

Daimler Art Collection

Photography, Video, Mixed Media II
Daimler Contemporary, Berlin
9. December 2004 – 27. Februar 2005

Renate Wiehager

Vorwort

Die 1977 gegründete, seither auf rund 1300 Werke von mehr als 300 deutschen und internationalen Künstlern angewachsene Daimler Art Collection war zunächst ganz auf das klassische Tafelbild konzentriert. Seit den frühen 1990er Jahren hatte der langjährige Leiter der Sammlung, Hans J. Baumgart, kontinuierlich und in konzentrierter Auswahl auch mediale Arbeiten im weitesten Sinne integriert. Hierzu zählen repräsentative Werke von Künstlern wie Nam June Paik, François Morellet, Walter Giers, Christian Megert, Michael Wesely, Pietro Sanguineti und anderen. Seit einigen Jahren wird dieser – im Ganzen immer noch schmale – Sammlungsteil Fotografie, Video und Mixed Media mit größerem Nachdruck ausgebaut. Hierbei dient einerseits die Grundausrichtung der Sammlung an konstruktiven, minimalistischen und konzeptuellen Tendenzen als Wegweiser durch das ausufernde Feld medialer Kunst seit etwa 1960. Zum anderen spielen standortbezogene Überlegungen eine gewichtige Rolle: Wir haben in Deutschland ein besonderes Augenmerk auf die Entwicklungen zeitgenössischer Kunst in Stuttgart und Berlin, zugleich widmet sich die Erwerbungsplanung mit langfristiger Perspektive kulturellen Entwicklungen in Asien, Afrika und Südamerika, in welchen Daimler eine gewichtige Präsenz hat.

D

A C

Für die aktuelle Ausstellung mit rund 60 Arbeiten von 27 Künstler/innen können zwei thematische Schwerpunkte namhaft gemacht werden: Die kritische Revision von Stilen und utopistischen Entwürfen der Moderne auf der einen, gesellschaftlich-politische Reflexionen auf der anderen Seite. Eines der intelligentesten und radikalsten Werke im Sinne des »refocusing« der abstrakten Avantgarden hat seit etwa 1970 der Genfer Künstler John M Armleder geschaffen. Seine provokant dekorative *Furniture Sculpture* aus monochromem Bild und zwei kreisförmigen Lampen summiert gleichsam die Grenzgänge von Kunst und Design des 20. Jahrhunderts. Armleder benachbart haben wir in der Ausstellung die Fotocollagen von Bojan Sarcevic platziert, die das Idealbild rationalen Bauens der Nachkriegsmoderne kritisch-lustvoll unter die Lupe nehmen. Ihm zur Seite stehen Mathieu Merciers systematische Deformationen und Rekonfigurationen klassischer Stilformen zwischen Mondrian und New Bauhaus. Dass das zweckfreie Spiel die höchste kulturelle Entwicklungsstufe der menschlichen Spezies symbolisiert – an dieses Schillersche Ideal fühlt man sich vor dem minimalistischen Spieltisch des israelischen Künstlers Uri Tzaig erinnert. Sylvie Fleurys seit etwa 1990 entstehende Videos sind Teil einer breit angelegten medialen Recherche, welche die wechselweise Ausbeutung und Aushöhlung von »hohem« Kunstanspruch und »niederm« Modebewusstsein als Signum des 20. Jahrhunderts aus dezidiert weiblicher Perspektive inszeniert.

Von den insgesamt sechs Künstler/innen, deren Biographien mit Stuttgart bzw. Berlin verbunden sind, kann vor allem Ulrike Flaigs mit changierenden Autolackproben verkleidetes Wandobjekt vor dem Hintergrund der Gratwanderungen zwischen artifiziellem Schaustück und funktionalem Objekt gesehen werden. Das Berlin/Stuttgarter Team Thomas Raschke und Sebastian Rogler, die unter dem Label »Das Deutsche Handwerk« firmieren, laden die Thematik mit politischem Zündstoff aus Michel Houellebecqs skandalumwittertem Erfolgsroman »Plattform« auf. Die Zeichnungen von Bernhard Kahrmann wollen in einem weiter greifenden Sinne als grafische Analysen gesellschaftlich bestimmter Raumkonstruktionen gelesen werden. Klassischen Genres der Fotografie und Videokunst scheinen die Arbeiten von Sandra Hastenteufel und Eva Teppe zu entsprechen, beide argumentieren jedoch in dezidiert konzeptueller Tradition.

