

Marc Feustel Mind the space.

Christoph Hochhäusler

Ich schaue oft auf die Fotografie und sehe eine mögliche Zukunft des Kinos.

Regine Ehleiter

Historische Publikationsprojekte widersprachen den üblichen Konventionen und Definitionen einer ‚Ausstellung‘.

Stefanie Diekmann

Das Archiv ist ein Ort der Bereitstellung wie des Entzugs.

Felix Hoffmann No Photos on the Dance Floor.

Olivier Cablat

Nowadays you can travel from behind your computer. So enjoy!

Stefanie Pluta Fotografie erlernen und kontextualisieren.

Emilie Lauriola

The current situation will lead us to reimagine the photographic spaces.

Linnea Semmerling

Es geht um das selbstbestimmte Arbeiten.

Jeffrey Ladd

Black and White Space.

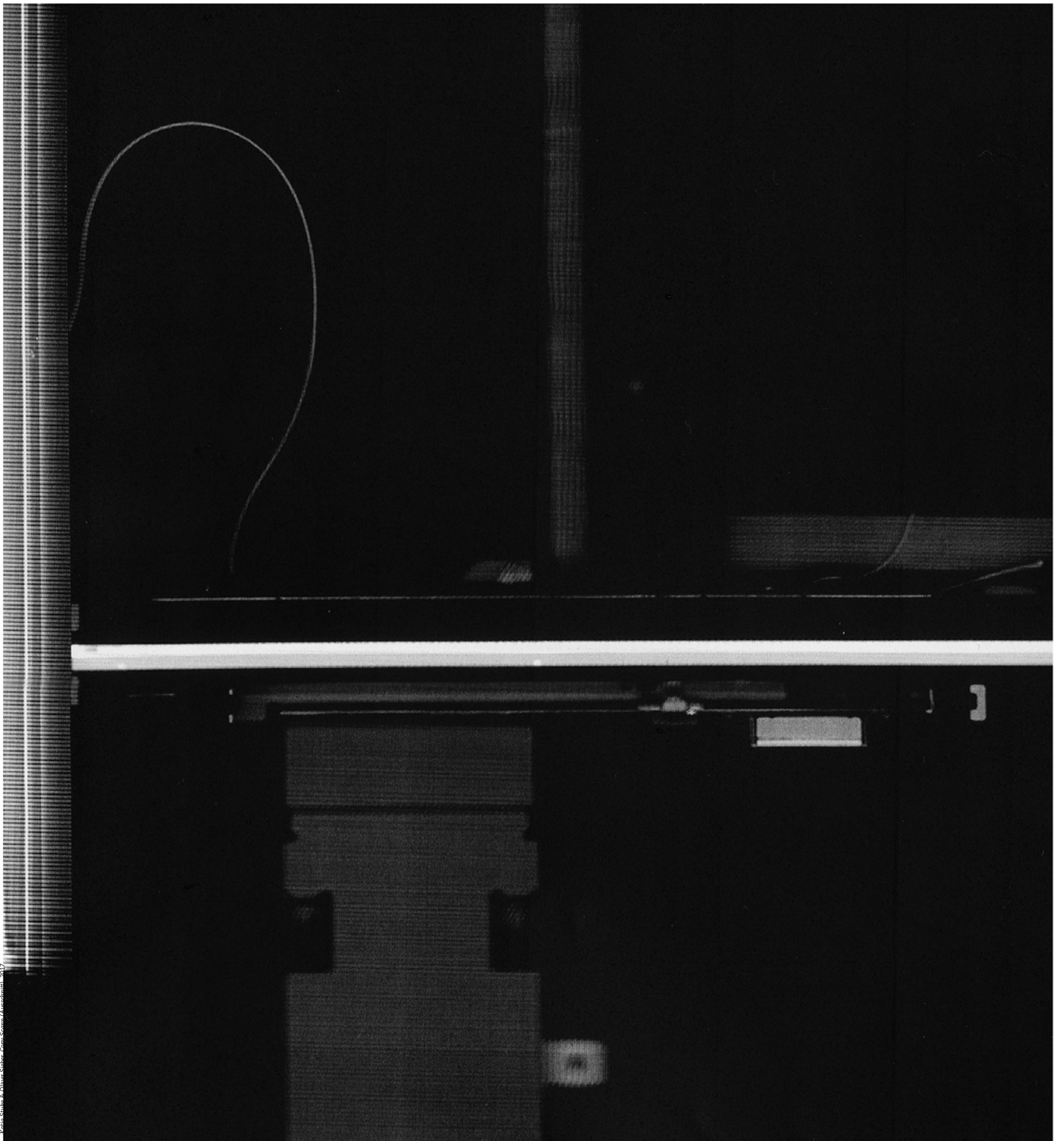
ANT!FOTO Bar, Juni 2020

Hg.: Böhm/Kobayashi Publishing Project

Katja Stuke & Oliver Sieber

EUR 5,—

ANT!FOTO





ANT!FOTO Bar, Vitrine Schwarzes Licht, 2019

Vorwort

ANT!FOTO ist 2010 aus der Motivation heraus entstanden, die unterschiedlichen Facetten des Mediums Fotografie in Düsseldorf zu zeigen. In den verschiedenen ANT!FOTO-Ausstellungen stellten Stuke und Sieber Arbeiten von deutschen und internationalen Fotograf*innen aus, die unterschiedliche Herangehensweisen deutlich machen, aber auch ein vielfältiges Verständnis dessen widerspiegeln, was Fotografie überhaupt ist beziehungsweise was sie sein kann. Ausgestellte Künstler*innen waren z.B. Aleksandra Domanovic, Beni Bischof, Dean Sameshima, Jason Lazarus, Taiyo Onorato/Nico Krebs, Lieko Shiga, Ryudai Takano, Adrian Sauer, Juergen Staack, Laura Bielau, Olivier Cablat, Jason Evans, Ted Partin, Joachim Schmid, Pia Stadtbäumer oder 80'81 (Georg Diez & Christopher Roth). Zu Vorträgen und Performances kamen u.a. Markus Schaden, Tzusuki Kyoichi, Duncan Wooldridge, Takashi Homma oder Christoph Dettmeier.

Weitere Veranstaltungen fanden 2014–2018 im Künstlerverein Malkasten statt, u.a. mit Wilhelm Schürmann, Jeffrey Ladd, Clare Strand, Christine Erhard oder Keiji Uematsu. Zudem ist eine Reihe von Publikationen erschienen u.a. das ANT!FOTO Manifest mit Beiträgen von Charlotte Cotton, Joerg M. Colberg, Martin Fengel, Sebastian Hau, Marvin Heiferman, Doris Krystof, Christiane Kuhlmann, Ulrich Pohlmann, Doug Rickard, Ken Schles, Alec Soth, Mariko Takeuchi, Erik van der Weijde u.v.m., das im Rahmen der Ausstellungen (Mis)Understanding Photography, Werke und Manifeste im Museum Folkwang Essen und dem Fotomuseum Winterthur ausgestellt wurde und Teil ist der Ausstellung 21.lettres.a.la.photographie@gmx.de ebenfalls im Museum Folkwang in Essen. Die Publikations-Reihe soll nun mit dieser Ausgabe fortgesetzt werden.

Seit 2019 gibt es in Düsseldorf zudem die ANT!FOTO Bar, einen Treffpunkt für und über Fotografie nach japanischem Vorbild. Die Bar wird einmal im Monat von Oliver Sieber und Katja Stuke in den Räumen von Tina Miyake auf der Ackerstraße in Düsseldorf betrieben. Jedes Mal werden 10 neue Bücher und eine DVD aus der Böhm Kobayashi Bibliothek präsentiert, die Anlass für ein Thema, einen Austausch über Fotografie sein können. Es werden Foto-Fachleute, Foto-Künstler*innen, Fotobuch-Sammler*innen und alle Foto-Interessierte eingeladen, einen Blick aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Fotografie zu werfen und in inspirierender Umgebung zu diskutieren. Außerdem sind Künstler*innen und Expert*innen aus dem In- und Ausland eingeladen, eigene Fotobücher und Projekte mitzubringen und vorzustellen.

Seit März 2020 war die Bar auf Grund der Corona-Maßnahmen erst einmal geschlossen. Wir hoffen, dass wir anlässlich des Erscheinens dieser Ausgabe des ANT!FOTO Magazins die Bar langsam wieder öffnen und wir uns alle in Düsseldorf wiedersehen können. *Katja Stuke und Oliver Sieber*

Marc Feustel

Mind the space.

Datum: 25. Mai 2020 16:32:18 MEZ
Betreff: Re: Antifoto
Website: <https://www.marcfestel.com>

Over the past three months, as the world went into lockdown, I have had the impression of drowning in the digital. My inbox has been even fuller than usual with a constant stream of newsletters from museums, galleries, publishers, bookshops and artists reaching out to their communities. Many of these have been sincere and heartfelt messages of concern for others and the uncertain future that lies ahead of us. Everyone began broadcasting too—Zoom lecturing and Instagram Live-ing alongside all the video-socializing that we tried to do despite the Internet being on the verge of collapsing.

Not only was there an avalanche of online communication, but the experience of viewing art migrated massively from physical spaces to digital ones in the form of online viewing rooms, virtual exhibitions, remote walk-throughs, and detailed explanations of shows that should have been. I tried to play along: I even attempted the almighty Google's museum tours with my kids, but if the world's most powerful internet company's best attempt at an online museum tour is watching a penguin waddle through rooms in which the art is more or less visible, then I don't think the online exhibition is for me.

Many print publications, from the Dutch magazine *Foam* to the French artist book publisher Onestar Press, made their online archives freely accessible or even created digital publications during and about confinement like the collaborative *Indoors* Zine put together by It's Nice That and Dropbox. In many ways there was so much more to explore than ever before... but despite the best intentions, I mostly found this to be utterly exhausting. The online world already took up too much space in my life before lockdown and the thought of an even-more-infinite number of Internet rabbit holes that get lost in just made me want to switch off.

I was very grateful to have a room full of photobooks during these last few weeks. Like many photobook collectors, I don't

Just as books are spaces in themselves—the best spaces in which to look at photobooks—I found myself being drawn to books that deal with this idea of physical space.

spend anywhere near enough time with my books (my kids probably disagree), but this was an opportunity to revisit them through a different lens and to think about this unprecedented crisis from the multiple perspectives they provide. Just as books are spaces in themselves—the best spaces in which to look at photographs—I found myself being drawn to books that deal with this idea of physical space. As my collection is primarily focused on Japan this was also a way for me to “travel” to Tokyo when it wasn't possible to do so in person.

I turned first to Masataka Nakano's Tokyo *Nobody*, a series of cityscapes of the city's busiest areas shot at dawn to avoid any traces of human presence, an uncannily prescient view of life in cities today. Hiromi Tsuchida's *Counting Grains of Sand*, an exploration of the nature of crowds across Japan sits at the other extreme. Those scenes of people packed together as tightly as the grains of sand on a beach are all but unimaginable now. Masafumi Sana's *Trouble in Mind*, which I have always found equally puzzling and fascinating, perfectly encapsulates the feeling of this moment with its sickly orange hues and forlorn (sub)urban spaces that seem to have been hastily abandoned.

A few weeks before confinement began, I received a copy of Joji Hashiguchi's *We Have No Place To Be*, recently published by Session

Press, a book whose title suddenly seemed so appropriate for these times. Shot in the early 1980s, the street photographs in the book follow young urban outsiders as they struggle to find their place in cities in Europe, Japan and the United States, underlining the importance of the spaces that can bring us together.

As confinement has stretched on, I have become more and more aware of my domestic surroundings and the small details that had become invisible to me over time. This changing perception of domestic space brought to mind Motoyuki Daifu's first book *Project Family* documenting daily life in his family home in Yokohama which he shares with four siblings, his parents and their cat. Their small apartment is so full of piles of clothes, food, empty packaging, and garbage bags that the family itself seems to be in danger of being swallowed up by it. What does staying home look like for them? Or for those living in the endless tower blocks in Michael Wolf's *Architecture of Density*?

Wondering about the many projects that will emerge from these extraordinary times, I thought of Leo Rubinfien's *Wounded Cities*, a study of the impact of September 11th and the visible impact of the age of terror on the faces of city-dwellers around the world. I looked at projects that are “confined” in some way, like Hitoshi Fugo's *Flying Frying Pan*, a series shot over several years made up entirely of photographs of a single frying pan which somehow manages to conjure up the immensity of the cosmos. As with most crises, it is not the photographs of the event itself that are likely to be most interesting but the ones that are made possible by the new circumstances created by it.

I thought of those who have no access to space, or who have had their spaces stripped away, as in Henk Wildschut's *Ville de Calais* and *Rooted* which document the small shelters and gardens which the occupants of refugee camps around the world have constructed for themselves and their resilience in the face of crisis. Thilde Jensen's latest publication, *The Unwanted*, a series of portraits of the homeless in America, is at once brutal and necessary, a book that forces us to look at an issue which has become invisible to most of us and which is going to grow exponentially through the fallout from this crisis.

There are also an increasing number of books interrogating our presence in the world, particularly in relation to the challenges waiting for us on the other side of this pandemic. Geert Goiris's latest, *World Without Us*—another book whose title has taken on a strange relevance to these times—explores the anthropocentric view we have developed of the world and our apparent determination to exterminate ourselves.

Beyond the small world of photobooks, it was fascinating to see the cultural value that is still attributed to the book. Selfies gave way to #bookshelves and in the age of the Zoom backdrop the tomes on our bookshelves became a way of letting the world know who we are. There was even a Twitter account (@bookcredibility) created during the crisis—its strapline: “What you say is not as important as the bookcase behind you”—that provides cutting analysis of the cultural credibility grabs of the bookshelf backdrops of the talking heads on TV news.

Beyond photobooks, over time I found myself thinking more and more of the spaces that we no longer have access to. My mind went not so much to the “institutional” spaces—museums, art foundations, commercial galleries—that form the backbone of the photography world, but rather to those informal spaces which play a smaller, often less explicit role, but which are crucial in fostering a sense of community and in keeping the small world of photography alive.



Kerjo Stuke & Oliver Sieber, 12 Times Anabana Bu, Tokyo 2017

While the spaces in my hometown came to mind—*le Plac'Art Photo*, *Le Bal Books*, *La Comète*—my thoughts also drifted to Tokyo, where there is a wider variety of these kinds of spaces than in any other city I know. Given the city's highly fragmented art scene, many photography galleries and publishers tend to have tight-knit communities that gravitate around them and that function as much as exhibition spaces or bookstores as they do community centres. Some of these spaces are surprising, like *Kurenboh* a minuscule gallery that is housed in a Buddhist temple. Run by Aki Taniguchi, a Buddhist monk and a former student of the American photographer and curator Leo Rubinfien, *Kurenboh* holds exhibitions in a tiny, perfectly designed “meditation gallery” that can only accommodate one or two people at a time. There is *Kodoji*, too, a minuscule bar in the Golden Gai district that has become a rite of passage for any photography enthusiasts passing through Tokyo and, in addition to being visibly coated in layer upon layer of photographic history, is the smallest exhibition space I know. Or one of the city's last remaining photography labs which, formerly housed in a spacious factory, has somehow

Just as confinement has transformed our access to and relationship to space, it has also wreaked havoc with our sense of time.

been squeezed into an anonymous residential apartment block where some of the best printers in the country from the last fifty years still work. While they are all very different, what these spaces share is an ability to create community, not through organized events or broad audiences but by providing people with a place to come and pass the time around something they love. It is the spontaneity provided by such spaces that I have missed the most over the past two months.

Just as confinement has transformed our access to and relationship to space, it has also wreaked havoc with our sense of time. Some days feel interminable while others just slip through our

fingers. I have found that my aversion to digital spaces has also been driven by a need to slow down and be more purposeful with my attention.

There is another unusual space in Tokyo that has done just that. In 2015, the bookseller Yoshiyuki Morioka opened a tiny bookstore in the Ginza district with the unusual strategy of displaying only one book each week from a range of different genres—novels, manga, biographies, illustrated novels, photobooks. *Morioka Shoten* seems driven not only by an attempt to slow down and focus visitors' attention but also to function as a meeting place to bring people together. While there is a danger of fetishizing something as humble as the book, it feels like a welcome counterpoint to the internet experience built on infinite choice and the constant possibility of being distracted by something else.

During the postwar years in Japan, there was a boom in *kissa*, specialized cafés where customers came not for the food or drink but to listen to music, particularly jazz. Some required customers to be silent (in the more extreme cases reading newspapers was forbidden due to the rustling sound of the pages being turned), but even if they could not speak to each other, people were still coming together there. While they were primarily driven by function—home audio equipment was too expensive for most people and no radio stations offered the musical range of the *kissa*—these spaces fulfilled an important role by giving people access to culture in a communal way.

