

# Make Believe



# Make Believe

JAHRESPUBLIKATION KUNSTVEREIN HILDESHEIM

VORWORT	4
INTRODUCTION	6
<b>spread: Ruth van Beek, Thomas Mailaender, Anika Schwarzlose, Erik van der Weijde, Mariken Wessels</b>	8
GRUPPENAUSSTELLUNG	
TALKING BOOKS. ERIK VAN DER WEIJDE IN CONVERSATION WITH MARIKEN WESSELS	20
<b>Copycats</b>	22
STUDENTISCHE AUSSTELLUNG	
DAS ZWEITE LEBEN DER BILDER – CHARLOTTE ROSENGARTH	29
<b>Observatorium</b>	30
EINZELAUSSTELLUNG NOÉMIE GOUDAL	
MUSEUM OHNE WÄNDE. INTERFERENZEN VON WERK UND PRÄSENTATION – TORSTEN SCHEID	38
<b>beLichtungen</b>	44
MASTERPROJEKT FREDERIK PREUSCHOFT	
TÄUSCHEN UND ENTTARNEN	50
GEDANKEN ZU METHODEN DER DIALOGISCHEN KUNSTVERMITTLUNG – MAREN PFEIFFER	

# Make Believe

## VORWORT

„Make Believe“ – der Titel des Kunstvereinsprogramms 2019 geht zurück auf die beteiligte Künstlerin Anika Schwarzlose, die mit ihren „Strategies for make believe“ militärische Strategien des Täuschens und Tarnens adressiert. Ihre Arbeiten basieren auf einem angeeigneten Bildarchiv, das sie durch Fotografien eigener Inszenierungen und künstlerischer Interventionen ergänzt.<sup>1</sup> Nicht ohne Ironie überträgt die Künstlerin den Illusionismus des militärischen Täuschens und Tarnens auf die Bildende Kunst. Tatsächlich unterscheidet sich die Erzeugung von Illusionen beim Militär oder etwa in der Politik erheblich von der künstlerischen Praxis. Das Militär tarnt und täuscht, die Politik dissimuliert oder spiegelt vor; die Kunst aber transzendiert ihr Täuschungspotential, schafft Illusionen und enttäuscht ihre Betrachter\*innen; sie erschafft keine (falsche) Sicherheit, sondern Irritation.

Archive nutzen, sich Bildmaterial zu eigen machen, Geschichten erzählen, dokumentieren, inszenieren: die am Programm 2019 beteiligten Künstler\*innen haben einen je eigenen Umgang mit (vorhandenen) Bildern der Fotografie und des Films entwickelt – mit Medien also, denen man gemeinhin einen besonderen Bezug zur Wirklichkeit unterstellt; und sie haben je unterschiedliche Wege beschritten, um ihre visuellen Konstellationen und erzählten Geschichten Glauben zu machen. Zum Programm gehörten die Gruppenausstellung „spread: Ruth van Beek, Thomas Mailaender, Anika Schwarzlose, Erik van der Weijde, Mariken Wessels“ – mit Artist as Curator Lotte Reimann, die Einzelausstellung „Noémie Goudal: Observatorium“, die studentische Präsentation „Copycats. Das zweite Leben der Bilder“ und die „beLichtungen“ von Frederik Preuschoft sowie ein umfangreiches Rahmenprogramm zum Verhältnis von Fakten und Fiktionen und zur Theorie und Praxis des Kuratierens.

Die Ausstellung „spread:“ wurde im Frühjahr 2019 von der Künstlerin Lotte Reimann gemeinsam mit Torsten Scheid kuratiert. In Anlehnung an Roland Barthes' radikal subjektives Programm einer „mathesis singularis“ haben sie eine „mathesis dualis“ entwickelt, die vor dem Bücherregal von Lotte Reimann ihren Anfang nahm. „spread:“ präsentierte einen zunehmend selbstverständlicheren Umgang mit gefundenem Material, seiner Durchmischung mit selbst fotografierten Bildern, seiner subjektiven, nicht selten biografischen Durchdringung sowie einer durch sprachliche oder visuelle Kontextualisierungen erzeugten Entwicklung neuer Narrative. Ergänzt wurden die gezeigten video-graphischen und fotografischen Arbeiten durch eine breite Auswahl an Künstler\*innenbüchern, die in einem Regal präsentiert und zum Herausnehmen und Durchblättern dargeboten wurden. Der Titel „spread:“ rekurriert nicht nur auf die weltweite „Streuung“ und „Verbreitung“ fotografischer Bilder, er bezieht sich einer alternativen Übersetzung nach ganz konkret auf die „Doppelseite“ als ästhetische Form im Foto- oder Künstler\*innenbuch, die im Kunstverein nicht nur als künstlerische Ausdrucksform gefeiert, sondern darüber hinaus um eine ausstellungsbegleitende Posteredition ergänzt wurde.<sup>2</sup>

In direktem Bezug zu der Ausstellung wurde im Sommer im Kunstverein Via 113 „Copycats. Das zweite Leben der Bilder“ präsentiert. Durch die gemeinsame Teilnahme beider Ausstellungen an den Hildesheimer Wallungen fand eine kontextuelle Wechselwirkung zwischen den Ausstellungsorten statt. Der rege Besuchsverkehr zwischen Kehr-wiederturm und Via 113 ließ die unmittelbaren Bezüge offen zutage treten. „Copycats. Das zweite Leben der Bilder“ basierte auf Seminaren am Institut für Bildende Kunst und Kunstwissenschaft. Die Seminare von Christoph Girardet



Vorgespräch im Atelier: Torsten Scheid und Lotte Reimann, Foto: Julia Latzel

(„The Second Life of Film“), dessen Arbeiten 2018 in der Ausstellung „Performing the system“ zu sehen waren, von Lotte Reimann („Copy-Cat-Adventures“) und von Torsten Scheid („Printed Web“) haben sich mit der Theorie und Praxis fotografischer und filmischer Aneignungsprozesse, dem Internet als Bildquelle bzw. dem Fotobuch als Medium auseinandergesetzt. Die teilnehmenden Studierenden erhielten Gelegenheit zu einer eigenständigen, räumlich von der Universität losgelösten Präsentation ihrer Werke in einem öffentlichen Kunstraum. Die intensive Kooperation von Kunstverein und Universität ermöglichte den Studierenden nicht nur eine unmittelbare Teilnahme an aktuellen Diskursen der zeitgenössischen Kunst, sondern bot ihnen zugleich eine Plattform zur experimentellen Erprobung ihrer ästhetischen wie kuratorischen Praxis.

Einem universitären Zusammenhang verdanken sich auch die „beLichtungen“ von Frederik Preuschoft, die der

<sup>1</sup> Anika Schwarzlose: Disguise and deception. A mimetic exchange of strategies for make believe. Baden/Amsterdam: Kodoji Press and Van Zoetendaal, 2014.

des Kunstvereins Hildesheim an der Domäne Marienburg zum Gespräch. Im Rahmen des Jubiläums des Studiengangs der Kulturwissenschaften wurde im Oktober auch die Ausstellung „Noémie Goudal: Observatorium“ im Kehr-wiederturm eröffnet.

Mit „Observatorium“ haben wir 2019/20 die erste Ausstellung von Noémie Goudal in Deutschland gezeigt. Die französische Künstlerin verhandelt, wie sich Weltbilder und Bilderwelten auf der Suche nach der ‚richtigen‘ Perspektive, nach ‚Wahrheit‘ und Sinn über Jahrhunderte hinweg verändert haben. Ihr Werk lässt sich auch als Untersuchung fotografischer Bilder, ihres Abbildungsvermögens und ihres Täuschungspotentials begreifen.

Ein umfangreicher Essay von Torsten Scheid in diesem Jahresrückblick stellt die ebenso repräsentativen wie auto-reflexiven Fotografien von Noémie Goudal der Praxis ihrer Ausstellungs-präsentation gegenüber. Die weiteren Textbeiträge verdanken sich den unterschiedlichen Beteiligten. Die organisatorische Leiterin und kuratorische Assistentin Charlotte Rosengarth reflektiert auf die Ausstellung „Copycats. Das zweite Leben der Bilder“, Frederik Preuschoft kommentiert sein Projekt „beLichtungen“ und aus Sicht der Kunstvermittlung beleuchten Maren Pfeiffer und Lisa Modrakowski das Jahresthema „Make Believe“. Erik van der Weijde, der als Künstler an der Gruppenausstellung „spread:“ beteiligt war, hat die Künstlerin Mariken Wessels u. a. zu ihrem – im Kehr-wiederturm gezeigten – Buchprojekt „Taking off. Henry My Neighbor“ befragt. Der Beitrag verdankt sich dem Magazin Camera Austria, in dem das Interview im Rahmen der fortlaufenden Reihe „Talking Books. Erik van der Weijde in conversation with ...“ ursprünglich erschienen ist.<sup>3</sup>

Den eigentlichen visuellen Kern dieser Publikation bilden die sensibel fotografierten Ausstellungsansichten, die „Make Believe“ um Aufnahmen aus der Vorbereitung, dem Rahmen- und Vermittlungsprogramm ergänzt.

Charlotte Rosengarth & Torsten Scheid

<sup>2</sup> Die Edition „spread:“ Ruth van Beek, Thomas Mailaender, Anika Schwarzlose, Erik van der Weijde, Mariken Wessels – curated by Lotte Reimann und Torsten Scheid“ ist 2019 bei Art Paper Editions, Ghent erschienen.

<sup>3</sup> Erik van der Weijde in Conversation with ... Mariken Wessels. In: Camera Austria International. Ausgabe 148, Wien 2019, S. 92–93.

