

Disputed Landscape

13. 3. – 6. 9. 2015

Eine Ausstellungsreihe in Kooperation mit dem Kunsthaus Graz

Presseabbildungen: <http://camera-austria.at/presse/>
oder auf Anfrage:

Angelika Maierhofer

T. +43 (0) 316 81 55 50 16

M. exhibitions@camera-austria.at

Landschaften sind nie einfach da, sie sind immer Ausdruck von Beziehungen. Landschaft ist eine gesellschaftliche Vereinbarung, eine Konvention. In diesem Geflecht von Beziehungen und Konventionen spielen Fotografien seit den Tagen ihrer Einführung als neues Bilddispositiv eine zentrale Rolle. Wie alle fotografischen Bilder handeln auch Bilder von Landschaften nicht einfach davon, was wir sehen, sondern wie wir über Sichtbarkeit denken, wie wir darüber entscheiden, was gesehen werden kann, wie wir diese Entscheidung in Bilder übersetzen und welche Bedeutungen mit dieser Übersetzung verbunden werden können. Insofern befinden sich auch Bilder von Landschaft in einer langen Kette zwischen Raum, Wahrnehmung, Erinnerung, Wissenschaft und Politik. Wir erfinden Landschaften, die »unserer Identität« entsprechen und solche, in denen »die anderen« leben. An der Darstellung von Landschaft lässt sich ablesen, wie sich das Verhältnis von Natur, Gesellschaft und Individuum verändert hat. Wie sieht dieses Verhältnis heute aus, in einer Zeit, in der Natur verschwindet und in diesem Verschwinden als Katastrophe wahrgenommen wird, in der Landschaft als eine Resource (für Tourismus oder zur Ausbeutung von Bodenschätzen) verstanden wird und in der das Individuum durch Nationalismus, Migration und Flexibilisierung von Arbeit einer ungeheuren Zerreihsprobe ausgesetzt ist?

Wenn Landschaft als Konvention und Erfindung eine Kombination aus ästhetischen, sozialen, ökonomischen, politischen, historischen, symbolischen und räumlichen Komponenten darstellt, dann entsteht an den Schnittstellen dieser Faktoren Landschaft als eine komplexe kulturelle *Artikulation*: sie verknüpfen *jene* Geschichte mit *dieser* Ansicht, *jenen* Text mit *dieser* Identität, *jene* Erinnerung mit *diesem* Ort, *jenen* Ort mit *dieser* Geschichte, *jene* Geschichte mit *dieser* Landschaft.

Diese Artikulation, so der Ausgangspunkt der Ausstellungsreihe »Disputed Landscape«, zeichnet sich auch in ihrer Darstellung und Repräsentation ab. Wenn sowohl Landschaft als auch Fotografie mit – miteinander in Konflikt stehenden – Vorstellungen von Identität, Gedächtnis, Wissen, Geschichte und Erfahrung verknüpft und Schauplätze von entsprechenden Einschreibungen sind, dann zeigen die Bilder eben nicht nur Landschaften, sondern auch diese verschlungenen Beziehungen zwischen Sehen, Bild, Ausagen, Wissen, Körper und Landschaft selbst. Wir finden in diesen Bildern von Landschaft unsere Politik, unsere Körper, unsere Identität, unsere Widerständigkeit und unser Verlangen wieder.

Die Ausstellungsreihe »Disputed Landscape« befragt vor diesem Hintergrund aktuelle fotografische Positionen danach, wie sie diese gesellschaftlichen Fragen artikulieren und welchen diskursiven Raum sie der Landschaft innerhalb dieser Fragen zuweisen.

Die eingeladenen KünstlerInnen begeben sich dafür in Territorien, die durch militärische bzw. nationale Konflikte gekennzeichnet sind oder waren, von Tibet über den Nahen Osten und Afrika bis Irland, um deren forensische wie symbolische Spuren freizulegen (»Uncovering History«), arbeiten sich an der Fiktion von Landschaft, an historischen fotografischen Dispositiven, oder dem dokumentarischen Konflikt im Hinblick auf Repräsentation ab (»The Visual Paradigm«) ab, oder an der zeitlichen, räumlichen, körperlichen und bildlichen Konstruktion von Landschaft (»Enacting Landscape«).

