Six Real Matterhorns* der russisch-amerikanischen Künstlerin Anastasia Samoylova. Die Bildkollage besteht aus sechs „echten“ Matterhorns und einem Fake, und zwar einem Foto des Matterhorn-Nachbaus in Disneyland – doch wie unterscheiden sich diese?

Samoylovas Arbeiten aus ihrer Serie *Landscape Sublime*, die sie 2013 begonnen hat, wirken verspielt und fröhlich.

Sie präsentieren Motive, die man gerne fotografiert und betrachtet: Berge, Sonnenuntergänge, Strände, Blütenzweige, Lavendelfelder. Samoylova arbeitet mit fotografischem Material, das sie im Internet findet und das dort ohne Copyright-Beschränkung zur Verfügung gestellt wird. Die gesammelten Bilder ordnet sie nach Suchbegriffen, druckt sie aus und arrangiert sie in ihrem Studio zu dreidimensionalen Skulpturen, die sie wiederum fotografiert.

Landschaftsbilder finden sich häufig in der Werbung oder auf Labeln von Produkten; sie umgeben uns also ständig. Das führt dazu, dass wir oft bereits Bilder von Landschaften im Kopf haben, die wir noch nie in Wirklichkeit, sondern lediglich als (standardisierte) Abbildungen gesehen haben. Samoylova geht es nicht um die Landschaft selbst, sondern um deren Wahrnehmung, um die individuelle und kollektive Vorstellung von Landschaften, die von der gewaltigen und ständig wachsenden Anzahl an Bildern geformt wurde und wird.

Samoylova ist in ihrem Werk stark beeinflusst von den russischen Avantgardisten – schauen Sie in der Dauer Ausstellung vorbei, dort begegnen Ihnen ihre Vorbilder.

Darüber hinaus ist Anastasia Samoylova mit einer – ganz anders anmutenden – Arbeit auch in der Ausstellung *Walker Evans Revisited* in der Kunsthalle Mannheim bei der Biennale vertreten. Wollen Sie die Bandbreite der Künstlerin kennenlernen? Schauen Sie auch dort vorbei!

Martina Sauter

17 *Pool/Grün*, 2013
Zweiteilige Collage, C-Print hinter Plexiglas,
140 × 105 cm

Leiter, 2011
Zweiteilige Collage, C-Print auf Aluminium,
30 × 19 cm

Lived Differently, 2011
Zweiteilige Collage, C-Print, 65 × 45 cm

Diamonds, 2012
Zweiteilige Collage, C-Print, 45 × 68 cm

Uhr, 2012
Zweiteilige Collage, C-Print, 30 × 45,5 cm

Reports, 2011
Zweiteilige Collage, C-Print, 30 × 44 cm

Courtesy The Ravestijn Gallery, Amsterdam

Jalousie, 2013
Zweiteilige Collage, C-Print, 30 × 31 cm
Courtesy Galerie Löhrl, Mönchengladbach

Martina Sauter arbeitet mit den bruchstückhaften narrativen Implikationen von Standbildern. Sie kombiniert Einzelbilder aus populären Filmen mit ihren eigenen Fotografien. Während der Filmschnitt sich dadurch auszeichnet, dass eine Aufnahme auf die andere folgt, ist Sauters Schnitt eine Form der Überlagerung, bei der sich der physische Rand eines Bildes über ein anderes legt. Dieser Abstand der Bildpaneele erzeugt eine dreidimensionale Distanz, die formal den filmischen Jump Cut in die Fotografie transportiert. Das Ergebnis ist eine Form der Bildkombination, die irgendwo zwischen Montage und Collage liegt.

Die Neuinterpretation der Filmsequenzen wird durch den physisch, drei dimensional Schnitt der Künstlerin

erfahrbar, doch ist dieser nur am Original wirklich sichtbar – also wagen Sie ruhig den Schritt näher heran. Erst so erfahren Sie, wie viel Wert im Original des vielfältig reproduzierbaren Mediums Fotografie liegen kann.