# Make Believe

## INTRODUCTION

"Make Believe"—credit for the title of the Kunstverein's 2019 program goes to the participating artist Anika Schwarzlose, whose "Strategies for make believe" addresses the military strategies of deception and disguise. Her works are based on an image archive that she appropriates and supplements with photographs of her own presentations and artistic interventions.<sup>1</sup> It is not without irony that the artist transfers the illusionism of military deception to visual art. Indeed, the creation of illusions in the military or in politics, for instance, vary significantly from artistic practice. The military deceives and disguises, politics dissembles or simulates; art, however, transcends its potential to deceive, creates illusions, and disappoints those who view it; art does not create (false) security, but irritation. Using archives; appropriating image material; telling, documenting, staging stories; each of the artists participating in the 2019 program developed their own way of dealing with (existing) photographic and filmic images—hence with media to which one generally ascribes a special relationship to reality—and they each tread a different path for the purpose of deceiving us into believing their visual constellations and the stories they tell. The program included the group exhibition "spread: Ruth van Beek, Thomas Mailaender, Anika Schwarzlose, Erik van der Weijde, Mariken Wessels"—with Artist as curator Lotte Reimann, the solo exhibition "Noémie Goudal: Observatorium", the student presentation "Copycats. Das zweite Leben der Bilder" was based on seminars that took place at the „Institut für Bildende Kunst und Kunstwissenschaft“. The seminars conducted by Christoph Girardet ("The Second Life of Film"), whose works were on display at the exhibition "Performing the system" in 2018, by Lotte Reimann ("Copy-Cat-Adventures"), and by Torsten Scheid ("Printed Web") examined the theory and practice and photographic and filmic

In spring 2019, the exhibition "spread:" was curated by the artist Lotte Reimann and Torsten Scheid. Borrowing from Roland Barthes' radically

subjective program of a "mathesis singularis," they developed a "mathesis dualis" that commenced in front of Lotte Reimann's bookshelf. "spread: Ruth van Beek, Thomas Mailaender, Anika Schwarzlose, Erik van der Weijde, Mariken Wessels" presented an increasingly more natural handling of found material, its mixing with one's own photographs, its subjective, often biographical penetration, as well as a development of new narratives by means of language-based or visual contextualizations. The videos and photographs on show were supplemented by a wide selection of artists' books presented on a shelf from which they could be taken and leafed through. The title "spread:" refers not only back to the worldwide "spreading" and "dissemination" of photographic images, but makes very specific reference to the double-page spread as an aesthetic form in the photo or artists' book that is celebrated at the Kunstverein not only as an artistic form of expression but, above and beyond that, was accompanied by a poster edition.<sup>2</sup>

In direct reference to the exhibition, "Copycats. Das zweite Leben der Bilder" was presented at the Kunstverein Via 113 in the summer. A contextual interaction between the venues took place through the joint participation of both exhibitions in the Hildesheimer Wallungen. The brisk visitor traffic between the Kehrriederturm and Via 113 made the direct relationships visible. "Copycats. Das zweite Leben der Bilder" was based on seminars that took place at the „Institut für Bildende Kunst und Kunstwissenschaft“. The seminars conducted by Christoph Girardet ("The Second Life of Film"), whose works were on display at the exhibition "Performing the system" in 2018, by Lotte Reimann ("Copy-Cat-Adventures"), and by Torsten Scheid ("Printed Web") examined the theory and practice and photographic and filmic

appropriation processes, the Internet as a source of images, and the photo book as a medium. The participating students were given an opportunity to present their works in a public art space outside of the university. The intense cooperation between the Kunstverein and the university once again enabled not only their direct participation in current discourses on contemporary art, but at the same time it offered them a platform for the experimental testing of their aesthetic and curatorial practice.

The "belichtungen" by Frederik Preuschoft also came about within a university context and were shown by the Kunstverein within the scope of the EVI-Lichtungen. They represent the practical part of his master's thesis, which addressed photography in film, the subject of the Kellerkino series co-presented by the Kunstverein. The feature film "Ray & Liz" by the British artist Richard Billingham was part of the extensive supporting program that accompanied the main exhibitions. Besides the classic tours with curators, public seminar sessions, lectures, and discussions took place with the participating artists.

In addition, for the event "#kuratorischepraxis" as well as the conference "Ethiken des Kuratierens", the Kunstverein Hildesheim cooperated with the chair "Kuratorische Praxis und Kunstvermittlung" of the University of Hildesheim, whereby various contributions from different perspectives dealt with current debates and issues revolving around the ethical aspects of curating. On the occasion of forty years of

<sup>1</sup> Anika Schwarzlose: Disguise and deception. A mimetic exchange of strategies for make believe. Baden/Amsterdam: Kodoji Press and Van Zoetendaal, 2014



Vorgespräch im Atelier: Noémie Goudal mit Torsten Scheid und Charlotte Rosengarth. Foto: Noa Lohmann

collaboration between the Institut für Bildende Kunst und Kunstwissenschaft and the Kunstverein Hildesheim, former students and curators from the Kunstverein Hildesheim assembled for the event "Wege zum Kuratieren" at the Domäne Marienburg for a discussion. Within the framework of the anniversary of the art studies degree course, the exhibition "Noémie Goudal: Observatorium" at the Kehrriederturm also opened in October.

"Observatorium" (2019/29) was the first exhibition of work by Noémie Goudal in Germany. The French artist deals with how worldviews and worlds of images have changed over the centuries in search of the "right perspective", of "truth" and meaning. Her oeuvre can be seen as an investigation of photographic images, their capacity to represent, and their potential to deceive. An extensive essay by Torsten Scheid in this review of the year's events contrasts the representative as well as autoreflexive photographs by Noémie Goudal with the practice of their exhibition presentation. The other texts were contributed by the different participants. Lotte Reimann supplied us with the manuscript of her opening address for "spread:" The organizational director and curatorial assistant Charlotte Rosengarth reflects on the exhibition "Copycats. Das zweite Leben der

Bilder", Frederik Preuschoft comments on his project "belichtungen", and Maren Pfeiffer and Lisa Modrakowski shed light on the annual theme of "Make Believe" from the perspective of art education. Erik van der Weijde, one of the artists who participated in the group exhibition "spread:" queried the artist Mariken Wessels about, among other things, her book project "Taking off. Henry My Neighbor," which was presented at the Kehrriederturm. The contribution was provided by the magazine Camera Austria, in which the interview was originally published within the scope of the ongoing series "Talking Books. Erik van der Weijde in conversation with ..."<sup>3</sup>

However, the sensitively photographed exhibition views, which supplement "Make Believe" with images from the preparation and the supporting and education program, constitute the actual visual core of this publication.

Charlotte Rosengarth & Torsten Scheid

<sup>2</sup> The edition "spread: Ruth van Beek, Thomas Mailaender, Anika Schwarzlose, Erik van der Weijde, Mariken Wessels—curated by Lotte Reimann und Torsten Scheid" was published in 2019 by Art Paper Editions in Ghent.

<sup>3</sup> Erik van der Weijde in Conversation with ... Mariken Wessels. In Camera Austria International 148, Vienna, 2019, pp. 92–93

12.04.2019 – 23.06.2019



## spread: Ruth van Beek, Thomas Mailaender, Anika Schwarzlose, Erik van der Weijde, Mariken Wessels

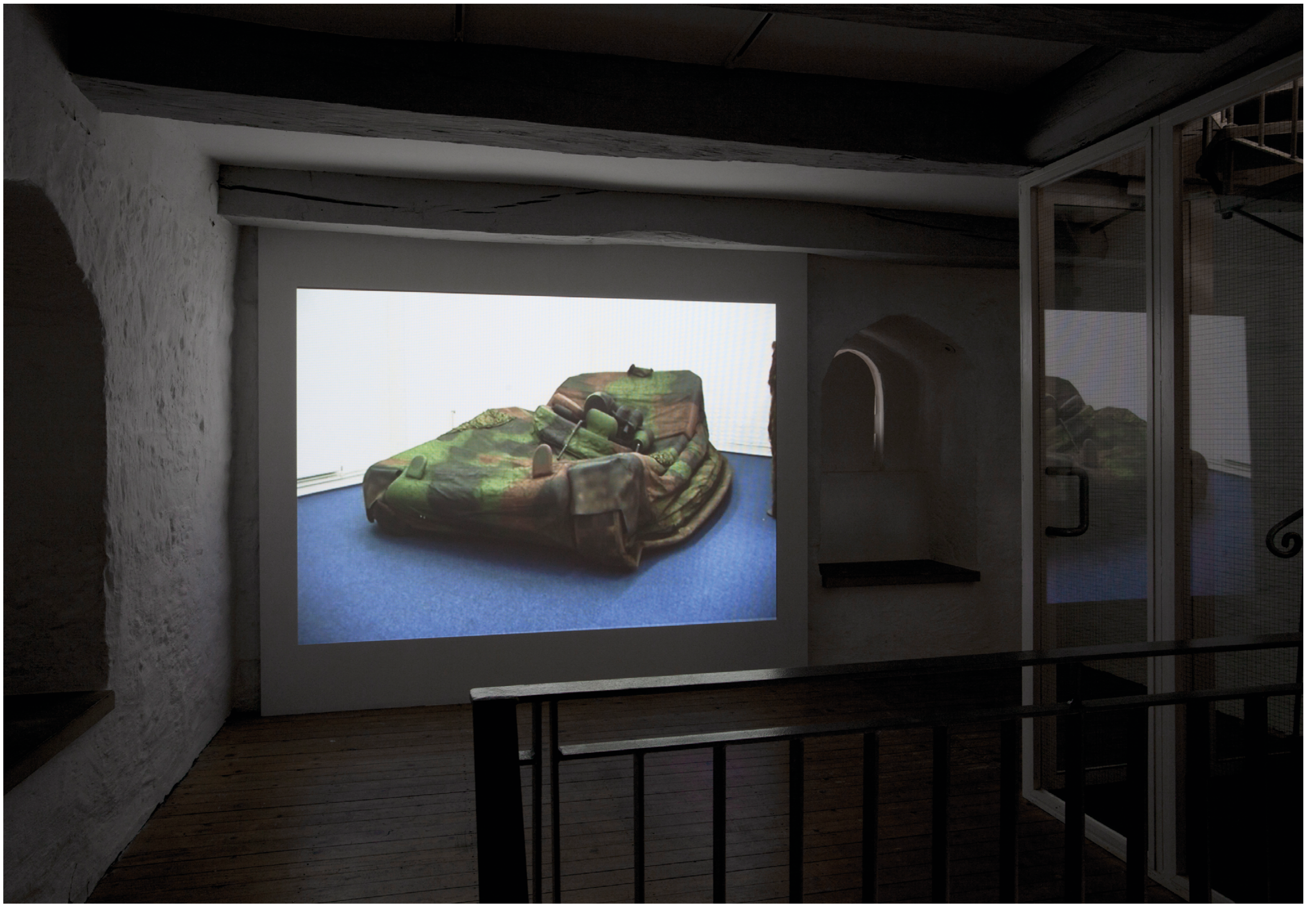
Die Ausstellung „spread.“ präsentierte einen zunehmend selbstverständlicheren Umgang mit gefundenem Material, seiner Durchmischung mit selbstfotografierten Bildern, seiner subjektiven, nicht selten biografischen Durchdringung sowie einer durch sprachliche oder visuelle Kontextualisierungen erzeugten Entwicklung neuer Narrative.