Allen gemeinsam scheint zu sein, dass die Bilder, die dabei entstehen, selbst von Konflikten und Brüchen durchzogen sind, dass sie bestehene Artikulationen jener Ideologien durch diese Repräsentationen in Frage stellen. Und zumeist tun sie das, indem sie uns darüber verunsichern, was auf den Bildern überhaupt zu sehen ist bzw. mit Hilfe welcher Vorstellungen und im Hinblick auf welches (kulturelles, politisches, soziales) Wissen wir diese Landschaften identifizieren, lesen, und mit Bedeutung verbinden.

The Visual Paradigm

Pressekonferenz: 12. 3. 2014, 10:30

Eröffnung: 12.3.2015, 19:00

Zeitraum: 13.3.–10.5.2015

KünstlerInnen:

Stephanie Kiwitt (DE/BE)

Christian Mayer (AT)

Ricarda Roggan (DE)

Nicole Six & Paul Petritsch (AT)

Im ersten Ausstellungsprojekt geht es vor allem um verschiedene künstlerische Strategien, mit denen Landschaft ins Bild gesetzt oder von den Bildern hergestellt wird. In allen Fällen handelt es sich um längerfristige Projekte; sie setzen Recherchen voraus und beschäftigen sich mit Geschichte; sie reflektieren über die Möglichkeiten des Dokumentarischen und die Grenzen des Darstellbaren; und sie arbeiten entlang der Grenze von Wirklichkeiten und ihrer Konstruktion.

Wenn **Nicole Six und Paul Petritsch** in der Arbeit »Die Innere Grenze/Notranja meja« (2008) eine historische Grenze in Segmente einteilen und nach einer vorher bestimmten Methode entlang dieser Grenze immer in Richtung der nächsten Markierung fotografieren, entstehen im Grunde zufällige Ausschnitte verschiedener Landschaften. Ihre Übereinstimmung mit Klischees, die Dramatik oder Banalität der Bilder bleibt dem Zufall überlassen. Ein Landschaftsverlauf, der mit einer durchaus bedeutenden Geschichte nationaler Zugehörigkeit verknüpft ist, wird in 74 zufälligen Bildern re-präsentiert. Die Bedeutung des Wiederaufsuchens »authentischer« Schauplätze, die Verknüpfung von Fotografie mit einem Ereignis oder einer bedeutsamen Situation wird hinfällig und aufgelöst, die Bedeutungsproduktion der Bilder gerät ins Stocken und wird in Frage gestellt.

Stephanie Kiwitt dokumentiert in ihrem Projekt »Wandelgemse Meersen« (2012) über einen längeren Zeitraum ein Brachland im

Norden der belgischen Stadt Gent. In zahlreichen Bildern tastet sie die Oberfläche dieses Gebiets ab, den Blick zumeist auf den Boden gerichtet, auf Spuren, Abfall, Pflützen, Schlamm, verstreute Gegenstände, Reifenspuren. Wenn sich der Blick hebt, dann nur so weit, um in Ruinen zu blicken, auf Baumstrünke und ausgebrannte Autowracks; ganz selten nur ist ein Horizont zu sehen, ein Strommast etwa, der hinter einem Baumstumpf aufragt, ein Auto auf einem angrenzenden Parkplatz jenseits eines Zauns. Kiwitt ordnet diese Bilder in Gruppen, fast so, als würde sie an einer Typologie der auffindbaren Gegenstände arbeiten, deren Erfassung aber keinerlei Vorstellung vom Gelände, seiner Topografie oder seiner Ausdehnung möglich macht. Landschaft wird quasi in ihre Einzelteile zerlegt und müsste mühsam wieder rekonstruiert werden.

Ricarda Roggan fotografiert in ihrer Serie »nature nova« in Wäldern (»Baumstücke«, seit 2007) und Steinbrüchen (»Sedimente«, seit 2008). Beides wirkt wie vorgefunden, wenn auch in sorgsam definierten Ausschnitten fotografiert. Tatsächlich aber interveniert sie in die Wirklichkeit, indem sie etwa Blattwerk und Äste der abgebildeten Baumgruppen beschneidet, bis diese ihrer Bildvorstellung entsprechen, oder indem sie Geröll im Vordergrund der aufragenden Sedimentschichten beseitigt oder neu anordnet. Dabei werden vor allem dramatische oder Aufmerksamkeit erregende Details beseitigt, in weiterer Folge wird durch Nachbelichtungen und Retuschen im Druckverfahren unter anderem die Plastizität des Motivs nachbearbeitet. Was bleibt, sind künstliche »Landschaften«, die für die Fotografie zugerichtet wurden.