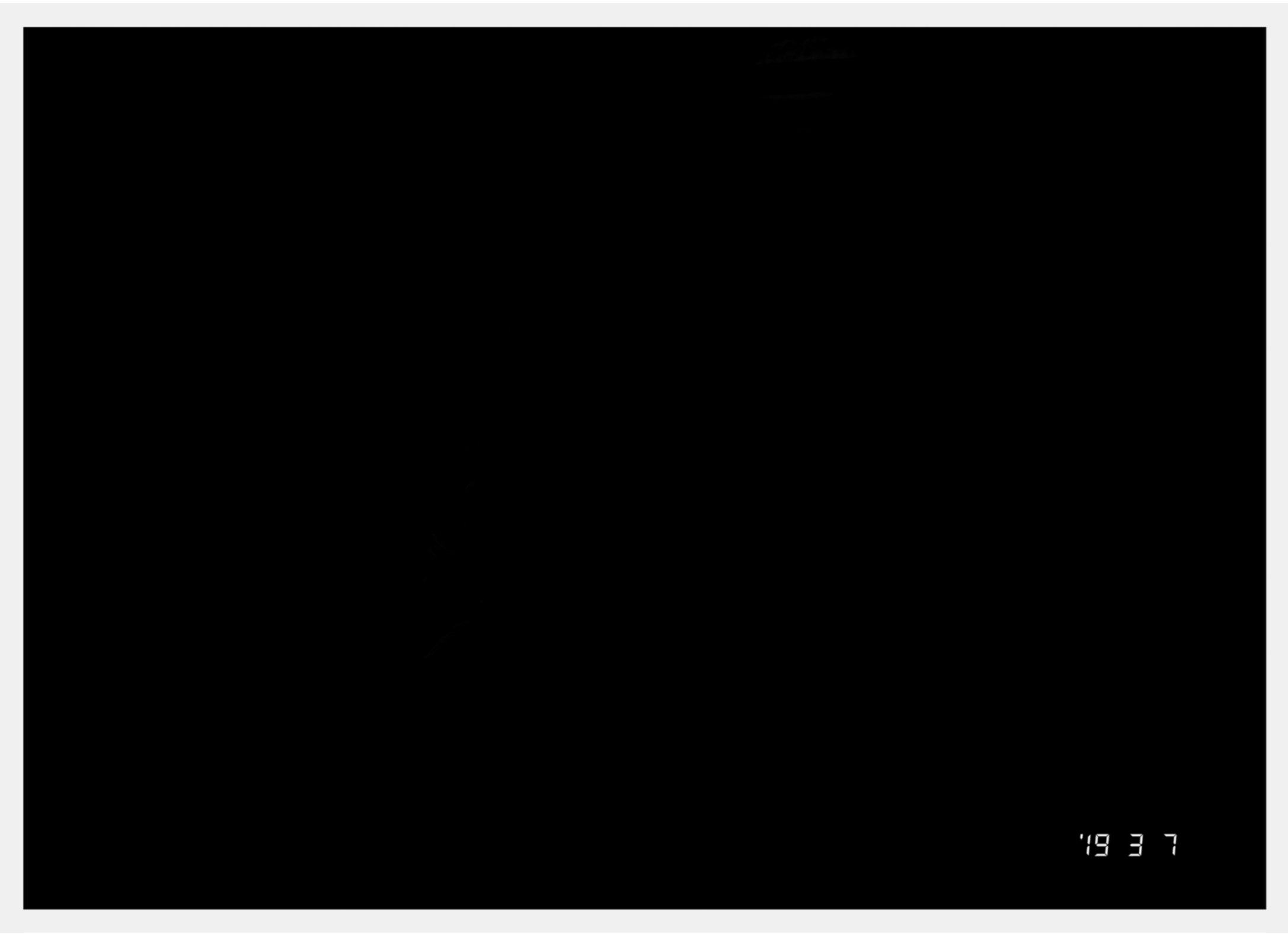
One of Tokyo's most idiosyncratic photography spaces was created in 2014 by Kotaro Iizawa, a leading photography critic since the 1980s (and, like many others in the photography world, a mushroom fanatic). While it looks to be an unassuming café serving simple food, *Megutama* does have one distinguishing feature: it is covered from floor to ceiling and wall-to-wall in some five thousand photobooks from Iizawa's personal collection which can be freely browsed by customers. On my last visit, I drank iced coffee while leafing through first editions of Kikuji

Kawada's *Chizu* (1965), Yutaka Takanashi's *Toshi-e* and a hand-made book of photcollages by Yumiko Utsu, books that are generally beyond most people's reach. *Megutama* is a kind of photobook *kissa*, where people can access books that they would be unlikely to see, let alone touch, otherwise and an important and unique repository of photographic culture.

We have to look on this period as an opportunity to rethink space on all levels, from cities themselves to the smallest spaces within them.

As something resembling “normality” is beginning to creep back in as I write these words, we have to look on this period as an opportunity to rethink space on all levels, from cities themselves to the smallest spaces within them. Not just how we design the future (surely the way we think of cities is going to have to change radically?) but how we value the spaces that matter to us. Because the two things we have been deprived of the most are space and community and those were already all too hard to come by.

Marc Feustel is an independent curator, writer and editor based in Paris. A specialist in Japanese photography, he has curated several exhibitions including *Tokyo Stories* (Kulturhuset, Stockholm), *Eikoh Hosoe: Theatre of Memory* (Art Gallery of New South Wales, Sydney), *Okinawa: une exception japonaise* (Le Plac'Art Photo, Paris). Recent book projects include *Michael Wolf: Works* (2017), the first retrospective catalogue of Michael Wolf's work, and *BLACKOUT* by Hitoshi Fugo, which was published in November 2018. He writes regularly about photography and photobooks for publications including *British Journal of Photography*, *The Eyes*, *Foam*, *IMA*, *The Photo-Book Review* and *Polka*.



Oliver Silber, Hanayo, Tokyo 2019

Wir sind immer sehr an Deiner Sicht als Filmemacher auf die Fotografie interessiert. Du hast da unserer Meinung nach eine besondere Perspektive auf beide Medien. Kannst Du dazu kurz was schreiben?

Es gibt natürlich ganz offensichtliche Überschneidungen. Ein Filmbild ist ein fotografisches Bild. Bis vor kurzem war es auch ein fotochemisches Bild, der Standard 35 mm galt dabei für weite Teile sowohl der Film- als auch der ‚Still‘-Fotografie. Die Bewegungsillusion des Films resultiert aus der Manipulation der Zeit. Im Kino zeigen wir dem Zuschauer eben mindestens jede vierundzwanzigstel Sekunde ein neues (unbewegtes) Bild, die Trägheit des Auges macht den Zusammenhang lebendig. Aber mit dieser ‚Verflüssigung‘ geht ein zentrales Element der Fotografie verloren, das, was man die ‚unnatürliche Sensation‘ der Fotografie nennen könnte: die angehaltene oder ‚gefrorene‘ Zeit. Die Frage, welcher Moment zu einem Bild gerinnen könnte oder sollte ist aber viel älter als die Fotografie oder der Film. Was erinnern wir? Was wollen wir festhalten? Es zeigt sich dann, dass Fotografie und Film sehr eng verwandte Verfahren sind, Zeitausschnitte zu

Und so schaue ich auch oft auf die Fotografie und sehe eine mögliche Zukunft des Kinos.

wählen,um etwas über den ganzen Rest der Zeit zu sagen. Es geht um den ‚Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit‘, um es mit Alexander Kluge zu sagen. Auf einer anderen Ebene sehe ich den Film als ein Medium, das als eine Art ‚schwarzes Loch der Künste‘ alle anderen Disziplinen der Kunst anzieht und einzuholen versucht. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass der Film anderen künstlerischen Entwicklungen beinahe immer hinterher hinkt, natürlich auch der Fotografie. Und so schaue ich auch oft auf die Fotografie und sehe eine mögliche Zukunft des Kinos.

Zur Zeit stellt sich bei uns gerade verstärkt die Frage nach dem physischen Raum. Die ANTI!FOTO Bar ist eigentlich ein kleiner

‚special interest‘ Ort, in dem Foto-Interessierte zusammenkommen, um zum Beispiel über die Fotobücher zu sprechen, die sich zu dem Zeitpunkt in der Vitrine der Bar befinden. Oder auch über die Videos, die wir auf einem alten Fernsehmonitor in der Bar laufen lassen. Wie wichtig ist Dir die physische Nähe beim Betrachten von Kunst oder Film. Wie wichtig ist der direkte Austausch, die Gegenwart von anderen, das ‚Dabeisein‘ bei der Rezeption; zum Beispiel bei Ausstellungen, Performances oder im Kino?

Ich muss ehrlich sagen, dass mich Fotografien in Ausstellungen oft weniger getroffen, berührt, begeistert haben, als die gleichen Fotografien gedruckt in einem Buch zu sehen. Hauptsächlich, weil ich ein Buch manipulieren kann: ich kann es drehen, von mit weghalten, es aus verschiedenen Winkeln und Entfernungen betrachten, es aufgeschlagen im Regal oder auf einem Pult platzieren. Ich kann Teile des Bildes abdecken, unter Umständen auch ein anderes Bild daneben legen. Kurz: ich kann mit dem Bild leben, auch wenn mit der Reproduktion natürlich eine andere Herstellungslogik ins Bild spielt: es ist flacher, in den Farben stumpfer, je nach Druckverfahren sieht man das Raster der Bildpunkte usw. Bei der Betrachtung von Filmen geht mir das anders. Einen Film zu Hause zu sehen ist da eigentlich immer Ersatz. Ironischerweise stört mich zuhause genau die Manipulierbarkeit, die mir bei der Fotografie willkommen ist. Auf meinem Blog habe ich dazu einmal geschrieben: »Mit dem Aufkommen von DVD und Netzvideos sind

wir alle zu Röntgen-Ärzten des Kinos geworden. Wir haben den Durchblick, sehen den Schatten auf der Lunge. Das Bild dominiert uns nicht mehr, es ist kleiner als wir. Wir können es angreifen. Vor, zurück. Schneller, langsamer. Wiederholung, Überwachung. ‚Bildschirmfüllend‘ oder kleiner. Auf Youtube gibt es die Möglichkeit der Vorschau. Während man die eine Szene sieht, kann man prüfen, ob man die nächste sehen will. Wir warten auf die Bilder, die wir aus dem Trailer (oder der Videokritik) kennen. Wenn sie kommen, haken wir sie ab. Oft fühlen sich die Trailer-Höhepunkte verbraucht an. Wir haben fest im Blick, wie lange der Film noch dauern wird. Die Untertitel informieren uns – zu früh – darüber, dass er sie liebt und sie einen Anderen. Die Schauspieler spielen gegen das Libretto an, das wir mitlesen, mitsingen können. Aus der Tonebene wird Information. Wir verstehen, was die Musik mit uns machen soll. Wir hören den Film leise, weil die Freundin nebenan einen anderen Film sieht. Dann ruft jemand an. Gegen Ende des Films entwickelt sich eine Art Wettlauf zwischen Fortschritt des Balkens und der unvermeidlichen Auflösung. Oft denke ich: wie wollen sie in den paar Minuten noch zu einem guten Ende kommen. Und werde ungeduldig. Mein Bildschirm zwingt mich auch noch, mir selbst beim Sehen zu zusehen, in der Spiegelung.« parallelfilm.blogspot.com/2013/05/1000-augen.html

Teil eines Publikums zu sein, während ich einen Film sehe, ist für mich sehr wichtig. Manchmal kommt mir vor, es wäre eine Beglaubigung dessen, was auf der Leinwand zu sehen ist. Wenn so viele bereit sind, ihr Leben anzuhalten für so ein synchrones Wahrnehmen, gibt das der Fiktion eine andere Aura.

Du legst als Regisseur sehr viele bildbestimmende Details selber fest, auch die Fotografien z.B. die in den Film-Kulissen an den Wänden hängen. Warum ist Dir das so wichtig?

Man baut mit einem Film ein Modell der Welt, einen bestimmten Ausschnitt, in einem bestimmten Maßstab, in einer bestimmten Abstraktion. Manchmal, nicht immer, ist es ganz entscheidend, ob

Christoph Hochhäusler

Film als ‚schwarzes Loch der Künste‘, das alle anderen Disziplinen der Kunst anzieht und einzuholen versucht.

Datum: 21. April 2020 21:51:45 MEZ
 Betreff: Re: Antifoto
 Website: parallelfilm.blogspot.com

da in einem Raum ein bestimmtes Bild hängt. Einmal vielleicht als Marker: diese Person umgibt sich mit diesen Dingen. Aber auch auf einer zweiten Ebene. Das gibt es ja übrigens auch in der Malerei, das Bild im Bild. Nicht als Zitat oder Wink des Connaisseurs interessiert mich das, sondern als Andeutung, dass über diese Welt in verschiedenen Abstraktionsgraden gesprochen werden muss, unter Umständen auch gleichzeitig. Das Bild im Bild sagt: Auch das erste Bild ist nur ein Bild. Beide meinen etwas drittes, nicht Abbildbares.

Ein Abend der ANTI!FOTO Bar beschäftigte sich unter dem Titel *Schwarzes Licht* mit fotografischen Phänomenen. Zu sehen war u.a. ein Portrait, das Oliver von der japanischen Künstlerin Hanayo gemacht hat. Dabei hat der Blitz nicht ausgelöst, das Bild ist also schwarz und wird mit dem Datumseindruck ausgestellt. Er hat dann darauf verzichtet, ein weiteres Foto zu machen, da der Moment des Fotografierens, der Austausch in dem Augenblick ja der gleiche war auch ohne sichtbares ‚Resultat‘. Oliver hat das dann mit Derek Jarmans *Blue* aus dem Jahr 1993 assoziiert. Siehst Du das ähnlich?

Beide Arbeiten gehen von der gleichen Paradoxie aus, aber Hanayo ist natürlich viel radikaler. Denn bei Jarman gibt es den Ton, und immerhin eine Farbe, wobei man sich streiten könnte, ob schwarz am Ende nicht doch mehr Welt enthält als blau. Ein Bild, das ‚nichts‘ zeigt, ist auf jeden Fall eine interessante Betonung der Zeugenschaft. Aber ich glaube das funktioniert nur als Witz, als Volte gegen die Erwartung des Publikums. Ein Publikum, das seinerseits ‚nichts‘ erwartet, wäre nicht empfänglich für die Wirkung. So gesehen ist das eine sehr voraussetzungsvolle Kunst. Jarman war zu diesem Zeitpunkt weitgehend erblindet. Bei *Blue* geht es um die Anrufung von Vorstellungen, jenseits des Bildes. Das scheint mir bei Hanayo anders. Oder denkt ihr, dass sie sich wünscht, dass wir uns ihr Gegenüber vorstellen?

Ich würde sagen »Nein«. Wer sie kennt, versteht vielleicht den Bild-Titel und kann sich einen Reim machen. Aber die schwarze Fläche mit dem Datumseindruck ist genauso als Bild gedacht. Das ist oft eine Diskrepanz, mit dem alle Künstler umgehen müssen: das Bild hat eine Entstehungsgeschichte, vielleicht ein komplexes Konzept – aber es hat immer auch eine ästhetische Oberfläche, die von den Betrachtern anders gelesen werden kann...

Kann ein Greenscreen (Bluescreen) ein Ersatz für analoge Nähe sein? Oder auch: Was passiert im Kopf beim Betrachten von Fotografie und Film?

Vor ein paar Tagen habe ich mir eine Fotoausstellung ‚virtuell‘ angesehen. Also da gab es die Möglichkeit, zu navigieren durch eine Art 3D-Modell der Ausstellung. Ich fand das total unbefriedigend. Schlechter Ersatz. Auch an Bildstrecken oder Multimedia-Formaten online kann ich mich bisher nicht richtig gewöhnen. Wobei ich im Grundsatz ja gut finde, dass spürbar bleibt, dass das eben nur Ersatz, Annäherung, Vermittlung ist. Ich will den Unterschied der Medien nicht verwischt wissen. Wir können diese Prothesen verbessern, es wird uns nichts anderes übrig bleiben. Aber eine räumliche Anwesenheit ist nicht zu ersetzen. Menschliche Interaktion passiert eben nicht nur audiovisuell. Zum Wahrnehmen gehört ganz wesentlich auch das Wegschauen zum Beispiel, der Bewegungsdrang. Viele digitale Angebote sind viel zu gerichtet. Um ein Bild richtig wahrzunehmen braucht man Anlauf und Um-

weg, die Schärfe der Konzentration setzt Unschärfe voraus. So wie man in einem Film einer bestimmten Geste zum Beispiel Wirkung verschaffen kann, indem man sie lange nicht zeigt.

Ein ganz anderer Aspekt beschäftigte uns bei *Ray and Liz*, dem Film von Richard Billingham, den er im letzten Jahr, lange nach Erscheinen seiner Fotografien über seine Eltern 1996, gedreht hat. Bei dem Film wartete man als Betrachter*in fast auf die ikonischen Bilder, das Ganze wirkte wie ein Nach-Dreh von Fotogra-fien. Ist das was, was Dich interessiert?

Habe ich mir nicht angesehen. Ich kenne die Fotografien. Das genügt mir eigentlich auch. Vielleicht war das auch der Versuch einer Popularisierung? In jedem Fall glaube ich nicht, dass man Fotografien ‚verfilmen‘ kann.