Häufig standen dabei Archive im Mittelpunkt der gezeigten künstlerischen Arbeiten, etwa ein privates Bildarchiv erotischer Fotografien bei Mariken Wessels „Taking off. Henry My Neighbor“ oder das in London gegründete „Archive of Modern Conflict“, mit dessen Exponaten sich Thomas Mailaender bei „Illustrated People“ beschäftigt hat. Mailaender bindet seine Bilder an die menschliche Haut als Trägermaterial und rekurriert mit diesem biologischen Bildverfahren nicht nur auf das zeichentheoretische Paradigma des Indexes, er macht mit der Markierung des Körpers zugleich ein bedrohliches Feld historischer Assoziationen auf. Ähnliche historische Bezüge, insbesondere zum Nationalsozialismus, weist die Serie „Der Baum“ von Erik van der Weijde auf, wobei der Künstler die Fotografien in diesem Fall selbst erstellt hat. Anika Schwarzlose, deren Arbeit „Disguise and deception“ (Tarnen und Täuschen) sich auf ein Militärfotoarchiv der Nationalen Volksarmee gründet, verweist historisch auf den Kalten Krieg. Die großformatig präsentierte Videoarbeit „Tank“ zeigt das entschleunigte, nie an ein Ende kommende *auf und ab* einer aufblasbaren Panzerattrappe.

Das Ausgangsmaterial für Ruth van Beeks „How to do the flowers“ hat die Künstlerin in Kochbüchern, Backbüchern und Ratgebern zur Pflanzenpflege gefunden. Van Beek referiert auf Repräsentationen eines konservativen Frauenbildes in hausfraulicher Ratgeberliteratur und stellt mit ihren farbkräftigen plastischen und malerischen Transformationen unsere Wirklichkeitserfahrung insgesamt auf die Probe. Die Dekonstruktionen patriarchaler Macht korrespondieren mit der Dekonstruktion unseres wahrnehmenden Blicks.

Der Umgang mit vorhandenem Material berührt die bekannten postmodernen Debatten um Originalität und Autor\*innenschaft, wirft aber auch neue Fragen auf – etwa nach dem Umgang mit Bildern im Internet oder nach den durch sierrepräsentierten (militärischen/künstlerischen historisierenden/aktualisierenden, männlichen/weiblichen) Blicken. Die Ausstellung „spread.“ war als Vexierspiel der Dokumente und Fälschungen, der Tatsachen, Behauptungen und Geschichten angelegt, als sinnliche Begegnung mit dem Kuriosen und als Reigen bizarrer Bilder, der seine theoretischen Gehalte eher en *passant* mit sich trug.









„SPREAD:“ | AUSSTELLUNGSANSICHT

ILLUSTRATED PEOPLE | THOMAS MAILAENDER





# Talking Books

ERIK VAN DER WEIJDE IN CONVERSATION WITH MARIKEN WESSELS

Mariken Wessels is a Dutch artist and former actress. She is a master at creating detailed stories and characters by combining found footage, texts, and her own work in various media. Her books are mysterious gems that sometimes feel and read more like movies. I have the feeling that our shared passion for photobooks, found photography, and outsider art has roots in common ground: our studies at the Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam.

**EvdW** We both enjoyed our photography education at the Rietveld Academie, although during different periods. In what way did that formal education determine your approach to photography? You already had quite some training in acting and writing, right?

**MW** Indeed, before I went to the Rietveld Academie, I played in theaters and on TV. But before I went to drama school, I was already taking a lot of photographs. I even had my own darkroom in the bathroom. At the time, when I was living and working at the theater in Breda, I was—besides selling tickets and running the bar—also allowed to take photos during rehearsals of renowned theater companies. My love for theater started there. Later, I moved to Amsterdam, where I graduated from drama school. I also took acting classes at the Lee Strasberg Institute in New York. During the period when I worked as a professional actress, for example at Het Nationale Toneel, I always had my own side projects going on. Many of them had to do with photography. In addition to acting, I also wanted to make autonomous visual work. After years of working as an actress, I decided to enroll at the Rietveld Academie. There, everything fell into place for me. I noticed how important it was to make my own work. I had missed that because theater is a large ensemble work—something that I also like about it. I still visit theater shows almost every week. In the Rietveld photography department, I was given the assignment to “make a book.” That was such an eye-opener for me. I enjoyed it so much! The sequence that comes with a book really appeals to me. And because of my training as an actress, I am familiar with delving into characters and developing scenarios. I also use this method in making books. There is enormous freedom in making a book,

and yet it is also limited. I don't just take photographs—I also make sets, scenes, or select photos from archives. And everything comes together in a project or book.

**EvdW** I have absolutely no background in acting whatsoever, but I guess that make-believe is an important factor. Being persuasive, for example. In your books, the stories can be very convincing, thus you who created these stories can be convincing. Do you have the feeling that, when you develop a book project, you dive deep into the subject matter? Like actors who live for a while as their character?

**MW** Is it really me who creates these stories? I see myself more as a collector, as someone who gathers material for a certain story, as someone forensically investigating. And yes, I do look at the material from a certain perspective, but I prefer not to mention what is “real” and what might not be true. A novelist can delve deep into the subject matter and create a story with the acquired knowledge and facts. Here, my training as an actress comes to the fore again. I start my projects with extensive research, trying to identify as much as possible with the story I want to tell. Of course, there are the facts, but there are also many loose ends. To make a complete story out of this information, I often apply a method that actors use to grow into their characters called “the five Ws”: Who, what, where, why, and where? I always write this out. And so I ask myself questions like: Where does the character live? What does she do? And why does she do certain things? When does it take place? After I have written these answers down, I have a framework in which there is enough freedom. Besides writing “the five Ws” I also draw, take pictures, and gather texts, books, and even clothing to complete my research material. Afterward, I only look, think, and make works from the character's point of view. Finally, I test all credibility against what I have written, collected, et cetera.

**EvdW** Wow, I am pretty impressed by this glimpse into your way of working. I am also curious as to when and where and how you started implementing found photography in your work. Was that already part of your process during your time at the Rietveld Academie?

**MW** The first book I made during my studies at the Rietveld consisted of found material from the Internet. I wanted to make a booklet in memory of my brother, who had just passed away. My brother was living in a special and secluded way. I actually had no images of him at all. Everything my brother had owned was taken by other family members, but I also wanted something tangible: a photo album. I then got the idea to work with found photos. I started writing in the way I explained above: Where and how did he live? What did that look like? What did he do? And why? Which music did he listen to? With the answers to these questions, and thus forming a scenario, I started browsing the Internet, where I found a way to dive into my brother's “life”. Although the material is distant, the resulting work felt very close. And the strange thing is that, for example, if I now try to remember the entrance to his house, I see the photo that I took from the Internet. In fact, certain memories I had of him subsequently were built up from new images, which I really started to believe was true. So the question arises: How reliable are memories at all?

**EvdW** That is indeed an interesting question. Especially for photography, which deals with memory all the time. Personally, most of my memories from my early childhood come from our family albums, from a few single images. Our memories have limits and limitations, but what about the limitations of photobooks? Do you feel that the photobook as a form contains many limitations? Or do you specifically make use of them as a tool?



MARIKEN WESSELS is a visual artist living and working in Amsterdam (NL). She makes artist's books, sculptures, installations, photos, collages, and video works

ERIK VAN DER WEIJDE (b. 1977) is a Dutch artist whose work consists of (self-)published books and photographic series. Currently, he is also teaching at Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam (NL).

Interview: „Talking Books. Erik van der Weijde in conversation with ...“, *Camera Austria International*, Nr. 148 (2019)

**MW** I actually like the fact that a book has limitations. As a result, I am challenged to break through expectations when I feel this is necessary. For example, in *Taking Off: Henry My Neighbor* (2015) I show a new image behind the photo that has to be opened, and which in terms of form is an echo of the image above it. In *Queen Ann. P.S. Belly cut off* (2010) I included a sealed transparent envelope containing several photos. I assigned a specific place to the envelope when it was put in the printer, but, because it sits loosely, I know that the envelope can reappear in other places, which was my intention. Like memories, they can pop up at any given moment, just as this envelope that ended up somewhere in the book. The limitations of a book also challenge me to carefully consider the choices I have to make, like the choice of paper, cover, thickness, the behavior of the ink, dimensions, et cetera. All of these elements contribute to the whole. For me as an artist and a designer, such elements are crucial in telling a story.