Für den zweiten Schwerpunkt unserer Ausstellung – gesellschaftskritische und politische Reflexionen – setzen drei südafrikanische Künstler wesentliche Akzente. Guy Tillim, wie Jane Alexander einer der Preisträger des seit 2000 vergebenen Mercedes-Benz Award for South African Culture, ist mit einer eindrucksvollen Fotoserie junger Kamajoor-Milizionäre vertreten.

D

A C

Sie bilden zusammen mit Jane Alexanders monumentaler zehnteiliger Serie *African Adventure* einen der Höhepunkte nicht nur südafrikanischer Fotokunst, sondern generell einer engagierten zeitgenössischen Fotografie. Ähnliche Bedeutung für das Medium Video kommt der raumgreifenden Doppelprojektion *Snow White* der in Kapstadt lebenden Berni Searle zu. Der Leuchtkasten des chilenischen Künstlers Alfredo Jaar, seit seinem documenta Auftritt 1987 als einer der wichtigsten sozialkritischen Konzeptkünstler bekannt, würdigt Gandhis großen Entwurf einer gewaltfreien Revolution, stellt aber zugleich die Frage einer möglichen Einlösung dieser Utopie. Eine durchaus kritische Grundeinsicht verbindet die Arbeit von Jaar mit denjenigen etwa von Martin Gostner, Dmitry Gutov, Thea Gvetadze oder Patricia London Ante Paris: Dass Sprache und Bild heute mehr der Selbsttäuschung, der Verunklärung und bewusster Geschichtsfälschung dienen, als dass sie Medium freiheitlicher Begegnung mit dem eigenen und dem fremden Selbst sein könnten.

D

A C

Rede zur Eröffnung der Ausstellung ›Photography, Video, Mixed Media‹
Daimler Contemporary, 8. Dezember 2004

Meine sehr geehrten Damen und Herren,

der französische Komponist Erik Satie hat in den 1920er Jahren des vergangenen Jahrhunderts mit seinem Konzept der ›Musique d'ameublement‹ ein kritisches Szenario entworfen, wie die seiner Meinung nach nur künstlich aufrecht erhaltenen Grenzen zwischen Kunst und Leben einzureißen seien. In seinen berühmt gewordenen Pamphleten schlug er eine hochgradig funktionale Musik vor, die peinliche Konversationspausen beim Abendessen oder bei Vernissagen füllen und unangenehme Nebengeräusche überdecken sollte. Satie hatte schon früher kritisiert, dass Kaufhausmusiken, die damals noch live von Musikern gespielt wurden, simplifizierte Bearbeitungen von Konzertmusik waren. In einem Brief vom März 1920 knüpft er an das musikalische Klima seines Klavierstücks »Vexations« (1893) an, das 840 Wiederholungen zweier Notenzeilen vorsieht. »Wir nun wollen eine Musik einführen, die die ›nützlichen‹ Bedürfnisse befriedigt. Die Kunst gehört nicht zu diesen Bedürfnissen. Die ›Musique d'ameublement‹ erzeugt Schwingungen; sie hat kein weiteres Ziel; sie erfüllt die gleiche Rolle wie das Licht, die Wärme & der Komfort in jeder Form.« Am 8. März 1920 verwendete Satie in der Pariser Galerie Barbazanges für eine solche ›Musique d'ameublement‹ Fragmente aus Stücken seiner Musikerkollegen Ambroise Thomas und Camille Saint-Saëns. Berichten von Zeitzeugen zufolge ging das Experiment schief: Satie konnte die Besucher nicht davon abbringen, der Musik zuzuhören.

Für John M Armleder, dessen künstlerische Haltung bis heute ganz wesentlich von der anarchischen Experimentierlust und undogmatischen Offenheit der Fluxus Bewegung der 1960er Jahre geprägt ist, sind in Saties Konzept der ›Musique d'ameublement‹ bereits alle wesentlichen Entscheidungen der Kunst des 20. Jahrhunderts vorweggenommen: die Kunst, so wäre Saties Konzept einer ›Ausstattungsmusik‹ zu interpretieren, speist sich nicht mehr aus persönlichen Empfindungen noch aus objektiv beschreibbaren und ›ewig‹ gültigen Qualitäten, sondern ist Teil einer vielfältig verschränkten Kommunikationsstruktur, die tendenziell alle Aspekte des gesellschaftlichen ›High and Low‹ umgreift. Armleder hat die