Du hast 2011 den Film *Séance* gemacht, in dem Du nur mit Fotografie arbeitest. Kannst Du dazu noch etwas sagen?

Das war im Grunde eine Reaktion auf die Tatsache, dass ich mit Fotografien lebe, mir Vorstellungen mache anhand der Bilder anderer, in der Recherche etwa. Ein Bücherregal ist ja eine Schatzkammer! Und ich dachte, man müsste mal einen Film machen, der statt selbst aufwändig Bilder herzustellen vorhandene Bilder verknüpft, also Bilder in einen Zusammenhang bringt, der ‚falsch‘ ist, fiktiv. Der Film erzählt ein Zukunftsmärchen – mit der Stimme von Hans-Michael Rehberg – und zeigt dazu Fotografien, private, historische, aber auch Arbeiten aktueller Fotografen, die das Gehörte interpretieren, auch ironisieren, oder im Widerspruch dazu stehen. Ich hatte zuvor festgestellt, dass es mir Vergnügen macht, eine Fotografie zu filmen, also im Raum, als Objekt und Bild zugleich. Und dass da etwas entsteht, was über das Bild als Bild hinausgeht. Es ist wie *Found Footage*, aber die Fotografie wird **Das war im Grunde eine Reaktion auf die Tatsache, dass ich mit Fotografien lebe, mir Vorstellungen mache anhand der Bilder anderer, in der Recherche etwa. Ein Bücherregal ist ja eine Schatzkammer!**

neu ‚erfahren‘ durch die Kamera. Ich finde es verblüffend ‚wie etwa eine Kamerabewegung eine Fotografie verändern, emotional aufladen kann, zumal im Kontext einer Geschichte, die offensichtlich ‚falsche‘ Zuschreibungen macht. Interessant war an dem Projekt auch, dass ich mit einigen Fotografen in Kontakt kam, weil sie wissen wollten, wofür ich ihre Bilder verwenden möchte. Nicht alle haben eine Verwendung erlaubt. (Es kommen Bilder vor u.a. von Ken Ohara, Michael Light, Ulrike Myrzik & Manfred Jarisch, Alexey Titarenko, Chris Marker. Ein Bild von dir, Katja, war ja auch dabei.)

Ganz besonders hat uns ein Film gefallen, den Gäste* in die ANTI!FOTO Bar mitgebracht hatten: A Girl chewing Gum aus dem Jahr 1976 von John Smith. Die nachträgliche Behauptung des Künstlers durch das Hinzufügen von Regieanweisungen an die gefilmte Realität zeigt doch einen sehr spielerischen, fast humorvollen Umgang mit der Frage nach dem Abbild.

Den kenne ich. Der Film ist wirklich sehr witzig. Ich mag auch sehr die Filme von Robert Frank. Also es gibt ein schmales Genre von Fotografen-Filmen, die vielleicht nicht ganz dem Kino gehören, aber eben auch nicht einfach nur das fortsetzen, was als Still-Fotografie schon gut funktioniert hat. Etwas neues muss

dazukommen. Im Fall von Smith oder Frank ist das dann eine Reflexion auch über die ‚Unverschämtheit‘, Regie zu führen. In Franks *Pull my Daisy* geht es ja auch darum, das ‚Wissen‘ der Erzähler als Witz zu entlarven und die Autorität sowohl des Bildes als auch des Erzählers zu untergraben.

Aber es gibt natürlich auch ein Kino, das sehr stark fotografisch gedacht ist. Die Zusammenarbeit Alfred Hitchcock/Robert Burks fällt mir ein – die Katja ja immer wieder zitiert hat. Da geht es immer um das Sehen als Vorgang. Also das Sehen ist Thema der Fotografie. Es geht nicht so sehr um das Bild als Bild. Die Kamera repräsentiert einen Blick. Das ist ein wichtiger Unterschied. Burks und Hitchcock konstruieren Blicke – sie imitieren weniger unser Sehen als dass sie uns ihr System aufzwingen. Sie richten die Bilder so ein, dass wir sie als Blickmaschinen ‚bedienen‘ können.

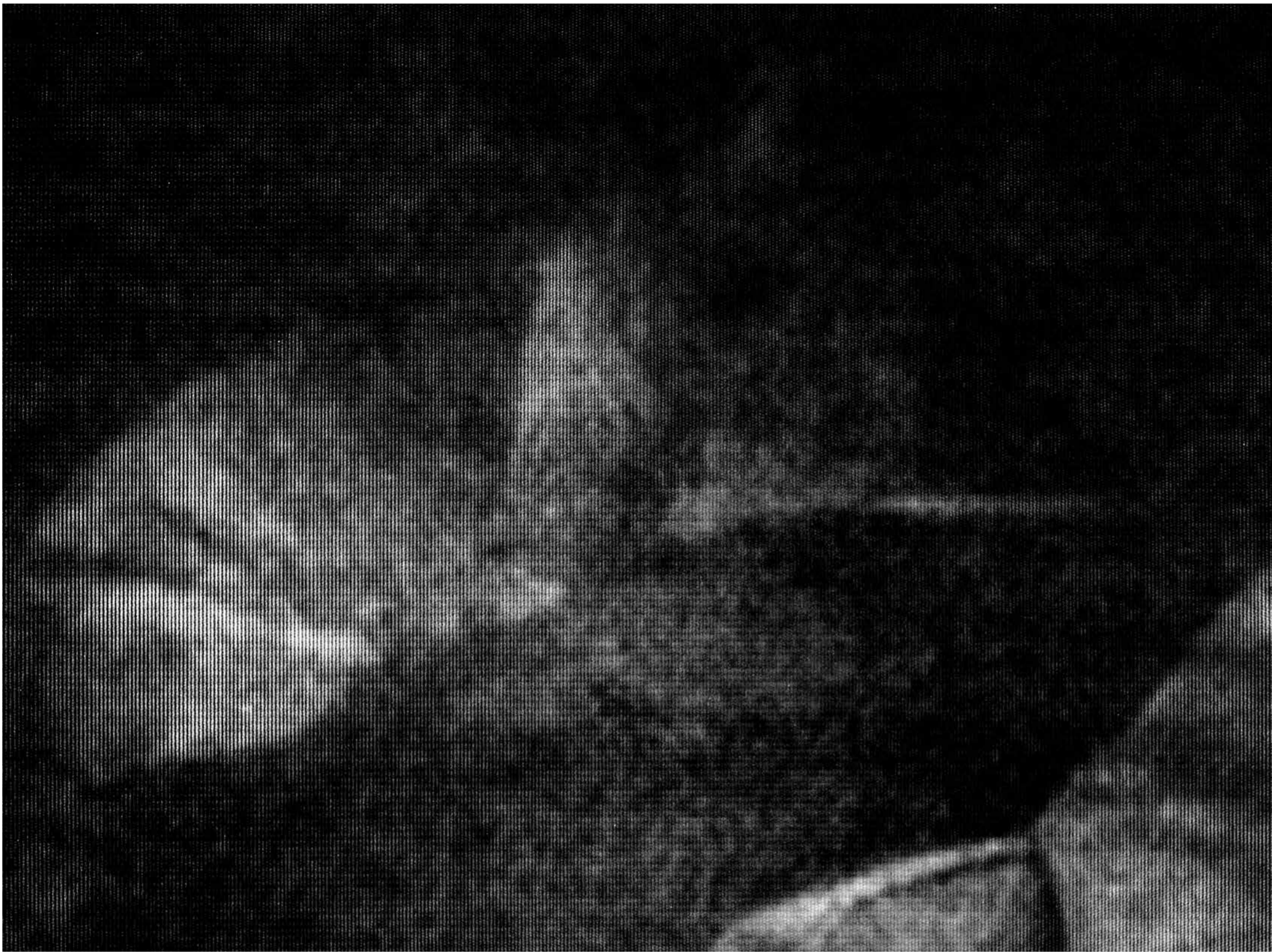
Quasi ein Klassiker, den wir auch immer wieder Studierenden zeigen, ist die Dokumentation Near Equal über den japanischen Fotografen Daido Moriyama aus dem Jahr 2001. Die Betrachter folgen in dem Film Moriyama beim Prozess der Fotografierens, beim Flanierens durch die Straßen von Shinjuku; dabei spricht er über seine Sicht auf die Fotografie unter anderem die Idee der Fotografie als Kopie.

Habe ich nicht gesehen. Klingt nach einem Dokumentarfilm ÜBER einen Fotografen. Sehe ich mir an. (Gibt es auf YouTube, sehe ich eben.)

Wir sind in unserer Auffassung von Fotografie und vor allem Fotobüchern durch die Japanische Foto- und Kunstgeschichte geprägt. Auch die Idee der ‚Themenbar‘ versuchen wir aus Japan nach Düsseldorf zu übertragen. Hast Du ähnliche Einflüsse aus Frankreich zum Beispiel? Und wie schätzt Du die gegenseitige Inspiration zwischen der Asiatischen und Europäischen Film-Kunst ein?

Der japanische Film ist ein immenser Einfluss. Und ich meine nicht nur Ozu, Mizoguchi, Kurosawa. Das japanische Kino ist unglaublich reich, unglaublich vielfältig. Ein großes Vorbild ist zum Beispiel Shoen Imamura für mich. Ich würde auch Shindo nennen, Naruse, vielleicht Ushida und Wakamatsu. Und auch das japanische Gegenwarts kino ist interessant. Kurosawa (Kiyoshi), Miike, Kore-eda, Kawase usw. Mein persönlicher Olymp ist sehr eklektisch, geht quer durch die Filmgeschichte. So eine starke Anlehnung an eine bestimmte nationale Kinematografie gibt es für mich nicht. Allerdings ist die französische Cinephilie – also die Art, wie das Kino in Frankreich diskutiert wird – ein starker Einfluss. Also weniger das französische Kino selbst als die französische Filmkultur. Wie ist das bei euch: geht es eher um die japanische Art, Fotografie zu denken oder um konkrete Einflüsse?

Ja, es geht wirklich eher um die japanische Art Fotografie zu denken, der Umgang mit den Bildern, die Relevanz von Fotobüchern. Und vielleicht auch die Entscheidung gegen ‚ikonische‘ Bilder, die im Einzelbild ‚alles‘ darstellen und erklären wollen.



Kaito Suke, Midrange Line, Osaka 2006 (Foto: Osaka Public/Onaka Printer, Aarashimi?)

Linnea Semmerling

Reproduziert, kopiert, überspielt, versendet und damit immer weiter verbreitet.

Datum: 1. Juni 2020 20:33:25 MEZ
 Betreff: Re: Antifoto
 Website: www.stiftung-imai.de

Bei ANT!FOTO versuchen wir immer wieder über die Grenzen der Fotografie hinauszuschauen. Bei einer der Ausstellungen hatten wir von Georg Diez und Christopher Roth eine Installation ihres gemeinsamen Projekts 80’81 auf verschiedenen Monitoren und mit Prints an der Wand gezeigt. Sie arbeiten dabei mit gefundenem Material aus den Jahren 1980 und 81, darunter Fotografien und Videos, sie produzierten Theaterstücke und Bücher und überschrieben das mit »Die Postmoderne, rückwärts; unsere Leitnarrative.« Wie wichtig ist die Postmoderne oder wie wichtig waren die 80er Jahre für die Videokunst?

Was mich an den 1980er Jahren so fasziniert ist die Durchlässigkeit der künstlerischen Medien. Das sieht man auch im Programm der Vertriebsagentur 235 Media, aus dem die Sammlung der Stif-

tung IMAI hervorgegangen ist. Axel Wirths und Ulrich Leistner haben sich bei der Gründung der Agentur 1982 keineswegs direkt der Videokunst verschrieben, der Fokus entwickelte sich

Was mich an den 1980er Jahren so fasziniert ist die Durchlässigkeit der künstlerischen Medien.

erst langsam aus ihrer Arbeit mit Kassetten, Zines und Musikvideos heraus. Dersogenannte Vertriebskatalog war dabei kaum von einem DIY-Fanzine zu unterscheiden, das beim Punk beginnt und sich im Lauf der Jahre immer weiter zur elektronischen Musik hin entwickelt. Meiner Meinung nach hat die Kunstgeschichte die Videokunst viel zu lange isoliert betrachtet, um ein modernistisches mediumspezifisches Narrativ zu kanonisieren, dabei – und das könnte tatsächlich ein postmoderner Gedanke sein –

ist Video von Anfang an nur ein Medium unter vielen, die seit Beginn der 1980er Jahre reproduziert, kopiert, überspielt, versendet und damit immer weiter verbreitet werden.

Fotografie und Film scheinen von Beginn an eine enge Verbindung zueinander zu haben. Vielleicht liegt das erst einmal auch an dem ähnlichen ‚Film‘-Material. Wie schätzt Du das Verhältnis von Videokunst und Fotografie ein? Nähert sich die Fotografie seit der Digitalisierung vielleicht eher der Videokunst an?

Auch ich habe den Eindruck, dass sich die Arbeitsweisen von Film- und Videoschaffenden im Zuge der Digitalisierung immer stärker angeglichen haben. Im englischsprachigen Raum wird inzwischen oft von ‚Artist Moving Image‘ gesprochen, um die verschiedenen Zugänge der zeitgenössischen Bewegtbildschaf-

enden zu vereinen. Natürlich wird innerhalb dieses Felds immer noch mit vielen verschiedenen Repertoires gearbeitet, die vom Experimentalfilm bis zur Videoinstallation reichen, aber ich habe das Gefühl, dass wir uns zwischen diesen Disziplinen, Medien oder Genres inzwischen viel mehr austauschen und dadurch auch bereichern. Wir alle – und hier beziehe ich nun auch die **Fotografie mit ein – reflektieren in diesem Zuge unsere Arbeitsweisen. Wir alle – und hier beziehe ich nun auch die Fotografie mit ein – reflektieren in diesem Zuge unsere Arbeitsweisen und setzen uns verstärkt mit dem gesamtgesellschaftlichen Umgang mit Bildern auseinander, sei es im Archiv, im Fernsehen oder auf einer digitalen Plattform.**

weisen und setzen uns verstärkt mit dem gesamtgesellschaftlichen Umgang mit Bildern auseinander, sei es im Archiv, im Fernsehen oder auf einer digitalen Plattform. Das wurde mir gerade wieder bewusst, als ich die Arbeit von Shuang Li auf der Website des Bielefelder Kunstvereins gesehen habe. Sie gibt uns dort Zugang zu allen Fotos auf ihrer Cloud und ermächtigt uns außerdem die Bilder zu löschen. Sie beschreibt, wie unser Gedächtnis die Gestalt der Cloud annimmt und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Ereignisse, die sich zwischen dem Selfie und dem Screenshot ereignet haben. Ob die Bilder sich dabei bewegen oder nicht ist für mich Nebensache.

Als wir uns letztes in Düsseldorf zum ersten Mal trafen, sprachen wir u.a. auch über Printed Matter, Mail Art und Zines. Bei Künstlerpublikationen oder Zines werden verschiedene Druck- und Produktionstechniken angewandt: vom alten Schwarz-Weiß-Kopierer, über digitale Drucker bis zur Offset-Maschine. Oft ist auch viel Handarbeit im Spiel. Gibt es so etwas vergleichbares bei Videokünstler*innen? Vielleicht auch so eine Nähe zu Retro-Techniken?

Die Tendenzen, die ich zurzeit beobachte, gehen weniger zurück zu alten Aufnahmetechniken, als zu bestimmten Haltungen aus der frühen Phase der Videokunst. Dabei geht es zunächst einmal um das selbstbestimmte Arbeiten aus der eigenen Hand, das eben erst mit den frühen Videorekordern möglich wurde. So

Dabei geht es zunächst einmal um das selbstbestimmte Arbeiten aus der eigenen Hand, das eben erst mit den frühen Videorekordern möglich wurde.

war Video von Anfang an ein Medium, mit dem Künstlerinnen eigenständig und auch recht spontan arbeiten konnten, weil sie sich eben nicht erst für die Filmtechnik und deren professionelle Bedienung verschulden mussten. Dabei ging es nie nur um die Herstellung des Bildes, sondern immer auch um die Manipulation, die Übertragung und die Verbreitung des Bildes. Video ist eben kein Film, sondern ein elektronisches Medium, ein Signal. Wer das für mich kürzlich wieder eindrücklich auf den Punkt gebracht hat ist Denzell Russel, ein KHM-Absolvent, der gerade im KIT in Düsseldorf ausstellt. Er erstellt YouTube Playlists mit Werbespots von Firmen, die Profit aus der amerikanischen Gefängnisindustrie generieren, und zeigt diese Videos dann auf selbstgebauten LED-Pixel-Bildschirmen. Die aufwendig produzierten Werbespots werden auf das Signal zurückgeworfen, das sie trägt und das der Künstler hier regelrecht vorführt. Das ist natürlich alles andere als eine Retro-Technik, aber es ist eine sehr effektive Strategie, um die Kontrolle über das Bild zurückzugewinnen.