**EvdW** When you work with a publisher who might also be a designer, do you still feel the need to control all of the aforementioned choices? And also, could you tell us something about why you moved from self-publishing to working with more established publishers?

**MW** I work with pages, photos, and collage, both on the wall and on tables where I can move everything around. At the same time, I also have the entire book in Adobe InDesign, because that's where I develop its layout. When it is finished, I print everything and make a dummy, sometimes several dummies. Eventually, I will show this dummy to a publisher, with whom I then work on the finishing touches of the design. For *Taking Off*, the designer/publisher proposed several covers, which we discussed together. That works really well. But things like content, order, and size I already have in mind at a much earlier stage, and so I like to arrive with a dummy.

Hans Gremmen [of Fw:Books] and I will be collaborating on a book about my current project *Arising from the Ground*. This means a completely different way of working for me. Hans will get the visual material and will start working with it. Everything is still open, so Hans is free to play with it. I find this a challenge, and I think that for this new project—which is different from my artist's books—this approach can work well. A certain distance could add something to this work. I did enjoy self-publishing my first books, but it is also time-consuming. Selling books is hard work! Now I prefer to invest my time and energy in creating new work.

**EvdW** *Taking Off* not only thematizes the body, but is much more of an obsession, right? The endless repetition, until something fundamental breaks, but even after that it continues in a slightly transformed way. I believe that photography and obsession are a perfect fit: the clicking, the repetition, the making of a similar image . . . How do you feel about (artistic) obsessions? And how about outsider art and photography? Do you find inspiration there?

**MW** *Taking Off* indeed deals with obsession. Henry photographs his wife endlessly, and he archives very precisely what he has photographed. The obsession remains even after his wife has left him and Henry can no longer take photographs. His obsession shifts from photography to making cut-outs, and then to making clay figurines after those collages. Being obsessed with something—anything—gives him a hold on life. That is why he was always looking for something to completely surrender to. Holding on to one thing might bring peace of mind, I believe, but it might also bring restlessness,

if it doesn't stop. Perhaps this unrest, for Henry at least, is less severe than being completely “loose” and having endless possibilities? Photography certainly also has an obsessive side. You can dive into it completely. Only after a project has been completed, the obsession might fade, until another project comes along. Maybe I speak more for myself than for other artists. Henry was obsessively photographing Martha, ultimately counting more than five thousand shots, and I was obsessively working with Henry's life. So who is the obsessive one? I am certainly inspired by outsider art. While it is often obsessive, it also feels incredibly free, honest, and raw. I really like such freedom in any work. The work by Miroslav Tichý or Gerard Fieret, to name the more famous ones, has inspired me.

**EvdW** Yes, I also find those names incredibly inspiring. Both Tichý and Fieret were quite obsessed with women, a recurring subject in your work as well. But in your books the emphasis is much more on the body. I even said jokingly to you before that I'd had to address all of those breasts in your books. So, why the breasts?

**MW** In *Taking Off*, it is Henry who is obsessed with breasts. I am definitely concerned with the breasts, but more specifically with how they are shown. Because this says so much more about the character capturing all of this, cutting them into collages and subsequently translating those into clay figurines.

In *Elisabeth – I Want to Eat* (2008), the breasts tell more about the mental state of the protagonist. For me, showing breasts has something vulnerable, which I find beautiful. The fact that I provide space in my work to show this has to do with my intrinsic interest in people, which of course includes the body. The naked body plays the lead in my forthcoming project, *Arising from the Ground*. Very heavy bodies, subject to gravity above water and displaying, in turn, a totally different behavior underwater. The body as landscape and as alienation—that's what the photos in this project are about.

The life-size ceramic sculptures, which are part of the project, are inspired by Eadweard Muybridge's photogravure “Arising from the Ground” (plate 286 from 1885) from his extended series “Human and Animal Locomotion.” This plate depicts the struggle of an obese woman standing up from a lying position.

**EvdW** That sounds intriguing. When can we expect this new book?

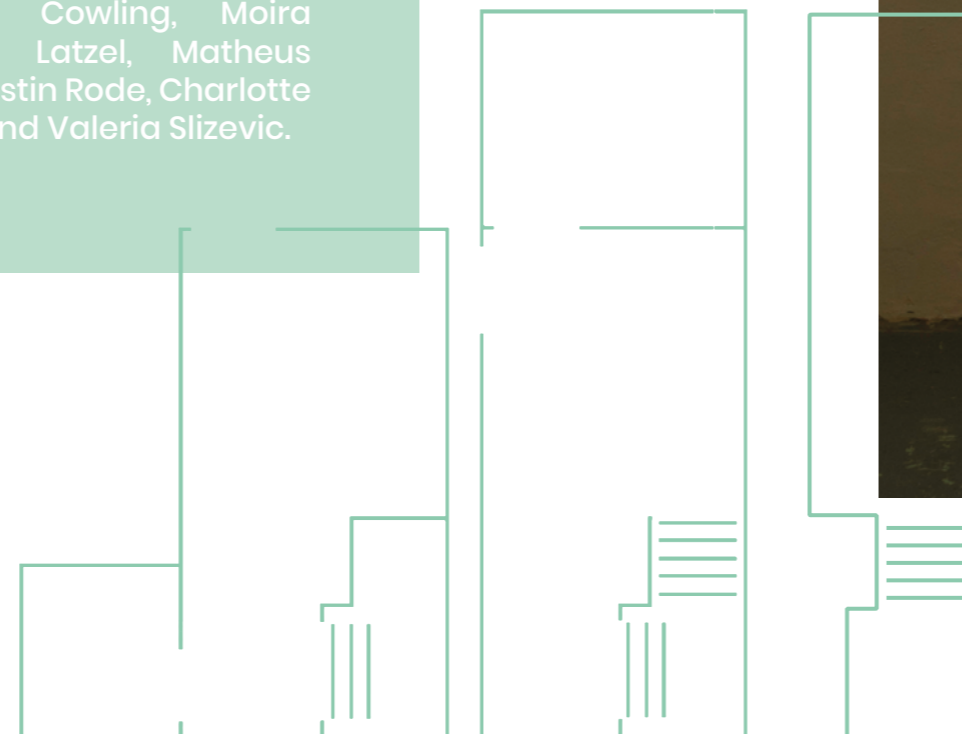
**MW** The book is scheduled to be published on the occasion of my solo show at The Ravestijn Gallery in Amsterdam in March and April 2020.

# Copycats

Die Ausstellung „Copycats. Das zweite Leben der Bilder“ versammelt Kompilationen, Collagen, Sammlungen und Bildmanipulationen von Studierenden der Universität Hildesheim, die sich an Bildkonvolute aus diversen Archiven, Filmen und insbesondere dem World Wide Web herangeholt haben. Sie zeigt eine Auswahl von Ergebnissen aus den Seminaren „Copy-Cat-Adventures“ von Lotte Reimann, „The Second Life of Film“ von Christoph Girardet und „Printed Web“ von Torsten Scheid. Diese drei Veranstaltungen einte, dass sich die Studierenden, ausgehend von Material aus Fotografie und Film, mit Prozessen der Aneignung in der Bildenden Kunst befassten.

Beteiligt waren: Julia Álvarez, Helene Bukowski, David Bruckmüller, Merve Cowling, Moira Heuer, Joanna Hys, Julia Latzel, Matheus Pasek, Frederik Preuschoft, Kerstin Rode, Charlotte Rosengarh, Laura Schöning und Valeria Slizevic.

06.07.2019 –  
11.07.2019









## DAS ZWEITE LEBEN DER BILDER

Auf drei Etagen wurden die Arbeiten in der Via 113, einem Hildesheimer Kunstverein mit jahrzehntelanger Tradition, gezeigt. Vom Keller bis zur Küche wurden die Räumlichkeiten mit ihrer besonderen Atmosphäre bis in die letzte Ecke hinein bespielt und boten den Studierenden der drei Seminare Platz für die Erprobung eigener künstlerischer Projekte sowie kuratorischer Praxen.

Die Künstlerin Lotte Reimann hat durch die Teilnahme am Jahresprogramm 2019 als Kuratorin beide Praktiken miteinander verbunden. Auch in ihren Arbeiten kombiniert sie eigenes und gefundenes Bildmaterial im Künstlerinnenbuch und versteht sich darüber als Storyteller. Die Studierenden ihres Seminars haben in eigenen Projekten ebenso fotografisches Material im Buch zusammengebracht und neue, zuvor unentdeckte Narrative gebildet. Gesammelt haben sie zum Beispiel Standorte von Google-Street-View oder Screenshots von Callgirl-Videoplattformen in Kombination mit einer versuchten Kontaktaufnahme per Chat.

Im Seminar von Christoph Girardet wurde hingegen filmisches Material kombiniert. Während der Künstler sich in seinen eigenen Arbeiten vornehmlich auf das Kino bezieht und sein Fundus vorwiegend aus analogem Filmmaterial besteht, haben die Studierenden bei ihren Arbeiten auf Blockbuster und Musikvideos zurückgegriffen oder sich an Formaten wie Supercuts oder Videoessays orientiert.<sup>1</sup>

Das Seminar „Printed Web“ von Torsten Scheid behandelte Kernelemente und Verfahrensweisen im Umgang mit Bildansammlungen und führte grundlegend an Praktiken des Betrachtens, Aneignens und Arrangierens von Bildern heran, welche für alle entstandenen Arbeiten wesentlich sind.

Diese Praktiken reagieren auf eine die Welt regelrecht überströmende Masse an zugänglichen Bildern. Diese, per Definition als „geistig kaum oder nicht zu verarbeitende Fülle von

Bildern“<sup>2</sup> beschriebene „Bilderflut“ bildet in der künstlerischen Praxis oftmals die Grundlage für das Anlegen einer Sammlung. Indem Joachim Schmid in den 1980er Jahren verlangte: „Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind“<sup>3</sup>, thematisierte er schon die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit, sich in der künstlerischen Praxis an vorhandenem Bildmaterial zu bedienen. Bei diesem konzeptionellen Ansatz wird sich quasi ressourcen- und energieschonend fremden Materials zur Visualisierung des eigenen Konzeptes bedient, womit eine Art Bild-Recycling stattfindet. Solch ein Konzept entsteht oftmals aus dem gefundenen Material heraus, indem in der Recherche und einer forschenden Manier versteckte Inhalte aufgedeckt werden und neue Sinnzusammenhänge erschlossen werden.