D

A C

ökonomischen und ästhetischen Verwertungs- und Umwertungsprozesse der Kunst von Beginn als gegebenes Faktum genommen, die es nicht zu leugnen, sondern im Gegenteil grenzüberschreitend weiter zu bearbeiten gilt. Er hat für seine Vorgehensweise den Begriff des »refocusing« geprägt: das Formenarsenal und die modernistischen Ideologien der abstrakten Avantgarden werden aus verschiedenen Perspektiven immer neu in den Blick genommen und auf ihre Tauglichkeit für zeitgenössische Ausformungen kultureller Werteproduktion hin überprüft. Die Sphäre der Kunst – von der individuellen künstlerischen Entscheidung über die Prozesse musealer Normierung und Kanonisierung bis hin zur Trivialisierung der Kunst im Handelsformat – dient Armleder dabei als Modellfall allgemeingültiger kulturökonomischer Prozesse.

Von John M Armleder gelangte in den vergangenen Jahren eine bedeutende Werkgruppe in die Daimler Art Collection, hierzu zählt die klassische *Furniture Sculpture* aus monochromem Bild und zwei kreisförmigen Lampen, die eine Art Zentrum unserer aktuellen Ausstellung bildet. Das provokant dekorative Bildobjekt summiert gleichsam die Grenzgänge von Kunst und Design des 20. Jahrhunderts, von De Stijl und Bauhaus über Minimal bis zum visuellen Overkill zeitgenössischer Ausstattungshysterie. Konkret referieren Bild und Objekt auf die wechselweise Ausbeutung und Interpretation von Kunst und Raumgestaltung, wie sie sich in den 1950er Jahren international durchzusetzen begann. Das Bild paraphrasiert in Format und Farbigkeit die klassische amerikanische Farbfeldmalerei etwa eines Barnett Newman. Insofern das Ensemble mit dem sakralen Typus des Triptychons spielt, die Lampen in der Frontalität Assoziationen an Rosette und Heiligenschein wecken, kommentieren die beiden Deckenlampen darüber hinaus ironisch den transzendentalen Anspruch der Kunst Newmans, indem sie ihn zugleich demonstrativ vorführen und für ihre eigene enigmatische Aufladung benutzen. Duchamp und Malewitsch, Antikunst und idealistische Ästhetik – die beiden großen Antipoden der Kunst des 20. Jahrhunderts haben im Werk John M Armleders zu reibungslos funktionierender Einheit zusammengefunden. Die Idee des »Neuen« entwertet sich täglich selbst vor unseren Augen, damit ist das Kampffeld freigegeben und die Kunst etabliert sich als Kommentar ihrer selbst.

Die Beobachtungen, die an Armleders *Furniture Sculpture* zu machen sind, geben zugleich die Folie ab für die benachbart gezeigten Werke einer jüngeren, etwa um 1970 geborenen Künstlergeneration. Hierzu zählen die Fotocollagen von Bojan Sarcevic, die das Idealbild rationalen Bauens der Nachkriegsmoderne auf dessen Zeitgebundenheit und ornamentale Oberflächenästhetik hin befragen. Mit präzisen Schnitten hat Sarcevic aus den Fotovorlagen

D

A C

unterschiedlichste Ornamentstrukturen heraus operiert und diese, gegeneinander verschoben, wieder in die Vorlagen einsetzt. Fünfzig Jahre sind vergangen, seit die Zeitschrift BAUMEISTER in einem Heft des Jahres 1954 ihre menschenleeren Idealräume einer funktionalistischen Nachkriegsmoderne veröffentlicht hat. Der zeitgenössische Blick des Künstlers interpretiert sie als Bilder einer gesellschaftspolitischen Rhetorik, so zweidimensional, leer und zukunftslos, wie die rosettenförmige Ornamentik der Deckenleuchten in Arneders *Furniture Sculpture*. Sarcevic's Collagen verbinden den »Schnitt mit dem Küchenmesser« in der Tradition von Dada mit der Eleganz distanzierter Kenntnisnahme über Zeiten und Räume hinweg: das Ornament hat in der Kunstgeschichte vor allem in jenen Künsten exzessiv sich ausgeprägt, die keinen Darstellungsinhalt hatten, also reine Formen waren.