Christian Mayer schließlich bezieht sich in »Escalante Expedition Named This Glowing Valley 'Kodachrome Flat'« (2011) auf eine Expedition der National Geographic Society aus dem Jahr 1949. Da die Gesteinsformationen den möglichen Farbschattierungen des damals neuen Kodachrome-Farbfilms entsprachen, wurde die Landschaft in »Kodachrome Flat« umbenannt. Diese Anekdote der Fotografiesgeschichte zeigt, inwiefern Bildmedien der Wirklichkeit überblendet werden, wie eng Landschaft mit den Materialien ihrer Aufzeichnung, Archivierung und Verbreitung verbunden ist. Mayer unterzieht die originalen Bild-Text-Seiten des National Geographic Artikels für seine Installation einer mehrfachen Übersetzung: um ein Vielfaches vergrößert, auf MDF-Wabenplatten gedruckt und entlang der Horizontlinie beschnitten, verwandeln sie sich in Bühnenbildhafte Elemente, die die abgebildete Landschaft wieder verräumlichen.

Alle vier Beiträge zeigen, wie eng jede Vorstellung von Landschaft mit ihrer Aufführung in und durch Bilder verknüpft ist, dass wir uns über Bilder versichern, dass es Landschaft gibt und wie sie aussieht, dass wir also berücksichtigen müssen, inwiefern Bilder die Landschaften überhaupt erst hervorbringen. Die KünstlerInnen tun dies nicht, in dem sie uns Landschaft als etwas Zusammenhängendes, Einheitliches und Selbstverständliches zeigen, sondern indem sie Landschaft(en) zerlegen, auf die Geschichte ihrer Repräsentation zurückführen und sie uns als konstruiert vor Augen führen.

Vorstellungen von Landschaft

von Estelle Blaschke

Fotografien von Landschaften erscheinen in der Geschichte des Mediums als ein höchst fragmentarisches und in seiner Vielfältigkeit nur schwer fassbares Genre. Die Talbot'sche Idee des »Pencil of Nature«¹, der Fotografie als »Zeichenstift der Natur« und der quasi-automatischen Entstehung eines Bildes durch die Einwirkung von Licht, markierte die immanente Beziehung zwischen der Fotografie und der sowohl ästhetischen als auch geografischen Repräsentation von Raum und Landschaft. In Talbots Werk sowie dem seiner französischen Zeitgenossen wie etwa Gustave Le Gray, Henri Le Secq und Hippolyte Bayard um 1850 finden sich demnach auch zahlreiche an der Malerei angelehnte pittoreske Landschaftsansichten.

Schnell richtete sich das Interesse der Fotografen jedoch auf andere Sujets. Als eine Erfindung des Industriezeitalters war die Fotografie seit jeher gerade mit dem Gegenteil von Naturdarstellungen beschäftigt: Sie war das perfekte Medium des visuellen Chronisten und flâneurs, der das urbane Treiben und die permanenten Veränderungen der ab Mitte des 19. Jahrhunderts im Umbruch befindlichen Städte festhielt und im Bild konservierte. Der Fotograf, so Susan Sontag, ist eine »bewaffnete Version des einsamen Wanderers, ausspähend, sich anschleichend, das städtische Inferno durchquerend, der voyeuristische Spaziergänger, der die Stadt als Landschaft sinnlicher Gegensätze entdeckt.«² Wenn eines der Wesensmerkmale der Fotografie ihre inhärente Bindung an und Fixierung von Zeit ist, so scheinen sich Fotografien von Natur und Landschaft diesem *noëma* gänzlich zu entziehen. Hiroshi Sugimotos sphärische Landschaftsallegorien »Seascapes« (ab 1980) verdeutlichen dies auf exemplarische Weise. Das Abgebildete gab es vor dem Zeitpunkt der Aufnahme und es wird auch noch lange danach existieren. Anstatt ihre Qualität aus dem ephemeren Moment, potenziellen Konstellationen oder »sinnlichen Gegensätzen« zu schöpfen, wohnt Natur- und Landschaftsdarstellungen eine andauernde Stille inne. Sie suggerieren Zeitlosigkeit.