Mit dem Aufkommen der Digitalisierung nahm die Bilderflut nicht zu überblickende Ausmaße an. Die von Schmid proklamierte (radikale) Aufforderung, keine neuen Bilder mehr zu produzieren, stand gegenläufig zu der Entwicklung des Internets und den daraus resultierenden, unerschöpflichen Möglichkeiten der Präsentation und Verbreitung von Bildern. Da das World Wide Web ein schier endloses Reservoir an zugänglichem Material bietet, konnte ein aneignendes Verfahren im Sinne Schmidts, aber auch vom System an sich profitieren. Daher lag, gemäß dem Seminartitel „Printed Web“<sup>4</sup>, bei den gezeigten Arbeiten ein besonderer Schwerpunkt auf netzbasierendem Material, dem Internet als Ressource und der daraus resultierenden Beziehung zwischen Bildschirm und Druck.

Bei dem mit einer Sammlung beginnenden, forschenden Prozess ist das Organisieren und Sortieren des Materials von besonderer Relevanz. Für gewöhnlich werden dabei Motive verglichen, Gemeinsamkeiten entdeckt und Assoziationen hervorgerufen. Solche Assoziationsketten können durch eingehende (subjektive) Betrachtung, aber auch auf der Basis von Algorithmen gebildet werden, wie sie etwa die Google-Bildersuche erzeugt. Im weiteren Prozess der Aneignung werden Originale dann oftmals umgeschrieben, indem sie durch Bildbearbeitungsprogramme manipuliert oder auch händisch gerissen, geschnitten und collagiert werden. Wesentlich für die Wirkung der Bilder ist in jedem Fall ihre Anordnung, Präsentation und Kontextualisierung. Das Kuratieren der Ausstellung, das Aufbauen der Installation und auch das Editieren eines Künstler\*innenbuchs ist dadurch Teil des Werkes selbst.

Die Ausstellungsteilnehmer\*innen haben die Verfahren, die sie in den Semi-

naren kennen lernten, genutzt, haben Bilder neu kontextualisiert und Deutungsebenen eröffnet. Sie haben mit einem sensiblen Blick das gefundene Material gesammelt, erforscht und unterschiedlichste Dinge entdeckt. Mit oftmals nur minimalen Eingriffen haben sie ästhetische und visuelle Brüche erzeugt und mittels dieser Irritationsmomente gefundenes Material künstlerisch umgedeutet.

Sie haben neue Bedeutungen generiert und zuvor unsichtbare Inhalte sichtbar- und wahrnehmbar gemacht. Sinnzusammenhänge, die in Zwischenräumen versteckt dem Material bereits inhärent waren, wurden durch die künstlerische Aneignung gewissermaßen nur aufgedeckt.

Ein Copycat, laut dem Cambridge Dictionary: „someone who has few ideas of their own and does or says exactly the same as someone else“<sup>5</sup>, bezeichnet eine nachahmende, umgangssprachlich gesprochen nachäffende Person. Die Studierenden, die sich in der Ausstellung zusammenfanden, haben den negativ belasteten Begriff untergraben, indem sie auf der Basis der Aneignung eigene Ideen entwickelt haben und viel zu sagen hatten. Der ironisch gemeinte Titel bezeichnet hier also nur ein Prinzip einer künstlerischen Praxis, in der durch die Aneignung vorhandenen Materials Bildern ein zweites Leben eingehaucht wird.

Charlotte Rosengarth

<sup>1</sup> Beide Formate sind auf Video-Sharing-Plattformen zurückzuführen. Während das Videoessay durch solche in den 2000er Jahren erheblich an Popularität gewonnen hat, konnten Supercuts sogar erst durch diese hervorgebracht werden. Das Videoportal Youtube ermöglichte nicht nur die Präsentation der Kompilationen, sondern stellte das in diesen verwendete filmische Material bereit.

<sup>2</sup> „Bilderflut“ auf Duden online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Bilderflut> (Abrufdatum: 22.03.2020).

<sup>3</sup> <http://www.fotomanifeste.de/manifeste/1987-schmid-keinenneuenfotosbisdiealten>

<sup>4</sup> Abgeleitet von der „Library of the Printed Web“ – Diese ist ein von Paul Soulellis ins Leben gerufenes Archiv von Druckmaterialien verschiedener Künstler\*innen, die sich in ihrem Werk Netzinhalte aneignen. Gegründet wurde das Projekt nach eigener Beschreibung „(...) to investigate web-to-print artistic practice and the increasingly fluid relationship between screen and printed page“. – <https://printedweb.org/>

<sup>5</sup> „Copycat“ – aus dem Cambridge Dictionary online. URL: <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/copycat>



# Noémie Goudal



## Observatorium

25.10.2019 – 05.01.2020



TANKER



STEREOSCOPES

DÉMANTÈLEMENTS







# Museum ohne Wände

## INTERFERENZEN VON WERK UND PRÄSENTATION IN NOÉMIE GOUDALS AUSSTELLUNG „OBSERVATORIUM“ IM KEHRWIEDERTURM.

### IM OBSERVATORIUM

Die Ausstellung „Observatorium“ führt Noémie Goudals fotografische Arbeit „Observatoires“, die Orte der Beobachtung physikalischer, meist astronomischer Phänomene zeigt, mit einem mittelalterlichen Wachturm als Ausstellungsort zusammen. Der Ausstellungstitel verweist auf die Verbindung zwischen dem 1456 erbauten Kehrwiederturm, der einst der Befestigung und dem Schutz der Stadt Hildesheim diente, und den gezeigten Werken der französischen Künstlerin, in denen sie sich mit historischen Observatorien, insbesondere jenen des indischen „Jantar Mantar“, auseinandersetzt, jenen geomorphen Bauten, Sternwarten, deren Zweck darin bestand, dem Himmel ein Stück näher zu rücken und Erkenntnisse über die kosmische Ordnung und Zeitmessung zu erlangen. Über seine Architektur etablierte das observatorische Bauwerk einen privilegierten Blick, der Übersicht schuf und neue, nicht

selten gegen das herrschende Weltbild gerichtete Erkenntnis generierte. Der steinerne Wachturm hingegen diente als Teil der städtischen Festung dem Erhalt der bestehenden Ordnung. Er ermöglichte den Blick ins Umland und auf eventuell sich nähernde Feinde.

Turm wie Observatorium finden ihren Ursprung im Verlangen nach einer privilegierten Sichtposition, die das Sehen qua Architektur als epistemischen oder machtvollen Akt etabliert. Die Observation dient einem jahrtausendealten Bedürfnis nach Sicherheit und Machterhalt auf der einen, nach Erkenntnisgewinn und Fortschritt auf der anderen Seite.

Aus diesem Zusammenhang heraus betrachtet, steht die Werkgruppe der „Observatoires“ dem Ausstellungsgebäude näher als die ihnen zur Seite gerückten „Towers“, die sich mit der Architektur des sie beherbergenden Turms

... Tower as well as observatory have their origin in the longing for a privileged point of view that establishes vision qua architecture as an epistemic or powerful act. Observation serves a millennia-old need for security and the retention of power, as well as for knowledge gain and progress ...

aber die begrenzte Zugänglichkeit teilen.<sup>1</sup> An ihrer monumentalen Höhe gemessen, bilden die winzig kleinen schwarzen Türöffnungen am Fundament den einzigen denkbaren Einlass in die sich weit in den Himmel reckenden fensterlosen Bauten. Als unzugängliche Monaden gebärden sich aber auch die kosmischen Architekturen der Observatorien: Treppen, die ins Nichts führen, Öffnungen, Eingänge vielleicht, hinter denen etwaige Besucher\*innen nichts als nachtschwarze Finsternis umfängt. Dabei sind die winzigen dunklen Türöffnungen im Gemäuer der einzige Referenzpunkt, der sich an den menschlichen Körper der Betrachter\*innen rückkoppeln lässt, in einem Umraum, der in den Ebenen der Küstenlandschaften und der Wattenmeere siedelt und in dem keine anderen Gebäude, keine Bäume oder Sträucher existieren, die Aufschluss geben könnten über die ‚tatsächliche‘ Größe des Dargestellten.

### JENSEITS DER TÄUSCHUNG

Noémie Goudals „Observatoires“ und „Towers“ lassen sich kaum eindeutig als trist oder traumhaft, als utopisch oder dystopisch beschreiben. Andere Orte sind es, nah und unerreichbar, beschaulich und bedrohlich, erhaben und gestrandet, entrückt und postapokalyptisch zugleich.

Doch bei eingehender Betrachtung bekommt die phantastische Welt deutliche Risse, verwandelt sich die Täuschung in Ent-Täuschung. Tritt man nahe genug an die „Observatoires“ heran, ist der Ursprung der Bauten als Pappaufsteller mit bloßem Auge erkennbar. Ihre Beschaffenheit ist den Staffagen und Kulissen der Porträt-

fotografie des 19. Jahrhunderts, dem Theater oder dem frühen Kino abgesehen, jenen bemalten Rückwänden oder Vorhängen, die im Hintergrund szenischer oder fotografischer Inszenierungen unterschiedlichste Orte zur Darstellung brachten. Bei Noémie Goudal schieben sich diese im Englischen als „backdrops“ bezeichneten Szenenhintergründe in den Vordergrund des Geschehens. In den Naturlandschaften der Küsten, der Wattenmeere und Ebenen inszeniert, geraten sie zu den eigentlichen Protagonisten des Bildes, zu Luftschlossern eines unbestimmten und unbestimmbaren Begehrens. Sie basieren auf von der Künstlerin collagierten Versatzstücken von Architektur, die ihren ursprünglichen geografischen Bezug abgelegt haben. Manche sind Abbilder bestehender Bauwerke, andere wurden aus Fragmenten von Gebäuden – aus Säulen, Kuppeln, Sichtbetonfassaden – zu einem neuen Ganzen zusammengefügt.