Worin sich Fotografie und Video-Kunst ebenfalls ähneln, ist die einfache Möglichkeit der Reproduktion. Das Netz scheint für Videos erst einmal ein geeigneter Ort zu sein. Andererseits ist es in Hinblick auf Urheberrecht, der Reproduktion und Vervielfältigung auch ein problematischer Ort für Videokunst. Die Stiftung IMAI, die Du seit April 2020 in Düsseldorf leitest, widmet sich der Archivierung, Distribution, Erhaltung und Vermittlung von Videokunst. Wie macht sie das – auch im Hinblick auf die Problematik der Vervielfältigung?

Ich sehe die Stiftung IMAI ganz klar in der Tradition der alternativen Distribution, die mit 235 Media in den 1980er Jahren begonnen hat. Damals wurde die Videokunst vornehmlich über die durch die Mail Art etablierten Netzwerke – über die zunehmend auch Kassetten ausgetauscht wurden – verbreitet. Grundsätzlich sehe ich die Vervielfältigung also eher als eine Chance und nicht

als Problem. Ich stelle mir dabei aber auch immer wieder die Frage, welche Wege wir heute gehen können und gehen sollten, da unser Vertriebskatalog inzwischen komplett online steht und über 1.000 Arbeiten aus unserem Programm auf unserer Website in voller Länge angeschaut werden können. Dabei schwebt mir eine Art plattformübergreifendes Abonnement vor, eine Idee, die der kalifornische Kurator und LAICA-Gründer Robert Smith schon in den frühen 1980er Jahren hegte. Schon damals wünschte er sich, dass er eines schönen Tages Abonnements bei Künstlerinnen und Künstlern abschließen könnte. Ihm gefiel der Gedanke der künstlerischen Intervention in der virtuellen Realität, so dass er sich nie ganz sicher sein könnte, ob das, was er da gerade sieht, die Ironie des Alltags oder die Arbeit eines Künstlers ist. In diese Richtung möchte ich weiterdenken.

Der LAICA-Gründer Robert Smith wünschte sich, dass er eines schönen Tages Abonnements bei Künstlerinnen und Künstlern abschließen könnte.

Bei ANT!FOTO sprechen wir oft von den verschiedenen ‚Aggregatzuständen‘ der Fotografie: sie existiert als Prints in Ausstellungen, als Reproduktion in Büchern, als Projektionen, als Datei im Netz oder in Sozialen Medien. In den letzten Wochen haben wir oft den Raum (und auch Zeit) als wichtiges Element für die Wahrnehmung von Kunst vermisst: Auch Videokunst wirkt natürlich ganz anders als raumgreifende Installation mit gutem Sound als auf einem kleinen Laptop-Monitor oder Handy-Display (wo ich womöglich auch noch ungeduldig „vorspule“). Wie gehen Deiner Einschätzung nach Künstler*innen damit um?

Das ist eine wichtige Frage für meine Arbeit am IMAI, sowohl im Hinblick auf die Präsentation der Arbeiten als auch in Bezug auf ihre Archivierung und Konservierung. Es ist mir ein großes Anliegen dabei sowohl die künstlerische Intention als auch den

Es ist mir ein großes Anliegen dabei sowohl die künstlerische Intention als auch den Gebrauchskontext der Medien und Technologien mitzudenken.

Gebrauchskontext der Medien und Technologien mitzudenken. Wenn Lynn Hershman Leeson in ihren neuen Arbeiten zum Beispiel Protestvideos auf das zerbrochene Display eines iPhones projiziert, dann geht es ihr dabei natürlich nicht nur um die Bilder, sondern auch um die politische Bewegung, aus der heraus sie entstanden sind und in der sie weiterhin zirkulieren. Die Konservierung dieser Arbeit ist nicht schwer, da können wir uns an die Protokolle für Medienkunstinstallationen halten. Spannender wird es bei den Arbeiten von Ji Su Kang-Gatto, die einen YouTube-Kanal betreibt, auf den sie Kochvideos hochlädt. Die Düsseldorfer Künstlerin ist ganz neu bei uns im Programm und eines ihrer Videos ist auch gerade in unserer Ausstellung *Dreams und Memories* im NRW-Forum zu sehen. Aus meiner Sicht müssen diese Arbeiten in ihrem YouTube-Kontext erhalten werden, da sie sich nicht einfach nur ästhetisch auf die anderen Kochvideos auf der Plattform beziehen, sondern unter diesen Kochvideos auch eine Art Eigenleben entwickeln. Die Videos sollen auf dem eigenen Laptop gesehen werden, umgeben von den Vorschlägen des Algorithmus und vielleicht auch mit der Ungeduld, die man hat, wenn man eigentlich wirklich nur ein gutes Kimchi Rezept sucht.

Linnea Semmerling ist Direktorin des Düsseldorfer *Inter Media Art Institute* (IMAI), einer Stiftung, die sich der Sammlung, Verbreitung, Präsentation und Konservierung von Medienkunst widmet. Sie hat einen BA-Abschluss in Kulturwissenschaften der Universität Maastricht, einen MA-Abschluss in Kunstwissenschaften der Universität Amsterdam und hat vor kurzem mit ihrer Dissertation *Listening on Display* in Technologie-Studien promoviert: *Ausstellen von klingenden Kunstwerken 1960 bis heute*. Semmerling organisierte Ausstellungen im ZKM Karlsruhe (DE), IKOB Eupen (BE), TENT Rotterdam (NL) und Marta Herford (DE). Sie trug zu Katalogen (ZKM Karlsruhe, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl), Kunstzeitschriften (Kunstforum International, Metropolis M) und wissenschaftlichen Zeitschriften (Organised Sound, Leonardo Electronic Almanac) bei. Ihre kuratorischen und Forschungsinteressen betreffen sozial engagierte künstlerische Praktiken und die Beziehungen zwischen Technologien, Institutionen und den Sinnen.

Jeffrey Ladd

Black and White Space

Datum: 5. Juni 2020 11:37:21 MEZ
 Betreff: Re: Antifoto
 Website: www.jeffreyladd.com

Photography occupies a lot of space. Physical space; archival boxes, galleries, museums, books. Mental space. Creative space. Political space. Theoretical space. Digital space. Commercial space. The equipment necessary takes up even more space. The space I associate most with photography is the book space. The shelf space. I stand before that space at some point nearly every day. Sometimes seeking pleasure. Sometimes peace. Sometimes looking for a book to confuse, or at least, complicate, a thought. I search books at certain times looking for an answer. An event happens that opens a concern, so I stand in the space of my books to try to find deeper understanding or meaning. The medium mediates.

So once again a man, a black man, an African American man, is killed by police. And once again I stand in the space of my books. The spine of Klaus Staeck’s *Pornografie*, a book appropriating images of police and military aggression and torture, seems to ask to be opened but it is from 1971. The historical gap, the space between then and now, seems too distant. So I look further. Institutional and systematic racism. Apartheid. Goldblatt. Cole. They resonate but not enough. I look for something contemporary. I look to my shelves for black voices and realize the shelf space that I have assembled is one dominated by whiteness. Dominated by voices of privilege. Dominated by wealth. Tainted

I look to my shelves for black voices and realize the shelf space that I have assembled is one dominated by whiteness. Dominated by voices of privilege. Dominated by wealth.

by the biases of the institutions of publishing, galleries, museums, curators, distributors, and most importantly, my own. It is a space dominated by liberal thought and embrace of progressive politics yet I struggle to escape the taint of the space created by privilege, the space that allows people like me to feel comfortable, distanced from the realities of others. To say I identify is not enough. The cliché ‘to walk in another’s shoes’ is to imagine putting oneself into the space of another but it is a momentary thought. My heart and mind have been known for as long as I have engaged with photography that black lives matter, but to look at the space before me, a space I have created to learn, a space I have created to reach towards experiences outside of my own skin, it is almost as if the lives of many cultures apart from mine are nearly invisible.

Jeffrey Ladd is an American photographer born in Elkins Park, Pennsylvania in 1968. His work has been exhibited at the Art Institute of Chicago, Oklahoma City Musuem of Art, International Center of Photography, Soros Foundation’s Open Society Institute, Museum of the City of New York among others. He splits his time between photographing and writing about photography. From 2007 to 2012, he wrote over 450 articles for his website *5B4 – Photography and Books*, a blog dedicated to discussing and reviewing photography and art-related publications. Ladd is one of the founders of *Errata Editions*, an independent publishing company whose *Books on Books* series has won many awards for their scholarship into rare and out of print photobooks. He is currently based in Köln, Germany.

Diese Ausgabe des ANTI!FOTO Magazins erscheint u.a. aus dem Grund, dass die ANTI!FOTO Bar zur Zeit gerade nicht stattfinden darf. Du warst ja an einem Abend da: wir haben gemeinsam einigen Mitgliedern der DGPh unsere Ideen für die Sektion Geschichte und Archive vorgestellt. Was ist für Dich der relevanteste Unterschied zwischen dem Gebrauch von Archiven durch Künstlerinnen und Künstlern und dem eher wissenschaftlichen Umgang mit Archiven?

Ich würde zunächst die Ähnlichkeiten betonen. Zum Beispiel die Momente von Erkundung und Entdeckung, die das Archiv zu einem Schauplatz der Spekulationen und Versprechen machen. (Was dort alles zu finden sein könnte...) Außerdem: die Idee einer veränderten Sichtbarkeit für das archivalische Material, das durch den künstlerischen oder wissenschaftlichen Zugriff zum Gegenstand einer Aufmerksamkeit wird, die zuvor nicht bestanden hat oder auch gar nicht bestehen konnte, weil niemand wusste, dass das entsprechende Material überhaupt in einem Archiv liegt. Damit verbunden: auch eine Politik der Sichtbarkeit, denn vielleicht lag das Material ja im Archiv, um nicht sichtbar und nicht weiter erforscht zu werden. (Ganz wichtig: das Archiv ist ein Ort der Bereitstellung wie des Entzugs. Ich sage manchmal: die halbe Strecke zwischen Museum und Müllhaufen.)

Das Archiv ist ein Ort der Bereitstellung wie des Entzugs — Die halbe Strecke zwischen Museum und Müllhaufen.

Tendenziell, aber ich lasse mich da sofort korrigieren, würde ich behaupten, dass im Gebrauch der Archive in wissenschaftlichen Kontexten diejenigen, die das Archiv nutzen, als stärkere Akteure erscheinen. Verglichen mit den Nutzern von Archiven im künstlerischen Kontext, in dem die Archive immer auch mal eigenmächtig, eigendynamisch und eigenwillig auftreten können. Genauer wäre es vermutlich zu sagen, dass die künstlerische Praxis das größere Potenzial hat, Archive und das, was in ihnen gelagert wird, mit einem eigenen akteurialen Potenzial auszustatten und das Material prominenter in Szene zu setzen. Ich überlege gerade, ob es außerdem sein könnte, dass in künstlerischen Projekten ein weniger ‚verbindliches‘ Verhältnis zum Archiv im Singular besteht und stattdessen häufiger mehrere

Archive und Fundorte verknüpft werden. Aber solche Archivbezüge finden sich auch in der wissenschaftlichen Arbeit; während mir umgekehrt sofort drei, vier Dokumentar- und Essayfilme einfallen (etwa von Miranda Pennell, Sergio Oksman, Henri-François Imbert), die sehr auf ein einzelnes Archiv und sogar ein einzelnes Korpus oder einen einzelnen Abzug konzentriert sind.

Einige Archive (vielleicht zu wenige?) arbeiten ja längst mit Hochdruck an der Digitalisierung ihres Materials. Dass das notwendig ist, zeigt zum Beispiel der Einsturz des Kölner Stadtarchivs 2009. Das ist natürlich ein wahnsinniger Aufwand und mit hohen Kosten verbunden. Was ist aus Deiner Perspektive die erste Priorität bei solchen Vorhaben?

Das ist jetzt sehr wenig originell, aber auch mit Blick auf Euer Beispiel würde ich spontan sagen: Sicherung. Sicherstellen, dass wenigstens eine digitale Version der Bestände verfügbar bleibt und das fotografische Material als Bilddatei gesichert wird, damit es für weitere Arbeiten und Forschungen verfügbar bleibt, selbst wenn es materiell: als Archivale, Dokument, Objekt nicht mehr zugänglich ist oder zugänglich gemacht werden kann. (Letzteres zum Beispiel, weil es zu fragil geworden ist). Zugleich muss diese spontane Antwort sofort revidiert werden, weil natürlich Digitalisierung und digitale Speicherung ohne ein klug konzipiertes Programm, das die weitere Verfügbarkeit und Verwendung immer schon mit im Blick hat, ganz unsinnig wäre. Die Umsetzung eines solchen Programms lässt sich zum Beispiel im Umgang mit der fotografischen Sammlung am MKG (Museum für Kunst und Gewerbe) in Hamburg beobachten. Dort ist die Kustodin Esther Ruelfs vor sieben oder acht Jahren mit der Aufgabe angetreten, die Digitalisierung der riesigen fotografischen Bestände zu gestalten. Und hat daraus ein vierteiliges Projekt gemacht, in dem eine detaillierte Verschlagwortung ebenso eine Rolle spielt wie die Präsentation und Kommentierung der Sammlung aus der Perspektive der aktuellen Fotografieforschung (dokumentiert in dem sehr gelungenen Bildband *ReVision*, 2017). Dazu gibt es eine Reihe von Kooperationen mit Künstlerinnen und Künstler, die als Gastkurator*innen Zugriff auf das Archiv des MKG erhalten, um in teils sehr erhellenden Zusammenstellungen von eigenen Arbeiten und von Material aus den Beständen des Muse-

ums neue Perspektiven auf diese Bestände zu etablieren. Und schließlich kuratiert Ruelfs eigene Themasausstellungen, die sich in klarer Abgrenzung zu Konzepten wie etwa der der fotografischen Celebrities (die ihre erste oder x-te Einzelausstellung bekommen) sehr interessiert an einer Verknüpfung unterschiedlicher Epochen und Kontexte der fotografischen Produktion zeigen. Ausstellungen wie *Fette Beute: Reichtum zeigen* oder *Amateure* waren kombinatorisch konzipiert, dezidiert am Prinzip der Re-Kontextualisierung ausgerichtet und eben nicht einfach als große Show mit so und so vielen Meisterfotograf*innen angelegt, bei denen sich passendes Material zu Thema gefunden hatte.

Außerdem können wir alle sehr bequem aus dem Büro heraus recherchieren. Wir fragen uns nur, ob es in digitalen Archiven auch so etwas wie Zufallsfunde geben kann?

Aber doch gerade in den digitalen Archiven, oder nicht? – Als Wissenschaftlerin und vor allem als Dozentin recherchiere ich ja erst einmal mit sehr pragmatischen Interessen, das heißt: auf der Suche nach Bildmaterial, das ein spezifisches Thema oder eine spezifische These illustrieren soll. Aber selbst unter diesen Umständen ist das, was ich jetzt mal als ‚Beifang‘ bezeichnen würde, zuweilen erstaunlich: Fotos, von denen ich erst einmal keine Ahnung habe, warum sie jetzt mit angezeigt werden; Bilddateien, die mich, wenn ich sie anklicke, zu unbekanntn Projekten und Kopora führen; Fotos in Accounts oder auf Websites, von deren Existenz ich keine Ahnung hatte, usw. Ich will das gewiss nicht abfeiern: Sehr viel bleibt vorhersehbar und vor allem einförmig. Nur wäre umgekehrt zu fragen, ob sich das in der analogen Archivrecherche so viel anders darstellt. Solange wir wissen, was wir suchen und zu welchem Zweck das Gesuchte verwendet werden soll, ist die Aufmerksamkeit für den Zufallsfund nur eingeschränkt gegeben, während es, analog wie digital, bei den Entdeckungen ganz simpel darum geht, eine gewisse Aufmerksamkeit für das Foto oder das Korpus zu behalten, das sozusagen daneben liegt: in derselben Schachtel oder auf demselben Tisch, Stapel, derselben Website etc., dabei keineswegs versteckt, aber bislang einfach nicht adäquat wahrgenommen. Mir fallen jetzt leider nur zwei Beispiele aus dem Register des Bewegtbildes ein, die beide eine ganze Weile auf YouTube abge-

Stefanie Diekmann

Die künstlerische Praxis hat ein großes Potenzial, Archive und das Material darin prominent in Szene zu setzen.

Datum:	18. Mai 2020 11:46:27 MEZ
Betreff:	Re: Antifoto
Website:	www.uni-hildesheim.de/fb2/institute/medien-theater-populaerekultur/

legt waren, bevor ein Blick an ihnen hängen geblieben ist und in der Folge sehr erstaunliche Projekte aus den Funden entwickelt worden sind. Das eine ist das Amateurvideo eines Flüchtlingsboots, 2012 von einem Kreuzfahrtschiff aufgenommen, das der Filmemacher Philip Scheffner einige Zeit später entdeckt, auf 90 min gedehnt und in einer komplexen Partitur zum Material seines Dokumentarfilms *Havarie* gemacht hat. Das andere ist ein Home Video, etwa um dieselbe Zeit entstanden wie das Amateurvideo mit dem Flüchtlingsboot, ebenfalls sehr kurz, ebenfalls auf YouTube abgelegt, aus dem das Performancekollektiv *Gob Squad* nach der Entdeckung eine seiner besten Produktionen entwickelt hat, in der sie das Home Video in endlosen Wiederholungen immer wieder durcharbeiten, neu besetzen und es sozusagen ‚vergrößern‘.