Die Stilprinzipien der Moderne – mit all ihren geistigen, spirituellen und ideologischen Implikationen – als Oberflächenornamentik zeitgenössischen Dekorationswillens gelesen: in diesem Sinne wären auch Mathieu Merciers systematische Deformationen und Rekonfigurationen klassischer Stilformen zwischen Mondrian und New Bauhaus zu interpretieren. An das Schillersche Ideal vom zweckfreien Spiel als höchster kultureller Entwicklungsstufe der menschlichen Spezies fühlt man sich hingegen vor dem minimalistischen Spieltisch des israelischen Künstlers Uri Tzaig erinnert. Wenn man, allein, zu zweit oder zu viert, die bunten Murmeln auf den organischen Auswölbungen der Spielfläche verteilt, ist man Teil eines Spieles, das rein ästhetischen Gesetzen gehorcht, das keine Gewinner, keine Verlierer, keine Regeln kennt. Allerdings darf man sich auch daran erinnern, dass die Entwicklung der mathematisch-kybernetischen Spieltheorie es ermöglichte, rechnerisch die optimalen Bedingungen für optimal treffendes Spielverhalten im voraus zu bestimmen, was auch für das Verhalten in organisierten Gruppen, in Konfliktsituationen etc. Gültigkeit beanspruchen kann. Von vergleichbarer Ambivalenz ist das Werk von Sylvie Fleury getragen: changierend zwischen emotionsloser Analyse menschlicher Abhängigkeiten in selbst geschaffenen Wertsystemen einerseits und slapstickhafter Übertreibung daraus sich ergebender Haltungen und Geschmacksurteile andererseits. Ihre seit etwa 1990 entstehenden Videos sind Teil einer breit angelegten medialen Recherche, welche die wechselweise Ausbeutung und Aushöhlung von »hohem« Kunstanspruch und »niederm« Modebewusstsein als Signum des 20. Jahrhunderts aus dezidiert weiblicher Perspektive inszeniert. Das »refocusing« Arneders, das immer erneute In-den-Blick-nehmen der Ideologien und Utopien der Moderne, um deren Grenzen sowohl nachzuzeichnen wie auch zu zerstören – dies bezeichnet auch die Haltung des jungen französischen Künstlers Jerome

D

A C

Saint-Loubert Bié. Seine fotografische Revision einer der berühmtesten Fotoausstellungen des 20. Jahrhunderts, der legendären Stuttgarter Schau »Film und Foto« von 1929, gibt der historischen Proklamation eines »Neuen Sehens« eine zeitgenössische Folie.

Für den zweiten Schwerpunkt unserer Ausstellung – gesellschaftskritische und politische Reflexionen – setzen drei südafrikanische Künstler wesentliche Akzente. Guy Tillim, wie Jane Alexander einer der Preisträger des seit 2000 vergebenen Mercedes-Benz Award for South African Culture, bereist seit Mitte der 1980er Jahre mit seiner Kamera die Krisenregionen des südlichen Afrika. Die eindrucksvolle Fotoserie junger Kamajoor Milizionäre, 2001 in Sierra Leone fotografiert, bildet zusammen mit Jane Alexanders monumentaler zehnteiliger Serie *African Adventure* einen der Höhepunkte nicht nur südafrikanischer Fotokunst, sondern generell einer engagierten zeitgenössischen Fotografie. Was sehen wir, wenn wir Tillims Fotos betrachten? Junge farbige Männer in festlicher Bekleidung, ihre Gesichter schön, offen, stolz, mit einer Spur kindlicher Scham? Oder afrikanische Soldaten in rituell »geheiligten« Gewändern, bereit zu jeder Tat, die ihnen das Hineingestelltsein zwischen die Kriegsfronten von revolutionären und Regierungs-Soldaten diktiert? Oder Kindergesichter, voll Angst und Sucht nach Nähe zugleich, die in eine brutal gespaltene, schizophrene Gesellschaft hineinwachsen, die jede Identitätsfindung unmöglich macht?