Technisch betrachtet also installiert die Künstlerin eine zweidimensionale Abbildung im dreidimensionalen Raum, wobei sich die beiden Ebenen im Endprodukt, dem entstehenden, erneut zweidimensionalen fotografischen Bild auf einer Fläche miteinander verbinden. Die Flachheit der installierten Bildobjekte wird durch die fotografisch-perspektivische Tiefe der aufgezogenen Abbilder, die sich durch Tür- und Fensteröffnungen in ihnen auftuenden dunklen Räume, durch die Schattenwürfe der Holzkonstruktionen in der Landschaft und/oder Spiegelungen der Kulissenbauten im Wasser negiert, was, ebenso wie das egalisierende Schwarzweiß der Bilder dem Effekt eines Trompe-l'œil zugutekommt. Andererseits wird die Augentäuschung durch die unscharfen, nach grob geschnittener oder abgeknickter Pappaussehenden Objektränder wieder einkassiert bzw. durch die sichtbaren Linien, an denen die montierten Einzelbilder zusammenstoßen, gebrochen. Der zutage tretende papierne Ursprung des Objekts und seines la-

... If one walks up close enough to the “Observatoires,” one recognizes the origin of the structures as cardboard stand-ups with the naked eye. Their character was adopted from the decorations and scenery of nineteenth-century portrait photography, the theater, or early cinema. Those painted rear walls or drapes that depict a wide range of different settings in the background of scenic or photographic stagings. In Noémie Goudal’s works, these backdrops shift into the foreground of what is occurring ...

bilen Trägers steht im Kontrast zur Materialität der Motive. Die Vergänglichkeit des Papiers kontrastiert die steinernen Bauwerke.<sup>2</sup> Das Ephemere, das Übergängige gerät in ein Spannungsverhältnis mit der erdverbundenen Unverrückbarkeit der Observatorien, der Pyramiden oder betonierten Bunkerbauten.

### IN DER ZERSTREUUNG

Ursprünglich wurden die „Observatoires“ als Reihe von insgesamt 10 Einzelbildern angelegt, die in ihrer Serialität, ihrer schwarzweißen Nüchternheit und reduzierten Ästhetik an typologische Studien erinnern. Sie stellen sich in die Tradition vergleichender Fotografien, die von August Sanders Menschenbildern über Karl Blossfeldts Pflanzenstudien bis hin zu den industriellen Architekturen, jenen aneinander gereihten Fördertürmen, Hochöfen und Wassertürmen, reicht, die Bernd und Hilla Becher vorzugsweise im deutschen Ruhrgebiet fotografiert haben.<sup>3</sup> Tatsächlich war den Leihgaben aus dem Museum La Roche-sur-Yon eine Hängeempfehlung beigelegt, die in ihrer regelmäßigen Anordnung einen vergleichenden Blick begünstigt hätte. Die von der Künstlerin vorgeschlagene Form der Präsentation im Kehrwiederturm hingegen verteilt die „Observatoires“ auf eine vertikal und horizontal miteinander verschraubte, selbsttragende Holzlattekonstruktion, die gemeinsam mit einem Architekten auf den Ausstellungsraum im Kehrwiederturm und seine exakten Maße hin entwickelt wurden.<sup>4</sup> Die Konstruktion kann als Reminiszenz an jene fotografischen Schautafeln gelesen werden, welche den Inszenierungen der gezeigten Arbeiten selbst zugrunde liegen. Sie ist also als selbstreflexives Moment der Bildproduktion deutbar, das nicht nur auf die Tatsache des Gemachtseins (Gefakteins) der gezeigten Motive verweist, sondern darüber hinaus indiziert, auf welchem Wege die Bilder entstanden sind.<sup>5</sup>

Die für den Turm aktualisierte Präsentation erwirkt eine zerstreute Hängung der Exponate, die ein systematisch-vergleichendes Sehen erschwert. An die Stelle eines gleichmäßigen Nebeneinanders setzt sie ein Mit- und Durcheinander der Einzelbilder, wobei sich je nach Standpunkt der Ausstellungsbesucher\*innen und der entstehenden Blickachsen immer wieder neue Sichtweisen auf das Werk ergeben. Der architektonisch erzwungene Perspektivenwechsel erzeugt wechselnde Nachbarschaften zwischen den Bildern und delegiert die kuratorische Aufgabe ihrer Anordnung weitestgehend an die Betrachter\*innen, die durch ihre Bewegungen im Raum in die Lage versetzt werden, eigene Bildkontexte

zu produzieren.<sup>6</sup> Die Präsentation begünstigt eine Rezeption *im Vorübergehen*, wobei sie immer wieder Momente des Innehaltens produziert. Sie erzeugt eine Doppelfigur des Blicks von *in Bewegung sein* und *sich festsetzen*, einen Wechsel von quasifilmischen Verläufen des Übergangs, die ein dynamisches Nebeneinander der Bilder und ein stetiges Vorübergehen der Holzbalken registrieren und von quasifotografischen Festsetzungen, die den Blick der Betrachter\*innen für einen entscheidenden Moment arretieren.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Noch heute scheint die Sicherheitsarchitektur – es gibt nur den einen Weg hinein und hinaus – der Gefahrenabwehr auch eines etwaigen Kunstdiebstahls zuträglich zu sein; wir konnten dies zumindest positiv in unserem, vom leihgebenden Musée de La Roche-sur-Yon angeforderten, improvisierten „facility-report“ anmerken, der systematisch die wesentlichen Parameter eines Ausstellungsortes hinsichtlich der Sicherheit der gezeigten Objekte erfasst. Vgl. [www.prevalt.ch/management/museum/facilityreport](http://www.prevalt.ch/management/museum/facilityreport) (verifiziert am 02.05.2020)

<sup>2</sup> „The ephemerality of the paper printouts sharply contrasts the stone and concrete surfaces depicted upon them.“ Cliff Lauson: The View From Here. In: Noémie Goudal: Observatoires. RVB Books Paris 2016. [noemiegoudal.com/cliff-lauson/](http://noemiegoudal.com/cliff-lauson/) (verifiziert am 02.05.2020)

<sup>3</sup> Vgl. etwa: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (Hg.): August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher: Vergleichende Konzeptionen. München/ Paris/ London: Schirmer/Mosel 1997

<sup>4</sup> Allerdings war sie in ähnlicher Form schon an anderen Orten, etwa in einer Ausstellung in Helsinki zu sehen: [noemiegoudal.com/the-finnish-museum-of-photography/](http://noemiegoudal.com/the-finnish-museum-of-photography/) (verifiziert am 02.05.2020)

<sup>5</sup> Dies umso mehr, wenn die Betrachter\*innen im Internet oder im Katalog – etwas versteckt und klein auf der letzten Seite – bereits einen Blick hinter die Kulissen ihrer Bauten werfen konnten, denn zumindest in den Annotationen, den Legenden oder gleichsam in den digitalen Fußnoten lässt sich die Künstlerin bereitwillig über ihre Schulter schauen: [www.instagram.com/noemiegoudal/](http://www.instagram.com/noemiegoudal/) (verifiziert am 02.05.2020)

<sup>6</sup> Tatsächlich wurden die Arbeiten zunächst in der Reihenfolge ihres Auspackens, also ihres zufälligen Erscheinens, aufgestellt und nur in einzelnen Fällen vor der Hängung noch untereinander ausgetauscht. Dies vor allem unter Rücksichtnahme auf die Formate (etwa die Positionierung der größeren „Towers“) und die qua Verteilung begünstigten bzw. unwahrscheinlich gemachten Wege der Besucher\*innen durch das Labyrinth. Auch die Künstlerin selbst, die einen Tag vor der Eröffnung die Möglichkeit zu einer Neuordnung der Motive gehabt hätte (die Observatorien sind so gleichmäßig gerahmt, dass alle Haken auf der gleichen Höhe angebracht einen Austausch problemlos ermöglicht hätten) hat an der Anordnung keine Änderungen vorgenommen. Der kuratorische Blick als institutionell ordnender trat erst in der editorischen Tätigkeit bei der Auswahl der Ausstellungsansichten – etwa für diese Publikation – wieder in Erscheinung.

<sup>7</sup> Diese Doppelung kehrt wieder in der Dokumentation der Ausstellung bzw. in der Suche nach einer ihr angemessenen Form. Die erste, fotografische Variante versuchte dem Ausstellungsraum durch eine Bildfolge ausgewählter fotografischer Einzelansichten gerecht zu werden, durch Standortwechsel, ein Springen der Kamera von Punkt zu Punkt. Die zweite entstandene, filmische Dokumentation entfaltet sich kontinuierlich in gleichmäßiger Bewegung als weitestgehend ungeschnittener Ausstellungsfilm. S. <https://vimeo.com/392233503> (Aufnahme/Editing: David Bruckmüller, verifiziert am 02.05.2020)



Ausstellungsansicht Observatorium

### IN BEWEGUNG

Im Unterschied zu den „Towers“ und „Observatoires“ sind Goudals „Démantèlements“ nicht als Tafelbilder, sondern als Fotosequenzen angelegt. Sie gehen zwar auf einen ganz ähnlichen Ausgangspunkt zurück: der Montage von Fotografien auf einem Bildträger und dessen Installation bzw. Inszenierung in der Landschaft. Bei den „Démantèlements“ aber hat Noémie Goudal ihre Fotodrucke auf Plexiglas aufgezogen und diese während der sequenziell angefertigten Aufnahmen peu a peu mit Wasser besprüht, wobei das fotografische Material Zug um Zug herunter gewaschen wurde. In der fertigen Arbeit verschwindet der Berg aus Felsgestein, Stück für Stück immer weiter aus der Szenerie und gibt den Blick frei auf den Himmel und die dahinter liegende Landschaft.