Peter Sorge

- 18 *Oh, what a kiss*, 1969
Lithografie, 47 × 39 cm
Sammlung Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

Oh, what a kiss ist eine von zwei Arbeiten aus der Sammlung des Wilhelm-Hack-Museums, die in dieser Biennale Ausstellung gezeigt werden.

Als Vertreter des kritischen Realismus untersucht Sorge, indem er zwei Bilder aus unterschiedlichen Kontexten kombiniert, wie diese eine neue Bildbedeutung hervorbringen. In der Arbeit *Oh, what a kiss* sehen Sie in der linken Bildhälfte einen V-Bomber der Royal Air Force. Dieser Bombertyp wurde für den Einsatz von Kernwaffen konzipiert und war bis Ende der 1960er Jahre Teil der nuklearen Abschreckungskraft Großbritanniens. Dem stellt Sorge ein sich küssendes Paar gegenüber. Der kritische Inhalt wird durch die ästhetische Darstellung an die Betrachter*innen vermittelt. Die Kombination dieser gegensätzlichen Bildinhalte könnte man als Appell verstehen, den Sorge an die Betrachter*innen richtet: „Macht Liebe, nicht Krieg“ ein Slogan der im gleichen Jahr entstand und sich gegen jegliche Art von Krieg und Gewalt und für das friedliche Miteinander ausspricht.

Eva Stenram

- 19 *Vanishing Point*, 2016
Digitaldruck auf Seide, C-Print, 81 × 108 × 4 cm (Rahmen), 1000 × 130 cm (Textil)
- Drape IV*, 2012
Lambda Print, 50 × 50 cm
- Drape I*, 2011
Lambda Print, 50 × 50 cm
- Drape XI*, 2013
Lambda Print, 50 × 50 cm
- Drape VIII*, 2012
Lambda Print, 50 × 50 cm
- Drape VII*, 2012
Lambda Print, 50 × 50 cm
- Drape VI*, 2012
Lambda Print 50 × 50 cm
- Split*, 2016
Digitaldruck auf Baumwolle, Sessel, C-Print, 35,2 × 61,2 × 4 cm (Rahmen), 74 × 74 × 60 cm (Sessel)

Courtesy The Ravestijn Gallery, Amsterdam

Eva Stenram, die mit gefundenem Bildmaterial arbeitet, gibt immateriellen Online-Bildern eine physische Gestalt in Form von Drucken, Stoffen und Möbeln. Mit Hilfe von Photoshop verändert sie das Dargestellte, nicht um es zu perfektionieren, sondern als ein Werkzeug der Collage und Montage. Die Ergebnisse sind humorvolle Bearbeitungen, die sich einen Raum zurückerobern, gleichzeitig aber auch den Raum merkwürdig negieren. Vor allem in ihren Werken *Drape I*, *Drape IV*, *Drape VI*, *Drape VII*, *Drape VIII*, *Drape XI* ist das digitale Spiel mit dem Dargestellten zu sehen. Ursprünglich zeigten die verwendeten Abbildungen Pin-Up-Fotografien aus den 1960er Jahren. Durch den Einsatz

des Vorhangs kehrt die Künstlerin deren ursprüngliche Bedeutung und Verwendung um: die Frauen werden verdeckt, ihre Reize – die zu zeigen der eigentliche Zweck der Bilder darstellt – werden somit unsichtbar gemacht. In *Vanishing Point* wird der Stoff, den die abgebildete Frau trägt, als Stoffbahn produziert und neben die Fotografie gesetzt. Mit Hilfe der Fotografie ist es möglich, die Realität naturgetreu darzustellen. Sie erweitert die Fotografie in den Raum. Dieses Vorgehen wendet Stenram auch bei *Split* an, indem sie wieder einen abgebildeten Stoff aufgreift, ihn in Form eines Sessels umsetzt und die Fotografie wortwörtlich greifbar macht. Ein Spiel mit den Grenzen des Mediums, von Zwei- und Dreidimensionalität, Realität und Virtualität, aber auch von Offenlegen und Verdecken entspinnt sich hier.