Die Geschichte der Landschaftsfotografie ist auch deshalb eine fragmentarische Geschichte, weil sie vor allem in Bereichen zu verorten ist, die lange Zeit nicht im Kontext des Museums auftraten: touristische Bilder, kommerziell vertriebene Stereografien sowie Landschaftsfotografien von Forschungsreisen zur Erlangung messbarer oder wissenschaftlich nutzbarer Daten. Rosalind Krauss hatte in den 1980er-Jahren gerade die Dekontextualisierung der Fotografien Timothy O'Sullivan's, die im Rahmen der staatlich finanzierten geologischen Expeditionen des amerikanischen Westens der 1860er- und 1870er-Jahre entstanden, durch ihre Musealisierung kritisiert. Die Intension und Funktion dieser Aufnahmen, nämlich die visuelle Vermessung zur territorialen Einverleibung und Ausübung von Kontrolle, würden, so Krauss, durch die museale Präsentation und Positionierung innerhalb des Kunstdiskurses außer Kraft gesetzt und in ihrer Bedeutung verfälscht.³

In der Arbeit »Through Historic Hole in the Rock Mormons Blasted a Path to Their Promised Land« (2011) von Christian Mayer hallt diese Kritik nach. Die Basis bildet die vergrößerte Schwarz-Weiß-Fotografie einer 1949 erschienenen National-Geographic-Reportage über die zum Mythos gewordene Sprengung einer Gebirgsschlucht, dem Hole-In-The-Rock am Colorado River, durch mor-

monische Siedler auf ihrem Weg durch Utah. Die auf Großformat gezogenen und mit den Originaltiteln versehenen Reportagebilder zeigen den Durchbruch sowie ein paar Cowboys, die das historische Gelände in der Originalreportage erneut bezwingen, und zwar diesmal motorisiert.⁴ Mayer hat die Vergrößerungen der Magazinseiten auf MDF-Wabenplatten gedruckt, die als eine Art Pop-up-Gebirge frei im Ausstellungsraum stehen. In dieser und drei weiteren Tafeln thematisiert der Künstler nicht nur den Topos der »Great American Landscape« und den Kanon früherer amerikanischer Landschaftsfotografien wie etwa die Fotografien Timothy O'Sullivan's und William Henry Jackson's und deren formale Ästhetik, die in dem Reenactment der Bildreportage ihre Wiederholung finden. Mayers Installation verweist ebenso auf die Technikgeschichte und Ausstellungsstrategien des Mediums Fotografie. Die National-Geographic-Serie war seinerzeit nämlich gleichsam eine unverhohlene Werbung für den Kodachrome-Farbfilm, der ab den späten 1940er-Jahren massentauglich kommerzialisiert werden sollte. Die Bildstrecke erschien komplett in Farbe und pries die Landschaft im Begleittext als ein Paradies jedes Farbfotografen. »The few natives,« berichtet der Fotograf der Serie weiter, »called this area Thorny Pasture. But we renamed it Kodachrome Flat, because of the astonishing variety of contrasting colors in the formations.«⁵ Darüber hinaus erinnert die Installation Mayers zwischen Magazinformat und Objektivität an die Displaystrategien amerikanischer Propaganda-Ausstellungen, insbesondere Edward Steichens MoMA-Ausstellung »Road to Victory« von 1942. Die (Landschafts-) Fotografie, mit Krauss argumentiert, verbirgt nur zu oft die Intension ihrer Macher und war und ist ein Instrument der Aneignung und Machtausübung. Auch prallen in kaum einem anderen Genre die Illusion von Raum, die durch den Apparat entsteht, und die materielle Flachheit der Fotografie derart aufeinander wie in der Landschaftsfotografie.

Das Changieren zwischen Illusionsraum und Oberfläche wird in Ricarda Roggan's Serie »natura nova – Sedimente« (2007 – 2009) noch etwas weitergetrieben. Dem weiten Blick in die Landschaft – ein wichtiges Element vieler gemalter oder fotografierten Landschaftsdarstellungen – setzt Roggan eine Wand aus Steinen und Geröll entgegen. Das All-over an Ablagerungen und porösen Schichten macht eine Positionierung des Betrachters und die Festlegung auf eine Blickrichtung nahezu unmöglich: Es gibt kein Oben, kein Unten, keinen Anfang und kein Ende. Roggan schafft es durch eine konsequente Beobachtung, die Auswahl des Ausschnitts und die Intervention in den vorgefundenen Zustand die Gesteinsablagerungen so zu fotografieren, dass diese von einer Nebensächlichkeit zu einem dramatisch anmutenden System von Formen und monochromatischen Farbnuancen avanciert. Man scheint zurück- oder vorversetzt zu sein, an einen Ort, an dem die Natur unbeeinflusst von der menschlichen Existenz ein Eigenleben führt. Der Vorstellung der menschlich geformten und dominierten Natur und fern des Anthropozäns, die in der Fotografie seit der wegweisenden Ausstellung »New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape« von 1975 präsent ist, scheint Roggan mit »natura nova – Sedimente« klar zu widersprechen. Eine Lesart von Roggan's Arbeit ist demnach, dass nicht nur die Darstellungskonventionen des Genres herausgefordert werden, sondern ebenso die existierenden Sichtweisen auf die Natur, die erst durch den fotografischen Apparat möglich gemacht werden.