In ihrem Verschwinden erinnern die „Démantèlements“ an erodierendes Felsgestein oder schmelzende Gletscher. Als „Abtragungen“ oder „Zerstörungen“ kann man den Titel ins Deutsche übersetzen. Die klimapolitische Implikation der Serie ist daher offensichtlich. Sie lässt sich ohne weiteres als künstlerisch-aktivistischen Beitrag zur menschengemachten Zerstörung der Natur durch die schleichende Erderwärmung interpretieren.<sup>9</sup> Die abweichende Form der Präsentation der „Démantèlements“ aber, die für den Kehrwinderturm entwickelt wurde, arbeitet einer offeneren Lesart zu.<sup>9</sup> Im Turm erstreckt sich die Sequenz auf einer der Wendeltreppe gegenüber installierten Einbauwand über eine Gesamtgröße von mehr als 2 x 3 Metern. Anders als bei den bisher existierenden Varianten des Werks, die auf einen Blick zu erfassen sind und sich, der

Leserichtung folgend, von links oben nach rechts unten, also in Richtung des verschwindenden Felsgesteins entfalten, sind die Ausstellungsbesucher\*innen im Kehrwinderturm mit einer gegenläufigen Situation konfrontiert. Beim Turmaufstieg bzw. beim Betreten des Raums entwickelt sich die Sequenz in entgegengesetzter Richtung: Das erste Bild, mit dem man beim Aufstieg konfrontiert ist, ist das letzte der fünfunddreißigteiligen Sequenz. Auch der weitere Aufgang über die Treppe erfolgt entgegen der motivischen „Abtragung“ und lässt das erste Bild der Reihe als ihren Abschluss erscheinen. Diese gegenläufige Inszenierung der „Démantèlements“ im Raum wirft aber nicht nur die Frage nach der korrekten Bewegungsrichtung der Fotosequenz auf, sie stellt zugleich die Referentialität der fotografischen Zeichen und ihren Bezug zur Wirklichkeit insgesamt infrage. Dies umso mehr, da die inszenierte Landschaft vollständiger, d. h. als real existierender Landschaftsraum plausibler erscheint als das karge Felspanorama, welches das letzte Bild in der Reihe wiedergibt; ein Abbild der natürlichen, ursprünglich vorgefundenen Landschaft, in die hinein die Künstlerin ihr Bild inszeniert hat. Der Beständigkeit der „Observatoires“ und „Towers“ und der Flüchtigkeit der „Démantèlements“ rückt die Ausstellung „Tanker“ mit der Kontinuität bewegter Bilder als filmischen Loop zur Seite. Angesichts der in einer einzigen Einstellung arretierten Kamera, der hochformatigen Präsentation des Films, dem Verzicht auf Montage und dem Gleichmaß der dargebotenen Bewegung wirkt die Arbeit ein wenig wie eine belebte Fotografie. Einheitlich in helle Arbeitsanzüge gekleidete und ebenso uniform weiß behelmte Personen steigen hintereinander,

rückwärtsgehend eine lange, steile und wahrscheinlich glitschige Leiter in den riesigen Bauch eines Tankschiffes hinab, wobei man als Betrachter\*in ohne entsprechende Vorkenntnisse oder zusätzliches Wissen allenfalls erahnen kann, dass die gezeigte Szene sich im Rumpf eines Tankschiffes abspielt, in dem zehntausende Tonnen Rohöl Platz finden. Noémie Goudal hat die Ikone des globalisierten Warenverkehrs, den industriellen Raum, in eine vergeistigt anmutende Kathedrale verwandelt, die allein durch eine offene Luke erleuchtet ist. Beim längeren Zuschauen etablieren sich die narrativen Momente des Films, der, wie sich zeigt, einen Anfang und ein Ende hat: vom Öffnen der Luke bis zu jenem Moment, in dem eine Figur auf dem Weg hinab kehrt macht, hinaufsteigt und die Luke von außen wieder schließt, bevor der gleiche Handlungsablauf vor den Augen der Betrachter\*innen erneut beginnt. Nichts an dieser so künstlich wirkenden Szenerie, die einen ganzen Raum für Interpretationen religiöser, spiritueller oder politischer Natur aufmacht, ist gefakt. Es gibt keine Filmtricks, keine Eingriffe ins Material, keine Kulissen. Sogar das alles beherrschende Element der Geräuschkulisse ist einer gleichzeitig mit dem Film entstandenen Tonaufnahme vor Ort geschuldet. Der sphärisch-gefragene Sound rührt von den im Hintergrund laufenden Schiffsmotoren her, die im leeren eisernen Rumpf des Tankers Widerhall finden.<sup>10</sup>

### AM ANDEREN ORT

Im Eingangsbereich des Kehrwinderturmes präsentiert, verbindet sich die Filmszene mit dem sie umgebenden Raum. Der filmisch dargebotene Ort weist architektonische Eigenschaften auf, die ihn strukturell in ein besonderes Verhältnis zum Ort seiner Aufführung setzen. Abgesehen vom Dämmerlicht, das die filmische ebenso wie die Ausstellungssituation bestimmt und zusätzlich zum Hochformat des Films, das der Vertikalität des Turms entspricht, weisen auch die Treppenverläufe im Film überraschende Parallelitäten zu

... The construction can be understood as the basic framework of an exhibition wall that generates those opposite it as broken up, so to speak. Under the conditions of the broken-up wall, the rear sides of the pictures come into view. Unlike a wall presentation, one can look directly at the back side of the framed works. They become the second front side ...

... the presentation substitutes a consistent juxtaposition of individual images with a coexistence and mixture of the same, whereby, depending on the exhibition visitor's position and the visual axis that develops, what results are ever new perspectives of the work. ... It facilitates their reception in passing, whereby it continuously produces moments of pause and creates a double figure of the gaze of being in motion and being fixed ...

denen des Ausstellungsraumes auf. Und gemessen an der Größe der absteigenden Figuren bzw. abzuschätzen an den Stufen der Metalltreppen, erscheint der Kehrwinderturm ziemlich genau so hoch, wie der gefilmte Schiffsrumpf tief erscheint.

Die Platzierung der Videoarbeit „Tanker“ also hat unmittelbare Auswirkungen auf das gezeigte Werk, ähnlich wie bei der zerstreuten Hängung der „Observatoires“ und „Towers“ sowie der raumgreifenden Präsentation der „Démantèlements“. In allen Fällen tritt die Architektur des Ausstellungsraumes nicht in neutralisierender Absicht hinter das Werk zurück, sondern wirkt sich unmittelbar auf seine Rezeption aus.

Wenn man an der Holzkonstruktion im oberen Stockwerk nicht das in den Blick nimmt, was vorhanden ist: das Gerüst aus Fichtenholz, das sich auf einer Gesamtlänge von über 200 Metern aus 6 x 6 Zentimeter dicken Kanthölzern zusammensetzt, sondern das, was dieser Konstruktion potentiell fehlt, kann man die Installation auch als eine Art Rohbau, als Trägerkonstruktion für einen un abgeschlossenen Wandbau auffassen.<sup>11</sup> Sie erscheint als (noch) unfertige Unterkonstruktion eines Kabinetts, dem es allein an einer Verkleidung mangelt. Bei eingehender Betrachtung des Verlaufs der Vertikalen und Horizontalen zeigt sich, dass tatsächlich jedes Bild im verkleideten Zustand dieser als Wände denkbaren Balkenkonstruktionen auf dem zwischen ihnen entstehenden Wegen zu erreichen wäre, wo es, von den anderen Bildern abgeschirmt, vor die ebenso isolierten Betrachter\*innen träte. Die Konstruktion lässt sich also auch als Grundgerüst einer Ausstellungswand begreifen, die sich jener gegenüber als gleichsam aufgebrochene generiert. Unter den Bedingungen der aufgebrochenen Wand geraten die Rückseiten der Bilder in den Blick. Anders als bei einer Wandpräsentation kann man unmittelbar auf die Hinterseiten der gerahmten Werke schauen. Sie geraten zur zweiten Vorderseite.



Bildrückseite Tower, Kunstverein Hildesheim, Foto: Torsten Scheid

Als Betrachter\*innen registrieren wir die Makellosigkeit der Holzrahmen und der in vorsichtigem Abstand zum Bild auf Distanz gebrachten Rahmengläser. Wir gewahren die metallischen Hängeleisten, die in exakter Parallelität zueinander aufgebracht sind und sorgfältig faltenfrei verklebten säurefreien Klebebänder, die das Werk in ihrem Inneren gegen äußere Einflüsse abschirmen, die durchsichtige Kunststoffrückwand, die es versiegelt und zugleich den Blick freigibt auf den verbiegungsfreien Bildträger aus Aluminium. Wir blicken auf den Aufkleber, der, perfekt in einem Fenster des Aluminiums platziert, Auskunft gibt über das jeweilige Werk, seine durch eine Nummer ausgewiesene Position in der Serie, die Größe, Materialart und das Entstehungsjahr der Arbeit, vor allem aber über die Aufhängenhöhe – die Selbstbehauptung eines eigentlich endlos ohne Qualitätsverlust reproduzierbaren Mediums auf einem Markt, der seine Wertschöpfung aus dem Prinzip der Originalität mithilfe künstlicher Verknappung bezieht. Und wir blicken auf die Signatur der Künstlerin, die das Bild erst zum Original erklärt und als ihr eigenes Werk autorisiert.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Noémies Arbeit „Glacier-2“, die den „Démantèlements“ ähnelt, wurde 2019 in der thematischen Ausstellung „Meltdown“ im Naturhistorischen Museum Wien gezeigt.