Das Thema irreparabel verformter, gespaltener und doch immer neu zu definierender Identität ist ebenfalls zentral für die in Kapstadt lebende Berni Searle, international anerkannt als eine der bedeutendsten Videokünstlerinnen Südafrikas. Zwei gegenüberliegende Video-Projektionen zeigen eine farbige Frau, auf die von der Decke Mehl herabstäubt und Wassertropfen herunterrieseln. Man wird Zeuge einer Verwandlung, denn die Hautfarbe hellt sich durch das Gemisch von Mehl und Wasser auf. Berni Searle wird zum zweiten Mal in der Sprache der südafrikanischen Apartheid: Colored. Die bewusste Wiederholung und performative Betonung der eigenen Identität spiegelt den künstlerischen Ansatz – denn Searle ist durch ihren biographischen Hintergrund als »colored« aufgewachsen, also weder der weißen Minderheit noch der schwarzen Bevölkerungsmehrheit zugehörig. Berni Searles Kunst widmet sich dem Versuch, innerhalb historisch bestimmter, kollektiver Kategorisierungen sich immer wieder neu zu erfinden, um sich »als vielfältiges, wandelbares Wesen zu präsentieren« (Berni Searle). Ihren Körper setzt sie in ihren performativen Videoarbeiten bewusst ein, um dem Begriff der Rasse die Präsenz eines Individuums entgegenzusetzen, welches sich gesellschaftlichen Allgemeinplätzen verweigert.

D

A C

»Es handelt sich um folgendes: Die Menschen sprechen heutzutage zu jeder Stunde vom Gesetz und vom Recht, vom Staat, vom Nationalen und vom Internationalen, von der öffentlichen Meinung und von der öffentlichen Macht, von der guten Politik und von der schlechten [...] vom Individuum und von der Kollektivität. [...] Eines der größten Übel der Zeit ist die weitgehende Inkongruenz zwischen der Bedeutung, die allen diesen Fragen in der gegenwärtigen Zeit zukommt, und der Grobheit und Verworrenheit der Begriffe über das, was diese Wörter vorstellen.« Mit diesen Worten José Ortega y Gasset aus dem Jahr 1957 (dt.: *Der Mensch und die Leute*, München 1961, S. 12f) verbindet Martin Gostners Auffassung und Einsatz von Sprache das skeptische Bewusstsein der Manipulierbarkeit und Ideologisierung von Begriffen und Aussagen. Der Sinn eines Wortes ist von der kulturellen Codierung, von unserer Erfahrung, von dessen Stellung im Kontext eines Satzes, eines Textes abhängig. All diesen Grundbedingungen von Sprache als interindividuellem Kommunikationsmedium arbeitet Martin Gostners Zyklus von Digitaldrucken *Of Milk and Honey* entgegen. Vereinzelt oder nur scheinbar sinngemäß zusammenhängende Begriffe sind mit Schreibmaschine auf Etikettaufkleber eines Normblattes geschrieben und mit einem »Suchscheinwerfer« aus dem Grafikprogramm des Computers dramatisch-unheilvoll ausgeleuchtet. Die serielle Reihung, die enervierende Wiederholung lädt die Begriffe einerseits beschwörend auf, entwertet sie aber andererseits – ähnlich der Amnesie, die politische Agitation, Werbung oder die Monotonie eines Rosenkranzes verursachen können. Die Begriffe werden geschichts- und bedeutungslos, in der Wirkung gleichen sie leeren Etiketten, die beliebigen Inhalten aufzukleben sind.

He Ram (Gandhi) – der Leuchtkasten des chilenischen Künstlers Alfredo Jaar, seit seinem documenta Auftritt 1987 als einer der wichtigsten sozialkritischen Konzeptkünstler bekannt, möchte ein Denkmal sein für Mahatma Gandhis umstürzende Vision einer gewaltfreien Revolution. Aber die Geschichte und die politische Wirklichkeit heute haben Alfredo Jaar die Gestalt eines Grabsteines aufgezwungen. Jaar nimmt mit dem Titel der Arbeit direkt Bezug auf den Moment des tödlichen Attentats, dem Gandhi als Verfechter des gewaltlosen Widerstands 1948 zum Opfer fiel. »He Ram, He Ram« [Oh Gott, Oh Gott] sind als die letzten Worte Gandhis überliefert. »Ich denke, wir leben heute in einem großen Paradox. Einerseits werden wir von tausenden Bildern bombardiert, aber andererseits waren diese nie zuvor so kontrolliert, sei es durch die Regierungen oder durch einen gewissen Teil des privaten Sektors. Deswegen glaube ich, dass wir die Fähigkeit, zu sehen und von Bildern ergriffen zu werden, verloren haben. Nichts mehr bewegt uns, nichts mehr hat einen Sinn. Mein Werk ist eine Art der poetischen Meditation über die Macht der Bilder.« (Kat. Documenta 12, 2002)