John Stezaker

- 20 *Goddess*, 2018
Collage, 29,5 × 23,6 cm
- Glove III*, 2018
Collage, 29,2 × 23,5 cm
- Mother Night II*, 2018
Collage, 30 × 23,3 cm
- Mother Night III*, 2018
Collage, 35,5 × 27,9 cm
- Camouflage I*, 2018
Collage, 27 × 19,9 cm
- Muse*, 2018
Collage, 29,8 × 23,6 cm
- Hand*, 2018
Collage, 35,6 × 38,1 cm
- Glove II*, 2018
Collage, 35,7 × 28 cm
- Glove I*, 2018
Collage, 35,6 × 24,3 cm
- The Voyeur*, 2018
Collage, 29 × 20,1 cm

Courtesy Galerie Gisela Capitain, Köln

- 21 *She*, 2019
Full HD, H.264 (Codec),
25 Frames / Sekunde, 8 sec. (Loop)
- He*, 2019
Full HD, H.264 (Codec),
25 Frames / Sekunde, 8 sec. (Loop)

Courtesy Galerie Gisela Capitain, Köln

Der britische Konzeptkünstler John Stezaker arbeitet seit mehr als vierzig Jahren mit Fundstücken aus populären Postkarten und Werbe-Film-Stills. Sein besonderes Interesse gilt hier anonymen Schauspielern, die zwar für Werbezwecke fotografiert wurden, jedoch nie einen Film gedreht haben. Er nennt diese Schauspieler „Jungfrauen“ und erkennt in ihren Gesichtern eine gewisse Melancholie, da sie dazu bestimmt sind, vergessen zu werden. Meist bleibt in seinen Collagen nur eine Silhouette des Gesichtes übrig, die dann mit einer Pin-Up oder Werbefotografie kombiniert wird. Fast obsessiv sammelt er diese Fotografien, um sie zu erstellen und etwas Verblüffendes zu erschaffen. Stezaker ist der Überzeugung, dass alle Bilder im Grunde mehrdeutig sind. Sie sind dabei voller unbewusster Kräfte und unerfüllter Sehnsüchte. Um diese

Sehnsüchte zu befreien, braucht es oft nur eine subtile Veränderung unserer Sichtweise.

In seiner Videoinstallation *He & She* widmet sich Stezaker einerseits der vertrauten Gender-Dualität von Mainstream-Bildern. Durch die Darstellungsweise – der schwindelerregenden Abfolge der Porträtfotografien – werden andererseits die Menge der täglich sichtbaren Akteure der amerikanischen Kinokultur thematisiert, die in ihrer umfassenden Bildpräsenz fast austauschbar wirken.

Batia Suter

22 *100% Wool (+ Hexamiles)*, 2019–20
Installation, verschiedene Medien

Batia Suter stellt komplexe Assemblagen aus gefundenem Bildmaterial zusammen, die sie in Form von Büchern und Installationen präsentiert. Ihr Spektrum und ihr Quellenmaterial sind breit gefächert – fast so breit wie Möglichkeiten der Fotografie selbst – aber ihre Strategie besteht darin, es von jeglichem klaren Herkunftsgefühl zu lösen, sodass in ihren neuen Konfigurationen allein das rohe Potenzial der Bilder und die Frage nach deren Bedeutung zählt. In dieser Installationen kombiniert Suter Bilder von auf dem Computer rekonstruierten alten Wolldecken (*100% Wool*) mit der Videoarbeit *Hexamiles* und erzeugt so unerwartete Assoziationen und Resonanzen. Viele Bilder in der Videoarbeit *Hexamiles* stellen Einöden dar und die alten Ansichten wechseln zwischen romantischen und bedrohlichen Eindrücken, die gleichzeitig Gefühle der Majestät und Desorientierung hervorrufen. Indem sie übereinander geschichtet werden, verschmelzen eine Vielzahl unterschiedlicher Umgebungen zu zusammengesetzten virtuellen Landschaften, die wir vielleicht nur aus Träumen und Märchen kennen.

Drehen Sie sich um und schauen, wie sich Eva Stenram dem Material Stoff widmet (siehe Nr. 19).