Es gibt ja immer wieder Versuche, historische Momente in dem Moment, in dem sie geschehen, nicht nur zu dokumentieren, sondern sie zeitgleich einzuordnen, zu bewerten, sie in einen historischen Kontext einzubetten. Geht das überhaupt?

Ich denke schon. Zumal die Dokumentation ja selten ‚interestelos‘ erfolgt, sondern bereits auf bestimmte Kontexte der Publikation, der Distribution oder der Archivierung ausgerichtet ist. Außerdem: Was immer die Zukunft der entsprechenden (Bild)

Was nicht durch den Filter der Aufzeichnung gegangen ist, kann später nicht mehr existent gesetzt werden.

Dokumente sein wird – ohne den Vorgang der Dokumentation und Aufzeichnung wären Moment und Ereignis, als hätte es sie nie gegeben oder als hätten sie nicht stattgefunden. In der Medientheorie Friedrich Kittlers ist das eine grundsätzliche Überlegung: Was nicht durch den Filter der Aufzeichnung gegangen ist, die als die Voraussetzung von Speicherung und Archivierung zu gelten hat, kann später nicht mehr existent gesetzt werden. (Kittler veranschaulicht dies am Beispiel der Schrift, aber auf Bildmedien sind seine Überlegungen durchaus übertragbar.) Was hingegen immer passieren kann: Dass sich die Bewertung und die Kontextualisierung ändern. Ein sehr einschlägiges Projekt wäre in diesem Zusammenhang Arwed Messmers *RAF – No Evidence/Kein Beweis*, für das er in verschiedenen staatlichen Archiven historische Polizeifotos zur RAF und zur Studentebewegung gesichtet, kompiliert und publiziert hat. Als Projekt ist das eine Recherche zur historischen Bildpolitik (welche Aufnahmen wurden damals ausgewählt, welche aussortiert?), aber auch zur Differenz von dokumentarischen und redaktionellen Perspektiven sowie zur Differenz von polizeilichem und journalistischem Blick; weiter: eine Studie zur politischen Ikonisierung einzelner Motive (warum aber diese Motive?), zur Instrumentalisierung fotografischer Aufnahmen; und nicht zuletzt: dazu, wie eine historische Einordnung, die über Verwendung und Archivierung der Fotos entschieden hat, ihrerseits historisiert und. Gegenstand der Betrachtung werden kann.

Was ist eigentlich mit kleinen privaten Archiven – wie z.B. das der japanischen Bergarbeiter im Ruhrgebiet. Gehen die in Zukunft verloren, werden sie noch weniger sichtbar?

Das wird schon wesentlich von ihrer Internet-Präsenz und deren Gestaltung abhängen. Und von der Vernetzung und Kooperation mit anderen Archiven. Sehr digitalen Faktoren also, aber

tatsächlich implizieren die Tendenz zur Digitalisierung von Fotoarchiven und die Konjunktur der netzbasierten Auftritte beides. Zum einen die Chance, die Sichtbarkeit der kleinen Archive nachhaltig sicherzustellen. Zum anderen das Risiko, dass diese Sichtbarkeit weiter abnimmt, gerade wenn die finanziellen und personellen Ressourcen fehlen, einen Web-Auftritt zu gestalten und aktuell zu halten. In mancher Hinsicht ist die aktuelle Situation auch dafür ein gutes Beobachtungsfeld. Längst nicht alle Kulturinstitutionen und vor allem nicht die kleineren, nur bedingt subventionierten, verfügen über die Mittel, in ihre digitale Präsenz und vor allem deren anschlussfähige Gestaltung zu investieren. Nur ein paar Fotos zu digitalisieren und hochzuladen und sie um einen kurzen Text zu ergänzen, wird vermutlich nicht ausreichen. Umso sinnvoller wären zum Beispiel Ausschreibungen auf Bundes- und Länderebene, in denen die finanzielle Unterstützung von Archiven mit wissenschaftlichen und künstlerischen Forschungsprojekten verknüpft wird, weil sich aus der Dokumentation solcher Projekte ganz andere Webauftritte und Vermittlungsmöglichkeiten generieren ließen, die deutlich machen, warum das entsprechende Archiv interessant ist.

In einem Artikel schreibst Du in Hinblick auf Fotografie: die Zukunft ist in den Archiven angelegt. Kannst Du das für uns noch mal zusammenfassen, bitte.

Das war einerseits (im Rahmen einer Umfrage, in der es darum ging, die Zukunft der Fotografie zu skizzieren) etwas provokant gemeint; andererseits entspricht es schon einer Arbeitsperspektive, für die ich viel Sympathie habe. Was ich damals geschrieben habe: *Die Zukunft der Fotografie liegt in den Archiven*, sollte eine Position markieren, die gegenüber der ständigen Begeisterung für das Neue in der Fotografie (neue Technologien, neue Anwendungen, neue Plattformen, Bilder, Celebrities) eine gewisse Distanz markiert. Ich würde nicht pauschal sagen, dass es doch längst genug Bilder (und genauer: fotografische Bilder) gibt und deshalb keine mehr gemacht werden sollten. Aber gerade im Spektrum der künstlerischen Praxis und Forschung finde ich Projekte spannend, die sich vorgefundnen und verfügbaren Bildbeständen investigativ, essayistisch, kombinatorisch oder auch mal kompilativ nähern und dabei mit der Frage befasst sind, wie auf produktive Weise mit der ständig wachsenden Zahl von Fotos umzugehen wäre, und welche Perspektiven zwischen den beiden Optionen der Veröffentlichung und des Ablegens denn noch so bestehen. Löschen ist natürlich immer eine Option; aber wie die kreativ zu gestalten wäre, muss ich mir noch zeigen lassen. Die Zukunft der Fotografie aus dem Archiv zu denken ist vielleicht schon eine eher wissenschaftliche Perspektive. Zugleich habe ich bei der Frage nach beispielhaften Projekten als Erstes bestimmte Dokumentar- und Essayfilme vor Augen, dazu kompilative und zitationelle Arbeiten aus den 1960er bis 1980er Jahren, Installationen, in denen es um Remediation geht, einzelne Accounts auf Instagram: künstlerische Projekte also, die deutlich machen, dass die forschende Perspektive nichts ist, worauf die Bild- oder Medienwissenschaft alleine ein Abo hätte.

Einige Künstler*innen arbeiten ja schon genau so – indem sie mit Material aus den unterschiedlichsten Archiven arbeiten: Im ANTI!FOTO Manifest 2013 schrieb zum Beispiel Erik van der Wijde »I am no creator, nor am I interested in creation. Let me edit what is already there. Let me rearrange and re-contextua-

lize what I can see.« Er unterscheidet offensichtlich zwischen ‚Erschaffen‘ und ... was eigentlich?

Vgl. oben. Er akzentuiert das Moment des ‚Re-‘: Recycling, Reaktivierung, Rekontextualisierung, Rekombination, Revisonen, Reprisen etc. Das ‚Re-‘ nur auf das Prinzip ‚Repetition‘ zu reduzieren und die entsprechenden Arbeiten des Kopismus oder der mangelnden Originalität zu verdächtigen, ist ja unsinnig, zumal in vielen Projekten der Wiederverwendung mehr konzeptuelle Intelligenz steckt als in jeweils neuen Fotos und fotografischen Œuvres, die scheinbar unbedingt entstehen müssen. Das sollte vielleicht wirklich noch betont werden: Das fotografische Medium, das thematisieren bereits Autor*innen wie Sontag oder Barthes, scheint in besonderer Weise mit einem Originalitätsauftrag belastet, was unter anderem zu einer Rhetorik in Ausstellungstexten und -katalogen, aber auch in Rezensionen führt, in der die vermeintliche Originalität der fotografischer Bilder akzentuiert und durch mehr oder weniger plausible Argumente vermittelt werden muss. Dabei ist Fotografiegeschichte, wie jede Bildgeschichte, sehr wesentlich durch iterative Aspekte bestimmt: Ähnlichkeiten und Überschneidungen; Korrespondenzen zwischen Fotos und anderen Fotos: motivische und thematische Wiederholungen; ikonografische Traditionen, Patterns, die in vergleichender Perspektive deutlich werden. Fotografisches Material in solchen Zusammenhängen zu betrachten und einzusetzen anstatt es angestrengt zu isolieren, um eine singuläre, quasi-solistische Qualität zu behaupten, ist einfach die intelligenter Form, mit diesem Medium und seinen Bildern umzugehen.

Und Joachim Schmid (der 2010 in der ersten ANTI!FOTO Ausstellung dabei war) schreibt schon 1987 »Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind«. Ein Visionär? Oder einfach ein anderes Verständnis von Fotografie?

Das klingt erst einmal so ähnlich wie das, was ich eben formuliert habe. Aber letztlich geht es ja nicht um Verbrauch, sondern um Recycling, was dann gerne auch in mehreren Formen und in mehreren Durchläufen geschehen kann. Wenn bestimmte Fotos oder Korpora sich dann irgendwann erst einmal erledigt haben: auch gut. Es ist doch eigentlich eine Qualität des fotografischen Mediums (nur leider eine teilweise verdrängte oder verleugnete), dass die Mühelosigkeit der apparativen Produktion und Reproduktion es nahe legt, Bilder auch mal als Verbrauchsmaterial zu betrachten und nicht als etwas, das für das Passepartout, den Rahmen und die Ewigkeit gemacht ist.

Stefanie Diekmann ist Medien- und Bildwissenschaftlerin. Nach Gast- und Vertretungsprofessuren u.a. an der Universität Bern, der University of Texas at Austin und der FU Berlin war sie von 2010 bis 2012 Professorin an der LMU München und ist seit 2012 Professorin am Institut für Medien und Theater der Universität Hildesheim. Forschungsthemen u.a. Ästhetik der Intermedialität mit dem Schwerpunkt Film und Fotografie; Theorien des Bildes, dokumentarische Formate, Audiovisualität des Interviews. Neuere Publikationen: *Six Feet Under* (Berlin/Zürich 2013), *Die andere Szene* (Hg., Berlin 2014), *Die Attraktion des Apparativen* (Hg., mit Volker Wortmann, München 2019) sowie die Übersetzung aus dem Französischen von André Gunther's *Das geteilte Bild. Die digitale Fotografie* (Konstanz 2019).



Oliver Stehr, Metz (Ausschnitt), Toronto 2005

Regine Ehleiter

Jeder Besuch einer Stadt ist immer auch dem Aufspüren kleiner Buchläden und Antiquariate gewidmet.

Datum: 11. Mai 2020 10:41:37 MEZ
Betreff: Re: Antifoto
Website: www.regineehleiter.de

Regine, wir haben uns bei einer Messe für Zine- und Künstlerpublikationen in Mainz kennengelernt. Wir waren sehr angetan von Deiner Idee, dort vor Ort, live, Kritiken zu schreiben; die Besucher*innen konnten Deinen Schreib-Prozess direkt auf einer Projektion im Raum beobachten; soweit wir uns erinnern, wurde es auch direkt ins Internet übertragen? Das ist ja für eine Autorin ein sehr performativer Ansatz. Kannst Du darüber noch einmal mehr berichten?

Ja, gern. Das war im Mai 2012 während der ersten *About Independent Publishing Fair*, die von einer Gruppe junger Designer*innen aus Mainz ins Leben gerufen wurde. Ich hatte zuvor in Leipzig eine Artzine-Ausstellung organisiert, so kamen wir ins Gespräch (Thanks For Sharing!, D21 Kunstraum, 2010). Um diese Zeit fanden in vielen Städten zum ersten Mal kleine Publishing-Messen statt, auch die Miss Read in Berlin. Damals fiel mir auf, wie viele spannende Publikationen in der Hektik und Unübersichtlichkeit des Messegeschehens völlig unbeachtet bleiben oder nur ganz oberflächlich beurteilt werden. Manche Besucher*innen zierten sich, bei den Aussteller*innen genauer nachzufragen; die hingegen mussten immer wieder das Gleiche erzählen. Ich wollte durch meine Aktion einfach diese verborgenen Geschichten etwas stärker sichtbar machen. Die konkrete Idee des ‚Review-Marathons‘ bei der *About* knüpfte an einen Bericht an, den ich 2011 über die Amsterdam Art Book Fair geschrieben hatte und der auf vielen Interviews mit den anwesenden Verleger*innen basierte. Der Titel leitete sich augenzwinkernd von Hans Ulrich Obrists langen Interview-Sessions ab, die ähnlich ad hoc in Textform überführt wurden. Praktisch bin ich bei der Messe zwei Tage lang von Stand zu Stand gegangen, habe mich mit den Aussteller*innen unterhalten und zwischendurch immer ein oder zwei Absätze zu deren Verlagsprogramm auf Englisch in meinen Laptop getippt. Der war mit einem Beamer verbunden und so wurde der Text synchron zum Mitlesen auf eine Leinwand im Messeraum projiziert. Das war tatsächlich sehr ungewohnt für mich als Autorin, die sich üblicherweise zum Schreiben eher zurückzieht. Durch die Projektion wurde mein ganzer Arbeitsprozess – auch das Hadern mit Formulierungen, Fehler, Korrekturen und Umschweife – für die Messebesucher*innen sichtbar und nicht nur das Ergebnis. Doch insgesamt war es wirklich eine schöne Erfahrung und hat mir damals großen Spaß gemacht. Heute würde man so eine Aktion wahrscheinlich live streamen! 2012 gab es im Messeraum kein WLAN: Mitlesen konnte nur, wer vor Ort dabei war.

Dein Forschungsschwerpunkt ist die Ausstellungsgeschichte der Kunst der 60er und 70er Jahre und die Künstlerpublikationen aus der gleichen Zeit. Was interessiert Dich daran besonders?

Die historischen Publikationsprojekte, die ich in meinem Dissertationsprojekt untersuche, widersprachen den üblichen Konventionen und Definitionen einer ‚Ausstellung‘ und sind daher auch in der Regel nicht unter dieser Bezeichnung in den Diskurs eingegangen – und das, obwohl ihre Herausgeber*innen sie explizit

Historische Publikationsprojekte widersprachen den üblichen Konventionen und Definitionen einer ‚Ausstellung‘.

als ‚Ausstellungen‘ bezeichneten und auch so konzipierten. Dieser Perspektivwechsel hat mich von Anfang an interessiert. Das Spektrum an Publikationsausstellungen, das ich diskutiere, reicht von aufklappbaren Editionsmappen, wie der ‚tragbaren Galerie‘

im Kontext von Fluxus und konkreter Poesie, über das inzwischen recht bekannte Konzept des ‚Catalogue-as-Exhibition‘ in der angloamerikanischen Conceptual Art bis hin zu experimentellen Mail-Art-Ausstellungen um 1970 in Japan, über die bislang international wenig publiziert wurde. Diese unterschiedlichen Beispiele durch Archivrecherchen in Europa, Asien und den USA aufzuspüren und entsprechend ihrer ursprünglichen Konzeption unter den Vorzeichen eines erweiterten Ausstellungsbegriffs neu zu kontextualisieren, hat mir am meisten Spaß gemacht bei der sonst teils auch sehr mühsamen und kleinteiligen Arbeit an der Dissertation, die nun fast abgeschlossen ist.

Einer unserer gemeinsamen ‚Pilgerstätten‘ ist ja wohl Printed Matter in New York. Die Erinnerung unseres ersten Besuches (vielleicht 1996 noch in Soho) ist immer noch sehr präsent: Es war ein Ort, der fast vollgestopft war mit Material und Ideen, kleinen Publikationen, Readymades – wahn Sinnig inspirierend. (Wir sind fast versucht, den Begriff des ‚Otaku‘, aus dem japanischen Kontext zu assoziieren.) Liegt das denn immanent in dieser künstlerischen Praxis?

Ja, da ist ganz sicher etwas dran. Im Ganzen ist die zeitgenössische Künstlerbuch- und Self-Publishing-Szene geprägt von einer auffälligen Überschwänglichkeit, nicht nur materiell, auch ideell: Es gibt einfach eine ungläubliche Leidenschaft, Loyalität und Identifikation mit dem gedruckten Medium. Wer einmal ernsthaft beginnt, sich mit Zines oder konzeptuellen Fotobüchern zu beschäftigen, hört meist nicht so schnell wieder damit auf. Jeder Besuch einer anderen Stadt ist dann selbstverständlich auch dem Aufspüren kleiner Buchläden und Antiquariate gewidmet. Dem Engagement der Künstler*innen und Verleger*innen stehen allerdings meist ziemlich prekäre Bedingungen gegenüber, unter denen diese Künstlerpublikationen produziert und gehandelt werden. Nicht ohne Grund spricht Max Schumann in Bezug auf die Geschichte des New Yorker Buchladens von einer ‚surviving history of Printed Matter‘. Die Hürden zur Partizipation sind niedriger als in anderen Nischen der Kunstszene und das ist wahn Sinnig reizvoll, doch im Handel mit Künstlerbüchern wird das unentgeltliche Engagement – die überschwängliche Leidenschaft aller Beteiligten – als Prämisse vorausgesetzt und die künstlerische und verlegerische Arbeit dadurch oft nicht adäquat honoriert.