Wie wenig der dokumentarische Charakter in der Landschaftsfotografie grundsätzlich infrage gestellt wird, obwohl diese seit jeher

nur zweifelhafte oder ungenaue Daten liefert, zeigt sich des Weiteren in den Arbeiten Stephanie Kiwitts und des KünstlerInnen-Duos Nicole Six und Paul Petrutsch. Kiwitts Nahaufnahmen eines Industrie- und Brachlandgebiets (»Wondelgemse Meersen«, 2012) in der Nähe der belgischen Stadt Gent dokumentieren die Konsequenzen der Nutzung und Zerstörung der Natur durch den Menschen. Ähnlich einer Archäologin legt Kiwitt die Spuren, Narben und Erosionen der Vegetation und der Erde frei und ordnet diese anschließend anhand der digitalen Dateibezeichnungen als eine Art Beweissammlung an. Die Bilderserie »Die innere Grenze / Notranja meja« (2008) von Nicole Six und Paul Petrutsch wiederum handelt von einer unsichtbaren Grenze in einem Gebiet, das ehemals sowohl vom Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen als auch von Österreich beansprucht wurde. So fiktiv die Ziehung von Grenzen in geopolitischer Hinsicht ist, so vage erscheint diese in den unspektakulären Aufnahmen von Waldstücken, Seen- und Berglandschaften. In Kiwitts durchaus gesellschaftskritischer Serie zerfallen die visuellen Spuren und vermeintlichen Beweise durch ihre fotografische Reproduktion in abstrakte, ästhetische Gebilde, die in sich autonom wirken. In »Die innere Grenze« bleibt die Grenzgeschichte und ihre politische Implikation trotz einer »neutralen« Darstellungsweise opak. Die Fotografien, so scheint es, verweigern sich ihrer Instrumentalisierung als Daten, Dokumente oder Beweise. Kiwitts sowie Six und Petrutschs hier ausgestellte Arbeiten fixieren hybride Zwischenzustände, die gar nicht mehr klar als ein Entweder-oder – als Landschaftsfotografie oder nicht – zu dechiffrieren sind.

Die Tendenz, dass sich Landschaftsfotografien einer komplexeren Lesart immer wieder zu entziehen scheinen, ist – wie jüngst Robin Kelsey in Anlehnung an Krauss und W. J. T. Mitchell argumentiert hat⁶ – auch gerade durch ihre Ausstellungsgeschichte und die der Institutionen bedingt. Im Kontext des White Cube, so die Autoren, wurde die Auffassung, dass eine Landschaftsfotografie eine wahrheitsgemäße, reine und letztlich passive Darstellung sei, maßgeblich geprägt, wodurch wiederum unsere Vorstellung von Landschaft sowie spätere künstlerische Arbeiten beeinflusst wurden. Die hier evozierten inhärenten Widersprüche aufbrechen zu lassen, muss demnach die Aufgabe einer zeitgenössischen künstlerischen und kuratorischen Auseinandersetzung mit dem Genre der Landschaftsfotografie sein.

- (1) William Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*, 1844–1846. Siehe: <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>.
- (2) Susan Sontag: *On Photography*. New York 2001, S. 55.
- (3) Rosalind Krauss: *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*, in: *Art Journal* 42, Nr. 4 (Winter 1982), S. 313 ff.
- (4) Jack Breed: *First Motor Sortie into Escalante Land*, in: *National Geographic Magazine*, vol. 96, Nr. 3, Sept. 1949, S. 369–404.
- (5) Ebd. [Deutsche Übersetzung: Die wenigen Ureinwohner nennen diese Gegend die Dornenaue. Aber wir haben sie in Kodachrome-Ebene umbenannt wegen ihrer verblüffenden Vielfalt an Farbkontrasten in den Steinformationen, A. d. Ü.]
- (6) Robin E. Kelsey: *Viewing the Archive: Timothy O'Sullivan's Photographs for the Wheeler Survey*, in: *The Art Bulletin* 85, Nr. 4 (Dezember 2003) und W. J. T. Mitchell: *Imperial Landscape*, in: W. J. T. Mitchell (Hg.): *Landscape and Power*. Chicago 2002, S. 14–15.