D

A C

Diese durchaus pessimistische Grundeinsicht verbindet die Arbeit von Jaar mit denjenigen etwa von Martin Gostner, Dmitry Gutov, Thea Gvetadze oder Patricia London Ante Paris: dass Sprache und Bild heute mehr der Selbsttäuschung, der Verunklärung und bewusster Geschichtsfälschung dienen, als dass sie Medium freiheitlicher Begegnung mit dem eigenen und dem fremden Selbst sein könnten. Patricia London Ante Paris Arbeiten der vergangenen Jahre sind bestimmt von der kritischen Aktualisierung anarchistischer Texte und dem Aufwerfen ideologiekritischer Fragestellungen in den Bereichen Philosophie, Politik und Soziologie unter dem Gesichtspunkt von Macht und Gewalt. Teil dieses übergreifenden Kontextes ist die Thematisierung von Protestformen, Abweichungen, Widerstandsgesten des Individuums innerhalb eines kulturell und ökonomisch determinierten gesellschaftlichen Umfelds – sei es Südafrika, Chile oder Deutschland.

Von den insgesamt sechs Künstler/innen, deren Biographien mit Stuttgart bzw. Berlin verbunden sind, kann vor allem Ulrike Flaigs mit changierenden Autolackproben verkleidetes Wandobjekt vor dem skizzierten Hintergrund der vielfach inszenierten Gratwanderungen zwischen artifiziellem Schaustück und funktionalem Objekt gesehen werden. Die Oberfläche von Ulrike Flaigs Wandobjekt *Eben mal kurz untergebracht ...* wirkt zunächst wie eine nicht greifbare Materie, vergleichbar mit Nebel oder Licht. Die Form des Objekts lässt uns schwankend werden zwischen der Zuordnung »funktionales Designobjekt« und »Kunstobjekt«. Die Reflexionen bewirken eine Brechung des umgebenden Raumes, dadurch ist die Form schwer zu definieren. Wie konkret also ist die Form, wenn sie durch ihre Oberfläche wieder aufgelöst, bzw. konterkariert wird? Das Farbpigment wurde ursprünglich für die Automobilindustrie entwickelt. Dessen changierende Qualität (von Grün nach Blau und Schwarz) verkehrt sich jedoch bei der Anwendung auf Autos ins Gegenteil: Ordnungshüter beurteilen die ungenaue Bestimmbarkeit der Farbe bei Zeugenaussagen als unkalkulierbares Risiko und lehnen sie daher ab. Bernhard Kahrmann ist in den 1990er Jahren in Stuttgart mit einem der variantenreichsten multimedialen Werkkonzepte zur Interdependenz von sprachlichen, grafischen, architektonischen und – daraus abzuleitenden – politischen Raumkonstruktionen aufgefallen. Eine unmittelbar physische Erfahrung und Interpretation von Kategorien wie Raum, Grenze, Körper und Landschaft sind demgegenüber der Ausgangspunkt für die Arbeiten der in Berlin lebenden Beate Terfloth. Nur im Katalog vertreten (da zu einem früheren Zeitpunkt bereits ausgestellt) sind die luziden Exerzitien zum Thema Farbe der in Berlin und Neckarwestheim lebenden Anita Stöhr Weber. Klassischen Genres der Fotografie bzw. der Videokunst scheinen die Arbeiten der Stuttgarter Künstlerinnen Sandra Hastenteufel und Eva Teppe zu entsprechen, beide argumentieren jedoch aus einer dezidiert konzeptuellen

D

A C

Position heraus. Die drei Arbeiten bzw. Werkgruppen von Sandra Hastenteufel in unserer Ausstellung demonstrieren ihre hart geschnittenen Wechsel von der Mikro- zur Makroperspektive: Pflanzen wie Rhabarberkopf, Bärlauch oder Eichel im Schleierlaub, aus der Distanz von wenigen Zentimetern aufgenommen, offenbaren eine scheinbar »kreatürliche« und »natürliche« Gestalthaftigkeit, während die im Zoom der Videokamera observierte Balletttänzerin zu einem Artefakt erstarrt scheint, dass nurmehr rein ästhetische Projektionsmechanismen herausfordert.

(aus der Publikation »Photography, Video, Mixed Media II«, Stuttgart/Berlin 2004, S. 2–3; 6–10. Die Publikation können Sie im Onlineshop erwerben.)

Daimler Contemporary
Haus Huth Alte Potsdamer Str. 5 10785 Berlin
daily 11 am - 6 pm

D

A C