Wir legen das ANT!FOTO Magazin zur Zeit auch deshalb neu auf, da die ANT!FOTO Bar bis auf Weiteres geschlossen bleiben muss. Dein Projekt für die Camera Austria, an dem wir neben anderen Künstler*innen beteiligt waren, verstand sich als Magazin-Ausstellung. Wie definierst Du dabei den Begriff ‚Ausstellung‘ und welche Sicht auf den ‚Raum‘ hast Du dabei?

Ausgangspunkt des Projekts *Re: Groups* in der Oktoberausgabe der Camera Austria letztes Jahr war für mich ein Ausstellungskonzept der Kunstkritikerin Lucy R. Lippard aus dem Jahr 1969, das ich – mit ihrem Einverständnis – fünfzig Jahre später in Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstler*innen neu interpretiert habe. Beim Durchkämmen ihres Archivs in Washington war ich vor einigen Jahren auf eine Ausstellung mit dem Titel *Groups* gestoßen, für die sie im Vorfeld Studierende der New Yorker School of Visual Arts und einige Freunde gebeten hatte, eine Gruppe von fünf (oder mehr) Personen eine Woche lang täglich in ähnlicher Pose zu fotografieren und diese Bilder anschließend zu beschrei-

ben. Die Ergebnisse wurden damals nicht nur in der Galerie der SVA präsentiert, sondern auch als ‚Magazinausstellung‘ auf den Seiten der britischen Kunstzeitschrift *Studio International*. Diese kuratorische Umsetzung in zwei Varianten fand ich wahn Sinnig spannend, denn das Projekt warf schon damals genau die von Euch gestellte Frage nach den Grenzen der Definition einer Ausstellung auf und lud dazu ein, unterschiedliche Methoden und Parameter der Präsentation gelten zu lassen. Dass auch eine Magazinseite Volumen besitzt und einen Raum aufspannt, hat damals viele der beteiligten Künstler*innen interessiert. Das zeigt zum Beispiel eine Arbeit von Robert Barry aus dem Jahr 1969, die allein aus dem Hinweis auf ‚den Raum zwischen den Seiten 29 und 30‘ sowie ‚74 und 75‘ im Inhaltsverzeichnis des experimentellen *New Yorker Magazines* 0 to 9 bestand.

Der eigentliche Reiz am Wiederaufgreifen der *Groups*-Instruktionen lag für mich in der Frage, wie sich die diskursiven Rahmenbedingungen für so ein Projekt verändert haben: Während Lucy sich damals für die Nutzung von Fotografie als vermeintlich

Es gibt ein ganz anderes Bewusstsein dafür, dass jede kleine Veränderung der Form auch Rückwirkungen auf die Aussage einer Arbeit hat.

‚neutralem‘ Medium entschied und die Bildbeschreibungen als objektive ‚Information‘ einstufte, für deren Aussage es scheinbar unbedeutend war, in welcher Schrift und in welchem Layout sie abgedruckt wurden, kann man davon ausgehen, dass die Annahme einer solchen ‚Transparenz‘ von Sprache und Fotografie, wie sie Mel Bochner schon damals thematisierte, inzwischen als obsolet gilt. Es kommt natürlich auch heute noch gelegentlich vor, dass Redaktionen ohne Rücksprache mit den Künstler*innen zur Verfügung gestelltes Bildmaterial beschneiden oder Texte anders abdrucken als besprochen, doch es gibt ein ganz anderes Bewusstsein dafür, dass jede kleine Veränderung der Form auch Rückwirkungen auf die Aussage einer Arbeit hat und den Künstler*innen deshalb das größtmögliche Maß an Kontrolle über die Präsentation eingeräumt werden muss – das gilt für die Publikation genauso wie für den herkömmlichen Ausstellungsraum.

Wenn man über Lucy Lippard liest, fällt immer mal wieder der Begriff der ‚Dematerialisierung der Kunst‘. Ist die Zeit gerade günstig für diese Form des künstlerischen Ausdrucks? Oder fehlt gerade das Material? Und: stimmt das überhaupt mit der ‚Dematerialisierung‘?

Regine Ehleiter hat Kulturwissenschaften, Kunstgeschichte und Journalistik in Leipzig und London studiert. Sie arbeitet derzeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Bildende Kunst und Kunstwissenschaft der Universität Hildesheim und lebt in Berlin.

Im Rahmen ihres laufenden Dissertationsprojekts zu *Praktiken des Ausstellens* in Publikationen, 1963-1970 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig war sie Gastdotorandin am Courtauld Institute of Art in London (2018/19), erhielt ein DAAD-Stipendium für Archivrecherchen in den USA (2015/16) und verbrachte drei Monate als Gastwissenschaftlerin am Getty Research Institute in Los Angeles. Kuratorische Tätigkeit u.a. für die Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, das Arp Museum sowie die Fotografie-festivals *f/stop* und *RAY*.

Das Bemühen um einen Zustand der ‚Nicht-Visualität‘, das als Reaktion auf den Greenbergschen Formalismus entstand, lief natürlich schon damals ins Leere: Auch die vermeintlich ‚dematerialisierte‘ Kunst war zur Lektüre immer auf einen materiellen Träger angewiesen – und sei es nur ein Blatt Papier. Genau diese Defizite und Widersprüchlichkeiten, die dem Konzept einer ‚Dematerialisierung der Kunst‘ eingeschrieben sind, treten interes-

Auch die vermeintlich ‚dematerialisierte‘ Kunst war zur Lektüre immer auf einen materiellen Träger angewiesen – und sei es nur ein Blatt Papier.

santerweise gerade noch einmal neu zu Tage, da es zum einen ein gewachsenes Interesse des Kunstmarkts an konzeptuellem Material der 1960er- und 1970er-Jahre gibt, aber auch ein zunehmendes Gestaltungsinteresse der Konzept-Künstler*innen am Prozess der eigenen Historisierung. Kommerzielle Galerien, wie Hauser & Wirth oder Richard Saltoun in London, generieren substanzielle Einnahmen aus der Verwaltung von Künstler*innen-Estates. Nicht selten kommt dabei ‚Kunst‘ auf den Markt, die vor fünfzig Jahren noch gar nicht eindeutig als solche definiert war. Um beim Beispiel *Groups* zu bleiben: Lucy stellte den Kunststatus der von ihr als ‚Dokumentation‘ deklarierten Beiträge damals noch explizit in Frage. Die Ausgangssituation war dadurch eine andere als bei den 2019 eindeutig so definierten Text-Bild-Arbeiten bei unserer Ausstellung *Re: Groups*. Bei der Frage, was Kunst war und was bloße ‚Information‘, operierte man damals in einer Grauzone. Mit historischem Abstand scheinen sich die Grenzen neu zu verschieben. Das zeigt sich an Adrian Pipers Beitrag zu *Groups*: Die sieben Fotos, die sie von Freund*innen 1969 in ihrem New Yorker Loft aufnahm und um Schreibmaschinenge tippte Texte ergänzte, lagerten jahrzehntelang unbeachtet in den Tate Archives in London, zusammen mit dem restlichen Material, das Lucy an *Studio International* geschickt hatte. Für ihre große Retrospektive 2018 im New Yorker Museum of Modern Art forderte Piper diese Prints und Texte von der Tate zurück; im MoMA-Katalog wurden sie als ‚Arbeiten‘ gelistet und befinden sich inzwischen im persönlichen Besitz der Künstlerin hier in Berlin. Das ist nur eines von vielen Beispielen dafür, wie die Werk- und Warenförmigkeit der vermeintlich ‚dematerialisierten‘ Kunst der 1960er-Jahre gegenwärtig neu adressiert und verhandelt wird.

Woran liegt es Deiner Meinung nach, dass es gerade ein großes Interesse an diesen künstlerischen Praktiken aus den 60er Jahren gibt?

Aus wissenschaftlicher Sicht hat der Übergang des Materials – aus den Händen der Künstler*innen in das staatlicher und privater Archive – Quellen zugänglich gemacht, die bislang für die Forschung nicht zugänglich waren und die seit einigen Jahren nun verstärkt von Institutionen erschlossen werden. Diese haben natürlich ein Interesse daran, das Material dann auch in möglichst großen Ausstellungen zu zeigen. Ein prominentes Beispiel dieser Entwicklung ist der Aufkauf des gigantischen Archivs von Harald Szeemann durch das Getty Research Center in Los Angeles. Man kann sich kaum ausmalen, welche Unsummen der Transport aus der Schweiz in die eigens dafür erweiterten Depoträume und die

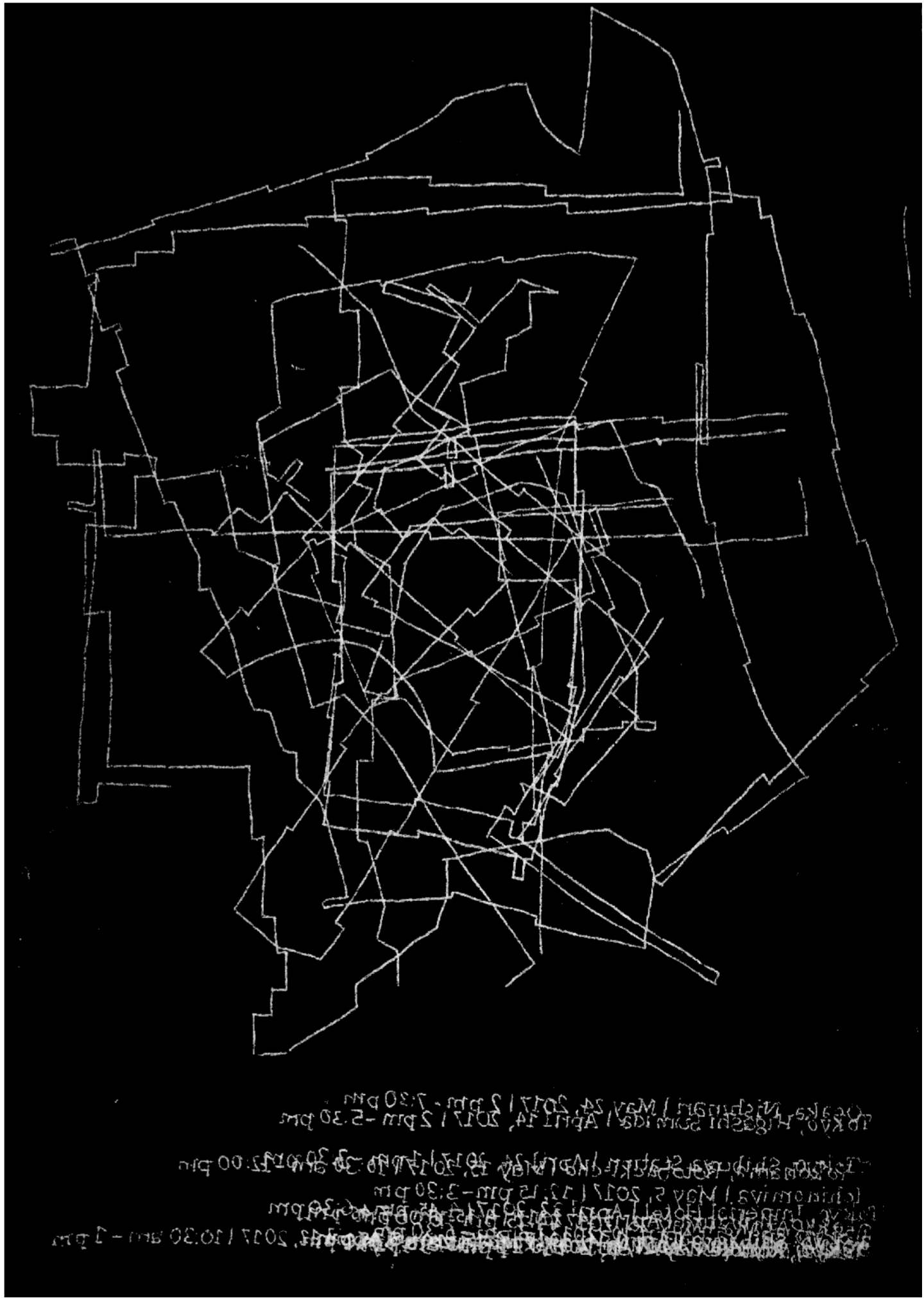
Aus wissenschaftlicher Sicht hat der Übergang des Materials – aus den Händen der Künstler*innen in das staatlicher und privater Archive – neue Quellen zugänglich gemacht.

archivarische Erfassung jedes einzelnen Objekts gekostet hat. Da ist natürlich völlig klar, dass dem Kuratorium nach Ankauf und Erschließung viel daran gelegen war, dass die darauf basierenden Ausstellungen eine große Öffentlichkeitswirkung entfalten. Bei der Re-Inszenierung von *When Attitudes Become Form* 2013 in der Fondazione Prada ist das fraglos gelungen, aber auch die wandernde Doppelausstellung *Harald Szeemann. Museum der Obsessionen* und *Harald Szeemann. Ein Pionier wie wir*, die vor einundeinhalb Jahren in der Kunsthalle Düsseldorf Station machte, hat für viel Aufmerksamkeit gesorgt und den Diskurs – für meinen Geschmack etwas zu viel – auf die Ausnahmeleistung dieses einen Kurators gelenkt. Mit der Ausstellung *Wolke und Kristall* im K20, die auf der Sammlung des Ehepaars Dorothee und Konrad Fischer 2016 beruhte, rückte ebenfalls neu akquiriertes Material in den Fokus. Bei der aktuellen Ausstellung *I'm not a nice girl!* im K21, die vier Konzeptkünstlerinnen gewidmet ist, kommt hinzu, dass neben dem großen Interesse an den langen 1960er-Jahren ein Wiedererstarken feministischer Diskurse zu beobachten ist.

Schaust Du zur Zeit viel Kunst im Web an? Und wenn ja: Was interessiert Dich? Printed Matter hat ja zum Beispiel dazu aufgerufen, Mail Art einzusenden. Eine Idee, die uns natürlich gut gefällt. Ist das ein logischer Schritt aus der Virtualität?

Das Mail Art-Projekt von *Printed Matter* finde ich sehr spannend, jedoch eher wegen der produktiven medialen Verschränkung: Ein wichtiger Bestandteil des Projekts ist ja, dass unter dem Account *printedmatter_stmarks* jeden Tag ausgewählte Einsendungen auf Instagram als ‚Story‘ veröffentlicht werden. Dadurch verhilft *Printed Matter* einerseits Mitgliedern ihrer Community zu Sichtbarkeit und andererseits bleibt die Institution, die durch den Lockdown besonders auf Support angewiesen ist, dadurch auch selbst im Gespräch. Es profitieren beide Seiten. Das ist in Kombination mit dem Aufbau einer Mail Art-Sammlung schon sehr smart und funktioniert gleichzeitig als gemeinschaftstiftende Geste – mit Handlungsoptionen auch über die akute Pandemie-Zeit hinaus. Meinem Eindruck nach ist *Printed Matters* Mail Art-Projekt jedoch nur die Spitze eines Eisbergs: In meinem Freundes- und Bekanntenkreis zirkulierten in den letzten Wochen gleich mehrere Aufrufe, die auf einem ähnlichen Prinzip beruhen, sich aber im Detail deutlich un-

terscheiden. Hier in Berlin hat die Künstlerin Dagmara Genda beispielsweise einen Open Call für ihr neues Projekt *Postcard for Pandemic* gestartet, bei dem sie dazu einlädt, ihr einen postkartengroßen Beitrag zu schicken und den Einsender*innen dann im Austausch eine 12 auf 17 Zentimeter große Zeichnung von sich zukommen lässt. In Zeiten der Isolation rückt ihr Projekt stärker den Aspekt des gegenseitigen Austauschs in den Fokus und nutzt die ‚Mail Art‘ als Möglichkeit, in Kontakt zu bleiben, was mir sehr gut gefällt. Der britische Künstler und Grafikdesigner Danny Aldred hingegen hat die Idee der Korrespondenz in Isolation vollständig in den digitalen Raum überführt. Für *Right Here, Right Now. Observations, Speculations and Hallucinations. Content during quarantine* lud er im April dazu ein, unter einem Dropbox-Link einen Beitrag zu einer digitalen Publikation hochzuladen, der aus Texten, Bildern oder Filmen bestehen konnte. Ich überlasse es lieber anderen, Kunst zu machen, doch als Reaktion auf Dannys nette persönliche Einladung habe ich schließlich einen kurzen Text aufgesetzt, in dem ich als Beitrag zu *Right Here, Right Now* Dagmara Gendas und *Printed Matters* Mail Art-Projekte kurz dokumentiere und die drei unterschiedlichen Aktionen so in einem gemeinsamen Kontext zueinander in Verbindung setze.



treffen Freunde. Das schlägt sich dann in unseren über 200.000 Besucher*innen nieder. Und natürlich merken wir alle gerade, wie wichtig physischer Austausch ist: eine flache Glasscheibe (Screen) ersetzt eben nicht die Begegnung mit Menschen. Noch nicht.

Wie hat sich Deiner Wahrnehmung nach seit den 90ern die Bildkultur und die Fotografie verändert? Liegt das auch an solchen Phänomenen wie der Clubkultur?

Man muss sich klar machen, dass wir in diesen letzten 30 Jahren einen Epochenbruch vom analogen zum digitalen Bild erlebt haben. Das hat jetzt erst einmal mit dem Phänomen des Bildes oder Fotos nichts zu tun, sondern viel mehr mit den Verbreitungs- und Anwendungsformen. Die Herstellung von Bildern (denen man immer schon glauben konnte oder nicht) hat sich zwar verändert, ist im Kern aber doch gleich geblieben. Wichtig ist die Schnelligkeit und der Umgang mit Informationen, die in eine Gesellschaft ausstrahlen. Vor allem wenn es um ‚Content Moderation‘ durch Algorithmen, visuelle ‚Fake News‘ oder andere Fragen geht. Das lässt sich gut anhand der aktuellen Situation sehen: Früher wurden Informationen durch eine Regierung, Journalisten und Medien gefiltert und gesteuert, heute verbreiten sich Informationen ebenso schnell und viral, wie ein Virus selbst. Und diese Informationsflüsse lassen sich nicht mehr steuern. Dann reagiert eine Regierung eher, als das sie anfangs agiert hat.

Wem gehört die Stadt – Die Fragen nach ‚Sozialer Landschaft‘, Freiräumen und dem öffentlichen Raum wird immer drängender. Neben der Gesellschaftlichen Bedeutung dieser Frage – kannst Du das auch in Hinblick auf Fotografie beobachten?

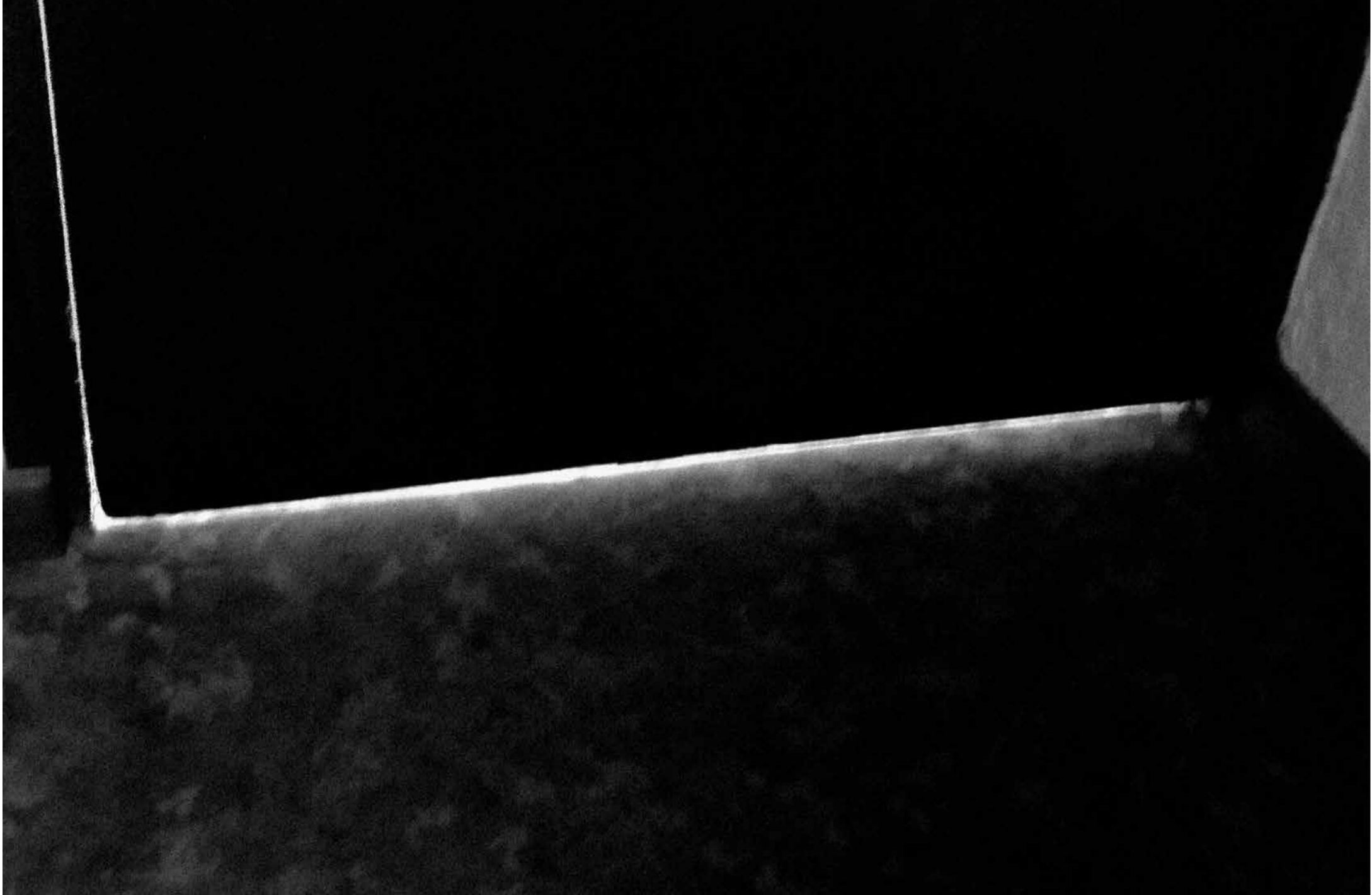
Es gab ja eine große Auseinandersetzung wegen eines Bildes des Fotografen Espen Eichhöfer, das wir auf einem Außenpanel während der Renovierung unseres aktuellen Standorts 2014 vor dem Amerika Haus gezeigt hatten: Eine ältere Dame überquert eine Straßenkreuzung in Charlottenburg. Diese Dame hat sich beschwert, dass sie von Eichhöfer unrechtmäßig auf der Straße fotografiert wurde – was am Ende zu einer gerichtlichen Auseinandersetzung führte. Da es in Deutschland und Europa kein Grundsatzurteil gab, wurde der Fall Eichhöfer zu einem Präzedenzfall. (www.rechtambild.de/2018/04/bundesverfassungsgericht-erkennt-street-photography-als-kunstform-an/)

Am Ende gab es eine Pattsituation, die aber dennoch festgehalten hat: In Europa gilt die Streetphotography zwar als eigenes Genre, aber Fotografie wird nicht zwingend als Kunst eingestuft (Kunst geht über Persönlichkeitsrecht). Das zeigt aber ein grundsätzliches Phänomen: Wir wollen Bilder von uns eigentlich kontrollieren – auf der anderen Seite machen sich viele Menschen in den Social Media Kanälen ‚nackig‘. Diese öffentlichen Räume (ob physisch oder im Internet) werden aus unterschiedlichen Gründen immer enger: nicht weil professionelle Fotograf*innen auf der Straße Fotos machen, sondern weil wir alle unsere Bilder Medien zur Verfügung stellen, die damit unkontrolliert machen können, was sie wollen. Dabei geht es um den gläsernen Bürger, der sich selbst überwacht. Die vermeintlich totale Freiheit Bilder zu machen führt zu Transparenz und unbegrenzter Überwachung des Einzelnen; und diese Freiheit wird – wie Hartmut Böhme das einmal formuliert hat – zum absoluten Gefängnis.

In den letzten Wochen wurde das Thema ‚Raum‘ für uns immer wichtiger – welcher Ort ist für welche Aktivität wichtig und notwendig; aber auch die Erfahrung, Erlebnisse alleine oder in der Gruppe wahrzunehmen, spielt eine immer größere Rolle. Wie wichtig sind zum Beispiel Ausstellungshäuser für die Rezeption von fotografischen Bildern?

Ich denke, dass Ausstellungshäuser wie C/O Berlin nicht nur eine gesellschaftliche Relevanz haben, da sie Diskurse schneller verfolgen können, als es bei Museen möglich ist. Die Fokussierung auf ‚lens based media‘ mag zwar als ein Nachteil wirken – jedoch sind es genau diese Bilder, mit denen wir als Gesellschaft umgeben sind und umgehen müssen. Und hierzu Fragen zu formulieren und Probleme aufzuzeigen, sehe ich in der aktuellen Situation als großen Vorteil.

Was wir aber immer stärker merken ist, dass diese Intellektualisierung immer weniger eine Rolle spielt. C/O Berlin ist eben auch ein Ort der Begegnung. Gerade junges Publikum geht häufig wegen der Niedrigschwelligkeit von Fotografie (die sie ohnehin in der Hosentasche mit sich tragen) das erste Mal in Museum, verabreden sich zum ersten mal mit der ‚großen Liebe‘ oder



Oliver Sauer, AHer (Auschnitt) 2010 (aus: Imaginary Club)

Felix Hoffmann

Wir alle stellen unsere Bilder Medien zur Verfügung, die damit unkontrolliert machen können, was sie wollen.

Datum:	15. Mai 2020 18:04:12 MEZ
Betreff:	Re: Antifoto
Website:	www.co-berlin.org

Die Clubs werden vermutlich als Allerletzte wieder ihre Türen öffnen – und für Clubs gibt es auch nicht wirklich eine Online Alternative. Verfolgst Du, was es an Online-DJ-Club-Streams zur Zeit gibt?

Ich komme leider nicht dazu – ich gehöre zu den Menschen, die mit Kindern und einem Beruf, der ständige Umplanungsmaßnahmen nach sich zieht, eher weniger als mehr Zeit in den letzten Wochen hatte. Nein, es ist ein riesiger Spagat zwischen Wunsch und Realität.

In der Ausstellung No Photos on the Dance Floor, die ihr im letzten Jahr bei C/O Berlin gezeigt hattet, ging es um die Clubkultur in Berlin seit den 90ern. Im Titel wird schon angedeutet, dass das Dokumentieren nicht wirklich erwünscht war. Die Clubs waren Orte der Anonymität und Sicherheit?

Es gab in den 90er Jahren wenig Menschen, die mit einer Kamera in einen Club gegangen sind. Es waren eher Insider wie Barkeeper, Türsteher, Clubbetreiber, die Fotos machen konnten.

Wir haben versucht in der Ausstellung klar zu machen, dass es in den 1990er Jahren wenig Menschen gab, die mit einer Kamera in einen Club gegangen sind. Es waren eher Insider wie Barkeeper, Türsteher, Clubbetreiber, die Fotos machen konnten. Aus dieser Zeit gibt es also wenig oder kaum Bilder vom ‚Dance Floor‘. Diese Situation hat sich mit der Etablierung der Smart Phones radikal geändert und die Politik der Clubs wie des Berghain hat

dazu geführt: Wir wollen die Begegnung der Menschen bei Musik schützen. Es geht darum einen Ort zu schaffen, bei der Überwachung durch die Anderen ein Riegel vorgeschoben wird. Deshalb gibt es das Credo: »No Photos on the Dance Floor« – was uns total wichtig war und ist.

Im Umkehrschluss stellt sich ja die Frage: sehen wir zur Zeit (überall, aber vor allem auch in den Sozialen Netzwerken) zu viele Bilder von allem? Fehlt uns dadurch etwas?

Sicher ist es so, dass es in Zeiten der zu vielen Bilder den Wunsch gibt sich auf die analoge haptische Bilderwelt einzulassen. Eine Sensibilität für das Objekt Fotografie, das aus Papier besteht, eine Rückseite hat usw. Das ist auch sicher der Grund, warum sich unsere Besucher*innen für Vintage-Fotos, Polaroids und allen möglichen Anwendungen wie Plattencovers, Bücher etc. interessieren. Was fehlt, ist vielleicht die Möglichkeit, sich auf das wenige, oder einzelne Bild zu konzentrieren. Aber das lernen wir sicher wieder, da usere Hirnkapazität ohnehin begrenzt ist.

Um noch mal zu dem Live-Aspekt zurückzukommen: in der Ausstellung gab es auch einen mittelgroßen Raum, in dem raumfüllende Video-Projektionen gezeigt wurden. Unter anderem eine Aufzeichnung eines Konzerts von Alva Noto. Ein paar Wochen später ist er in Düsseldorf im einem sehr großen Museumsforum aufgetreten. Im direkten Vergleich haben wir die Projektion bei C/O Berlin fast eindrücklicher und intensiver wahrgenommen. Woran liegt das Deiner Meinung nach?

Auch hier geht es um das Filtern von Eindrücken: Wenn man eine Videoarbeit intensiver erlebt, würde ich sagen: Da gibt es keine

Content zu veröffentlichen, sondern einen neuen Blick auf alte Fotos zu richten, oder sie in einem neuen Kontext zu betrachten. Die Sichtweise auf die eigenen Arbeiten ändert sich auch im Laufe der Jahre. Ich habe zum Beispiel beim Sichten meines Archivs bemerkt, dass ich schon vor zehn, fünfzehn Jahren ein Interesse für bestimmte Situationen entwickelt habe, die damals noch gar nicht im Vordergrund meiner Arbeiten standen.

Oft ist bei Fotografie von ‚internationaler Sprache‘ die Rede, oder einem ‚visuellen Esperanto‘. Wie stehst Du dazu?

Finde ich ein sehr komplexes Thema und nicht so einfach zu beantworten. Ich denke, dass das im Rahmen einer internationalen Künstler*innen- und Fotogra*innen-Gemeinde vielleicht zutreffen mag. Ich kann nur von mir ausgehen: wenn ich heute ein Foto sehe, lese ich es anders als zum Beispiel zu Beginn meines Studiums. Da steckt dann auch viel Erlerntes und Trainiertes, bestimmtes Wissen oder Diskurse drin. Fotografien zu ‚lesen‘ wäre dann auch etwas, das man ähnlich einer Sprache erst erlernen und kontextualisieren muss.

Deine Arbeiten sind auch Teil einer Ausstellung im öffentlichen Raum in Bremen. Welche Arbeit hast Du gezeigt und wie hast Du die Auswahl dafür getroffen? Spielte der Ort, an dem die Fotografie gezeigt wurde, eine Rolle bei der Entscheidung?

Bei dem Projekt handelt es sich um eine von Pio Rahner initiierte Ausstellung im öffentlichen Raum. Dafür wurden von zehn Künstler*innen 230 Citylight Flächen anstatt mit Werbung mit Fotografien bestückt. Ich habe eine Arbeit aus meiner Serie *Tape Studies* benutzt, auf der eine mit Klebeband gefickte Glasscheibe abgebildet ist, die Teil der Gleishalle des Duisburger Hauptbahnhofs ist. Diese Arbeit bot sich an, da das Motiv sehr gut mit den Citylight Schaukästen korrespondiert und sich nahezu mimetisch in die verschiedenen Umgebungen einfügt. Die 20-25 Orte an denen diese Fotografie gezeigt wird sind zufällig ausgewählt, das habe nicht ich bestimmt sondern die Firma die die Plakate installiert hat. Ich finde das allerdings einen sehr schönen Aspekt des Projekts, denn an jedem Ort erscheint die Arbeit in einem anderen städtischen Kontext.

Stefanie Pluta *1980, hat an der Folkwang Universität der Künste in Essen und an der Kunsthochschule für Medien in Köln studiert. In ihrer Arbeit setzt sie sich mit Architektur, öffentlichen Räumen und Raumordnungen, urbanen Phänomenen und Randerscheinungen auseinander. Ihre Arbeiten wurden u. a. im Kunstverein Bobingen, im Walzwerk Null, in der Sammlung Philara und bei der Grossen Kunstaustellung (alle: Düsseldorf) ausgestellt. 2019 wurde sie mit dem 1. Preis in der Kategorie Fotografie des Internationalen Marianne Brandt Wettbewerbs ausgezeichnet. Stefanie Pluta lebt und arbeitet in Köln

Stefanie Pluta

Die Sichtweise auf die eigenen Arbeiten ändert sich im Laufe der Jahre.

Datum:	16. Mai 2020 10:05:12 MEZ
Betreff:	Re: Antifoto
Website:	https://stefaniepluta.tumblr.com

Stefanie, wir haben uns über das Kunstmentorat NRW kennengelernt. Eine Idee dabei war, dass wir uns hin und wieder sehen, austauschen, Ausstellungen besuchen, über die Kunst, Erfahrungen und die Welt zu reden. Das ging ja eine Zeitlang nicht so gut. Sind bei Dir Projekte abgesagt worden? Was hast Du im März und April 2020 gemacht?

Eine Einzelausstellung im Duisburger Ludwigsturm die Ende April eröffnet werden sollte wurde jetzt erstmal auf September verschoben. Ich hoffe, dass sie dieses Jahr noch stattfinden kann. Außerdem standen mehrere Treffen und Workshops im Rahmen des Kunstmentorats an, die momentan auf Eis gelegt oder verschoben sind. Ich arbeite aber trotzdem weiter an meinen künstlerischen Projekten und fotografiere momentan sogar recht viel. So habe ich zum Beispiel vor einigen Wochen angefangen Kölner Siedlungen wie die Weiße Stadt in Buchforst oder die Böhm Siedlung Seeberg in Chorweiler zu fotografieren.

Wir haben mit Meet me in Quarantine einen gemeinsamen Instagram-Dialog gestartet. Wir hast Du das wahrgenommen? Hat Spaß gemacht, oder?

Ja, auf jeden Fall! Es macht Spaß viele Gemeinsamkeiten und Interessen auf unseren Bildern zu sehen. Besonders toll fand ich, dass wir beide vor zehn Jahren in New York ein nahezu identisches Foto gemacht haben. Sogar das Licht und der Schattenwurf glichen sich.

Der Vor- und Nachteil von Fotografie ist ja, dass sie in den verschiedenen ‚Aggregatzuständen‘ existieren kann: Als Print in Ausstellungen, als Projektion, auf einem Display, in sozialen Netzwerken, als Installation usw. Bei dem Projekt ist die Fotografie eher wie ein Kommunikationsmittel eingesetzt. Man reagiert auf ein Bild mit einem anderen Bild. Kannst Du beschreiben, wie Du vorgegangen bist z.B. bei der Auswahl der Bilder?

Meistens war das sehr intuitiv. Ein Gegenstand, eine Perspektive, eine Farbe oder ein Hashtag lösten eine Assoziation zu einem **Eine Farbe oder ein Hashtag lösten eine Assoziation zu einem weiteren Foto aus.**

Foto aus, das ich dann gepostet habe. Manchmal war es aber auch schwieriger, wie ein Denkspiel bei dem man erst viele verschiedene Lösungen durchdenkt, bis man auf die ‚richtige‘ kommt.

Ich hab hin und wieder Bilder aus Werkgruppen und Serien gepostet, fand das aber schwierig, da sie durch den anderen Kontext anders verstanden wurden als ursprünglich intendiert. Siehst Du das ähnlich?

Ich habe hauptsächlich Fotos aus meinem Archiv gepostet, die nicht Teil von bestimmten Serien waren. Für mich bedeutet dieses Projekt auch, viele Fotos die in den letzten 20 Jahren entstanden sind neu zu sichten und zu sortieren. Und zu bemerken wie sich der Blick auf die eigene Arbeit verändert hat.

Wie stehst Du an sich dazu, unveröffentlichtes Material in sozialen Netzwerken zu teilen?

Wenn es für mich diesen oben genannten Mehrwert hat dann finde ich das gut. Es geht mir dann nicht darum möglichst viel

Emilie Lauriola

The current situation will lead us to restructure our thinking and reimagine the photographic spaces.

Datum: 2. Juni 2020 16:31:52 MEZ
 Betreff: Re: Antifoto
 Website: www.lebalbooks.com

So sad we had to cancel our ANTIFOTO Bar evening with you as our guest. Last time we met in Paris we found out that we have the same love for small Japanese bars. What is it? Why are you so fascinated by for example Kodoji Bar?

I was really looking forward as well to see you and the space you had created! I don't know if I'm fascinated but I do like the idea of the bar as a meeting point or as an alternative space to show photography outside of the conventional galleries, museums and bookstores.

With Marc Feustel we discussed the idea of ‚physical spaces of social distance‘ in Japan – places where you go because you love a certain music, costumes, topic, country – but you don't necessarily need to talk to people while you are there. You just enjoy for what you came for; you enjoy alone in the presence of others. Maybe in Europe bookshops can be these kind of places?

I also like the idea of sometimes being ‚alone together‘ in the sharing of a common interest or passion, let it be music or books. Bookshops are great because you can generally choose

I also like the idea of sometimes being ‚alone together‘ in the sharing of a common interest or passion, let it be music or books.

either side and stay in your own private world or engage with the librarian if that's your interest. I know I certainly have both types coming at the bookshop!

Can you tell us a little bit about your background: How did you ‚end up‘ in photography or photo-books? And how was your first contact with Japanese photography or culture?

As far as I can remember, books were my primary source of information and solace from the loneliness I felt in the isolated town I grew up in Belgium (pre-internet). Access to anything ‚cultural‘ at the time was fairly limited but my parents were thankfully buying a lot of press and many photography magazines so that's how I first came into contact with photography. The interest and knowledge grew up slowly from there with time, experience and being put into contact with Japanese photography and photo-books through librarians, even if I started to buy photobooks more ‚seriously‘ (or compulsively, depending how you look at it) way down the line in my early 30's. There used to be a

Books were my primary source of information and solace from the loneliness I felt in the isolated town I grew up in Belgium (pre-internet).

bookshop in Brussels which had mainly Japanese photography, literature and artwork that I would go to often. I started co-editing and publishing a photography magazine in my early 20's while still in college, which was very formative as we did it all from research, conception, content, design and distribution. After that I worked for years in the serious environment of art book publishing in Belgium for MER.Paper Kunsthalle, assisting the director in the studio on artist book production and management. I also did a stint in artist catalogue production at the Kunsthalle Wien and then arrived at LE BAL to manage the bookshop, which was entirely different from what I had been doing before.

»I can also—though in no way claiming to represent or to analyze reality itself (these being the major gestures of Western discourse)—isolate somewhere in the world (faraway) a certain number of features (a term employed in linguistic), and out of these features deliberately form a system. It is this system which I shall call: Japan.« writes Roland Barthes in his book ‚Empire of the Signs‘. So each of us creates his or her own ‚Japan‘?

I think yes, completely. Japan is a vector of exoticisation and fantasy projections of all kinds for many westerners, often separate from the realities of the country, its culture and history. I'm aware of that and it's always good to keep in check why you are directing your interest in a certain direction. This being said, it is unde-

Japan is a vector of exoticisation and fantasy projections for many westerners, often separate from the realities of the country, its culture and history.

niably a place with a deep photography and book history. In terms of photographic/artistic practices, graphic design, production, etc., many works produced were at the forefront of the avant-garde and are stunning. Today, even as the photobook is more mainstream, there is still a desire there to push the medium forward that keeps it all interesting.

Being in a crowd of people and not understanding the conversations of the others can be kind of relaxing. Katja even experience the noise in Pachinko places as almost calming – it's so loud you can't think anymore.

Indeed, I personally appreciate not being able to understand anything and not having the keys to the cultural codes of a place. In a way, it puts you back to a place where you start from zero again mentally and I appreciate being destabilized in that context.

In our artistic practice, we kind of come from the ideas of zines, magazines, books or any kind of printed matter. Maybe that's the reason why we easily understood the Japanese approach to photography. Why do you have an interest in Japanese photography or art and culture in general?

For me, it also came first from my interest for the printed matter medium and through the beauty of old Japanese book and magazine production and design, from the paper and inks to the stunning graphic design. Then, when you start pulling a thread, the rest generally comes slowly with it. As I said, it came gradually with time and exposure to photographic works and history, not only Japanese works but from all over. After a few years of looking at photobooks and reading, I feel closer to certain works and I have a sensitivity for Japanese photography and culture. The exact answer to "why", I still don't have.

And what about subculture?

I relate 100% to subcultures as I was part of it for a long time, growing up in a "punk music scene" environment and its zine culture. I know they're called subcultures but to me, they're more akin to "bubbles of sanity" and display people's realities against mainstream ideas of what is proper, even if it's all disappearing

now or taking other shapes. This is why your book Imaginary Club is still one of my favorites Oliver, as it shows these "subculture bubbles" in such a specific, articulate way.

Are there some books you often ‚come back to‘? Or are there any specific books that you turn to at a moment of isolation?

I like to make myself sadder when I'm sad so I will look at Michael Schmidt's *Waffenruhe*. I often come back to powerful works who have made lasting impressions on me: Dana Lixenberg's *Imperial Courts*, Ute Mahler's *Zusammenleben* and Mao Ishikawa *Hot days in Okinawa*. I can also look again and again at Santu Mofokeng's *Stories*, Shomei Tomatsu's *O Shinjuku* (That cover!) and the erotic melancholy of Tetsuya Ichimura *Come up*.

Is there an approach to photography in the digital sphere you could compare to books – or: did you see something interesting recently online in terms of photography?

No, I don't think the digital will – for me at least – replace the experience of the book in terms of physicality. This being said, I'm glad the digital sphere exists, for it allows so many different photographic voices to be seen and heard that would otherwise not have been. I follow 1000 words Magazine for the quality of their articles and interviews, Paper Journal for the young photographers works they bring forward and Instagram accounts showing rare or unknown books like @SolitudeofRavens and @japaneseavantgardebooks.

How important is space for photography from your perspective?

You would have asked me that question in february, I would have said they're essential (and I still think that) but the current situation will obviously lead us to restructure our thinking and reimagine the photographic spaces and how we engage with them and the photographic works quickly enough. It's frightening, exciting, but too soon to tell.

Olivier Cablat

Nowadays you can travel from behind your computer. So enjoy!

Datum: 18. Mai 2020 23:18:32 MEZ
 Betreff: Re: Antifoto
 Website: www.oliviercablat.com

Olivier Cablat, *1978, is a French photographer and professor at L'Ecole Nationale Supérieure de la Photographie in Arles. He is also – together with Sebastian Hau – artistic director of Cosmos Arles Books. »Cosmos Arles Books is a laboratory for expressing contemporary practices in photography, publishing and the visual arts. Dedicated to celebrating photography books and experimental practices around photography.« In spring 2019 Olivier had a stroke that left him with a locked-in syndrome. He communicates using a table of letters that he is dictated and that he validates by the ‚Yes/No‘ system. His friends from the photo school programmed a navigable computer with a joystick. He is training to navigate on a virtual screen to be able to write. Recently he started writing small posts on facebook where he mentioned, that he will go home in August after the house will be remodeled and adapeted to his needs. We communicate with him through his wife and mother.

How are you? And can you please briefly explain how we communicate at the moment.

I'm fine thanks. I was the victim of a narcissistic perverse who was the director of the national school of photography where I was working for 15 years. My moral is good thanks to my wife and my daughters. Actually I spell letters to my wife through a card.

Can you describe how you perceive space at the moment? How important are images/photographs or photobooks at the moment?

I perceive space quietly as I used to but slightly shorter. I have no photobooks—because I can't hold them.

You once talked about several RSS feeds about photography and photo-books you follow. Do you have any access to these at the moment? Do they exist anymore? Are there any interesting blogs or websites you follow?

It doesn't exist anymore. Anyway I can't use a computer.

A lot of art is happening online right now – concerts, performances, lectures, panel discussions; we have to admit that we often leave these virtual events too early, be very impatient, judge too early. On the other hand Katja started following the Instagram live stream of Takashi Murakami, who is talking about anything over a bowl of ramen... Why do you think does this get interesting: observing a person's daily routine?

Daily activities are always used as generalities to speak about our world. Katja's interest is the same than mine.

What does a perfect online exhibition need to be extraordinary? What does it need to keep the audience's attention?

A good online exhibition should be a good container.

The perfect online exhibition would be mine firstly. Secondly and more seriously I can't hold a computer so I can't answer the question. A good online exhibition should be a good container.

The Böhm Tradecenter was an online-exhibition space we run between 2005 ans 2010, maybe you remember. We used virtual container to exhibit works by different artists, we had an archive and a virtual ‚office‘ – it was convenient, we could change the scape of the space, afford different framing, invited artists from all over the world etc.

But there was never something like a casual communication between a ‚random‘ group of people – which we often experience as something very inspiring. For us new ideas develop out of these situations more easy than being in the studio for hours trying to concentrate. What do you think?

It was perfect.

Is the virtual space suitable for photography, anyway? You tried something like this with the installation Enter the Pyramide where you made a computer-game out of found images – but at the end you also published a book. Why?

You know better than me that a book is more a product than an HTML program. Otherwise a book is a good archive for a good project.

We understand your work very much as a balance between theory and practice. How did this change during the last years?

It appeared in 2012, in *Enter the Pyramide*. In 2012, I exhibited this work three times. In Vevey, in Arles and in Düsseldorf. I completely changed my way of processing with found picture at this time.

Most photographers need to travel to take their photographs. How do you think photography will change in the next years and decades after 2020?

Nowadays you can travel from behind your computer. So enjoy!

Olivier Cablat *1978, Marignane, lives in Arles, France. After university studies in art, ethnology and photography (1996-2003), Olivier Cablat worked as a photographer for the Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) in Karnak, Egypt. Since 2005 he has elaborated his practice in different fields: artist, photographer, publisher and founder of Galerie 2600, teacher, searcher and Artistic Director of Cosmos Arles Books, together with Sebastian Hau. His research and projects, which combines an interest in photography, architecture, archaeology, vernacular culture, publishing and digital experimentations, have been presented at institutions such as SK Stiftung (Köln, Germany), Le Bal (Paris, France), Fotomuseum Winterthur (Switzerland), Images Vevey Festival (Switzerland), La Panacée (Montpellier, France) and Les Rencontres de la Photographie (Arles, France). He published 12 photobooks between 2009 and 2017 with publishers White Press, Filigranes, RVB Books, and as a self-publisher. Since 2015, he has been pursuing a practical and theoretical doctorate titled Digital and Photobooks at the Scientific and Arts Laboratory at Aix-Marseille University.



13 3 BIS, 10. Mai 2020 (Andreas Langfeld, Oliver Sieber, Katja Stuke)

13 3 BIS

Die neue Normalität. Momentan passieren Dinge, die wir uns vor einigen Wochen noch nicht hätten vorstellen können. Wir erleben Geschichte und das fühlt sich spannend und bizarr zugleich an. Irritation und Ungewissheit sind Gefühle die unseren Alltag begleiten, die Einschnitte in unser gewohntes Leben sind längst neue Normalität geworden. Die Welt verändert sich mindestens genauso schnell, wie das Virus sich verbreitet. Es gibt neue Verhaltensformen und Änderungen im Stadtbild. Und was macht das alles wirklich mit den Menschen?

#flattenthecurve #socialdistancing #mindestabstand & #staythefuckhome

Also weiter wie bisher nur eben doch nicht ganz so wie bisher? Ist das alles Dystopie oder schon Realität?

Globale Lokalität. Das Angleichen der Lebenssituation durch Corona ist ein globales Phänomen. Die Welt bleibt weiterhin vernetzt. Gleichzeitig sorgt die rasante Verbreitung des Virus für eine individuelle räumliche Limitierung vom Globalen auf das radikal Lokale. Unser Bewegungsradius ist reduziert auf das Nötigste und wir meiden den Kontakt mit anderen Menschen. Wir sind auf einmal lokal. Auf diese Beobachtungen möchten wir reagieren.

Kunst als Zeitdokument. Kunst entsteht oftmals als Reaktion auf gesellschaftliche Ereignisse — nachdem diese vorbei sind. Uns beschäftigt die Frage, ob und wenn ja welche künstlerische Arbeiten entstehen, während das Ereignis noch stattfindet und der Verlauf und Ausgang noch ungewiss sind. Dieser Frage wollen wir nachgehen in dem wir ein Projekt ins Leben rufen, zu dem wir Düsseldorfer Künstler*innen einladen, einen Blick auf aktuelle Arbeiten, die noch im Entstehungsprozess sind, zuzulassen. Später können noch Positionen und Perspektiven von Künstler*innen aus anderen Städten und Ländern hinzukommen (Global/ Lokal).

Mit Projektionen, soll dies Work-in-Progress-Projekt in regelmäßigen Abständen an verschiedenen Orten im Düsseldorfer Stadtraum ausgestellt werden. Raus aus dem Kosmos der digitalen Alternativen, die gerade hinter jedem Swipe und Newsletter lauern, soll der Dialog zwischen Ereignis und Künstler*in geöffnet und im ‚echten Leben‘ erfahrbar gemacht werden.

Das Projekt funktioniert als kollektive und ständig wachsende Sammlung von künstlerischen Interpretationen, Beobachtungen, Bildern, Gedanken & Skizzen die einen (noch) unbestimmten Zeitraum dokumentieren. So entsteht ein visuelles Gedächtnis einer Zeit mit seinem Ereignis und ein Projekt, dass so lange dauert, bis es nichts mehr zu erzählen gibt. *Andreas Langfeld, Oliver Sieber, Katja Stuke*

So, 28. Juni 2020, 18 bis 24 Uhr: Release ANT!FOTO Magazin und 13 3 BIS: Projektionen mit Arbeiten von Alex Grein, Talisa Lallai, Andreas Langfeld, Sophie Isabel Urban & Simon Wienk-Borgert, Oliver Sieber und Katja Stuke.

酒ANT!FOTOBar



酒ANT!FOTOBar

tiga
mijake

Düsse
dorf
Kulturamt

mit freundlicher Unterstützung
durch das Kulturamt der Landeshauptstadt Düsseldorf.