<sup>10</sup> Die Künstlerin selbst tritt solchen eindimensionalen Interpretationen entgegen, wenn sie auf die grundsätzlich übergängige Verfasstheit von Landschaftsräumen verweist. „Landscape is a moving entity“, sagt Noémie Goudal. Alles ist Erosion. Die Natur kennt keine Katastrophen, nur Veränderungen und jede Zerstörung bedeutet zugleich Entstehung von etwas Anderem. In: Torsten Scheid: Die Anschauung der Welt. Im Atelier von Noémie Goudal. In: Photonews. Zeitung für Fotografie. 31. Jg., Nr. 10, 2019, S. 22–23.

<sup>11</sup> „Its like a choir“, beschreibt die Künstlerin ihr Echo und eine Besucherin der Ausstellung hat die Geräuschkulisse an das Bild der Kathedrale zurückgebunden: Es klinge, als ob man alle Tasten einer Kirchenorgel gleichzeitig herunterdrückt.

<sup>12</sup> Sie erinnert an die analoge Konstruktion im Stockwerk darunter, die verkleidet mit Spanplatte als Wand (und Bildhintergrundfläche) für die „Démantèlements“ fungiert.

<sup>13</sup> Interessanterweise gilt letzteres allein für die als Museumsleihgaben gelieferten „Observatoires“, nicht für die „Towers“, die von Goudals Pariser Galerie Les Filles du Calvaire entliehen wurden und die als unverkaufte Bilder noch nicht signiert sind.

Ausstellungsfilm Observatorium: David Bruckmüller

In diesem Lichte betrachtet, reiht sich die Ausstellung ein in eine Tradition selbstreflexiver Präsentationsformate des Kunstvereins Hildesheim.<sup>13</sup> Bei „Observatorium“ geht es nicht um Korrespondenzen zwischen einzelnen künstlerischen Werken bzw. Positionen (wie zuletzt bei „Performing the system“, 2018), es geht auch nicht um die hochgradig subjektive Geste der Wahl im Prozess des Kuratierens (wie bei „spread“ im Sommer 2019); worum es geht, ist die Verhandlung des Ausstellungsraumes als Gebäude, aber auch als Denk-Gebäude, als Dispositiv. „Museum ohne Wände“ meint hier also auch nicht das imaginäre Museum Malraux, sondern in wortwörtlicher Einlösung der Metapher das Aufbrechen der Museumswand, als einen Vorgang, der das Museum – als Ort, als Institution, als Idee – zum Verhandlungsgegenstand erklärt.<sup>14</sup> Zwar ist ein Kunstverein kein Museum – weder in seinem Selbstverständnis noch in der öffentlichen Wahrnehmung –, aber er kann als eine Art Vorstufe, ein Durchgangsraum von Kunstwerken auf ihrem Weg ins Museum beschrieben werden, das sie vor dem Vergessen bewahrt. Die Werke von Noémie Goudal sind ihrer Aktualität zum Trotz dort bereits angekommen. Und da sie sich in der Sammlung eines öffentlichen französischen Museums befinden, werden sie auch wie Kulturgüter behandelt.<sup>15</sup>

Für Michel Foucault ist das Museum ein Gegenraum im Modus der Ewigkeit: die Verkörperung der Idee, „alles zu sammeln und damit gleichsam die Zeit anzuhalten“.<sup>16</sup> Und wie alle Heterotopien erfüllt es als „System der Öffnung und Abschließung“ eine Art Schwellenfunktion.<sup>17</sup> Auch der Philosoph Jacques Rancière hat das Museum als eine Form der „Abtrennung des Gemeinschaftsraumes“ und als „spezifische Weise der Sichtbarkeit“ beschrieben.<sup>18</sup> Im Kontext der Bildenden Kunst der Moderne löst der white cube die Forderung nach Abtrennung und spezifischer Sichtbarkeit in idealer Weise ein, indem er „vom Kunstwerk alle Hinweise fern [hält], welche die Tatsache, dass es ‚Kunst‘ ist, stören könnte“ und das Werk von allem abschirmt, „was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt“.<sup>19</sup> Er stellt also einen (vermeintlich) neutralen Ort für Kunstwerke bereit, der ihnen größtmögliche Autonomie garantiert. Auch der Kehrwiederturm stellt in seiner begrenzten Zugänglichkeit und seiner radikalen Vertikalität eine durchaus unterschiedene Form der Abtrennung dar, er ist als Ausstellungsort aber alles andere als ein neutraler Ort. In der kuratorischen Praxis konkurrieren bei jeder Ausstellung Bemühungen, die denkmalgeschützte Architektur durch Einbauten, Wände, Anstriche, Beleuchtung in einen tendenziell neutralen Ort

im Sinne des white cubes zu verwandeln mit Strategien, seinen architektonischen und historischen Eigensinn dazu zu nutzen, den white cube und seine ästhetischen wie ideologischen Setzungen aufzubrechen. Diese Doppelfigur des Ausstellungsraums als einerseits neutralem, abgetrenntem und andererseits unübersehbar historisch markiertem und (etwa in seiner Einbindung in Bildungsprozesse) gesellschaftlich belebtem Ort bildet ein fruchtbares Gegenstück zu den Ambivalenzen im Werk von Noémie Goudal: zu der Perfektion ihrer fotografischen Oberflächen einerseits und den im Motiv selbst offenbaren Bruchstellen andererseits. Aber auch zum offenen Verhältnis von Dauer und Vergänglichkeit, Faktischem und Fiktivem, Auratisierung und Dekonstruktion, Wirklichkeit und Phantasie oder Magie und Aufklärung.

**IN DER WIRKLICHKEIT**

Seit ihrer Erfindung wird der Fotografie immer wieder ein privilegiertes Verhältnis zur Wirklichkeit attestiert. Sei dies etwa im Hinblick auf ihre Bindung an den Zufall des „hier und jetzt“ (Walter Benjamin), hinsichtlich der ihr eingeschriebenen Beglaubigung des „es ist so gewesen“ (Roland Barthes) oder ihrer semiologischen Klassifikation als Indexzeichen, das in kausaler Verbindung mit seinem Referenten steht (Charles Sanders Peirce), wobei ihr Bild in naturalisierenden Metaphern des Schattenwurfs, des Fensters oder Spiegelbildes konzeptualisiert, als Resultante eines Bildaktes (Philippe Dubois) beschrieben oder aufgefasst wird als perfekte Verdoppelung der Wirklichkeit.<sup>20</sup> In besonderer Weise schien dies für das Verfahren der Stereofotografie zu gelten, das Oliver Wendell Holmes 1889 zu einer radikalen Forderung veranlasste: „Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße dann das Objekt ab oder zünde es an, wenn man will.“<sup>21</sup> Was hier ein wenig wie die Umkehrung von Noémie Goudals Kulissenarchitektur klingen mag, könnte den Ausgangspunkt ihrer „Stereoscopes“ gebildet haben, die sich mit der Tiefenwirkung der stereoskopischen Abbildung auseinandersetzen – einer Illusion, die sogar im Zeitalter der Virtual Reality ihren Zauber, ihre immersive Kraft nicht eingebüßt zu haben scheint. Das Doppelbild des Stereoskops reduziert die Welt zunächst auf die Fläche einer Fotografie, um diese mit Hilfe der binokularen Apparatur wieder in einen scheinbar dreidimensionalen Raum zu verwandeln. In der Praxis handelt es sich eher um ein aus flachen Versatzstücken in die Tiefe gestaffeltes Panorama mit puppenstubenhafter Anmutung, wobei es möglicherweise

... The double figure of the exhibition space as, on the one hand, a neutral, separate place and, on the other hand, as one that is unmistakably historically marked and (for instance in its inclusion in educational processes) socially enlivened, constitutes a productive foil to the ambivalences in the oeuvre of Noémie Goudal. To the perfection of her photographic surfaces as well as the fractures revealed in the motif itself ...

<sup>13</sup> Eine Tradition, die sich nicht zuletzt durch die enge Verbindung mit der Lehre und Forschung am Institut für Bildende Kunst und Kunstwissenschaft der Universität Hildesheim auszeichnet.

<sup>14</sup> Vgl. Malraux, André: Museum without walls. The Psychology of Art 1. New York: Pantheon Books 1949. Dabei handelt es sich um die englische Übersetzung von André Malraux' Standardwerk „Le Musée imaginaire“ (dt.: „Das imaginäre Museum“).

<sup>15</sup> Dementsprechend hatte das Museum La Roche-sur-Yon in der Vorbereitung einen „facility report“ angefordert, der systematisch die wesentlichen Parameter eines Ausstellungsortes hinsichtlich der Sicherheit der gezeigten Objekte erfasst. Vgl. www.prevalt.ch/management/museum/facilityreport (verifiziert am 02.05.2020). Die Auslieferung der „Observatoires“ nach Deutschland war darüber hinaus durch den Umstand bedroht, dass es für das Verlassen des Staatsgebiets einer schriftlichen Freigabe durch die französischen Behörden bedurfte. Zum Zeitpunkt der Abholung befand diese sich noch auf dem Postweg. Die rechtzeitige Anlieferung verdanken wir der Intervention des Instituts Française und dem Entgegenkommen der Mitarbeiter\*innen des Museums.

<sup>16</sup> Michel Foucault: Die Heterotopien. In: ders.: Die Heterotopien / Der utopische Körper. Zwei Radiovortrage. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 16.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Jacques Rancière: Die Paradoxa der politischen Kunst. In: ders.: Der emanzipierte Zuschauer. Wien: Passagen Verlag 2009, S. 63–100, hier: S. 72.

<sup>19</sup> „Die ideale Galerie.“ Brian O'Doherty: In der weißen Zelle (Wolfgang Kemp Hg.). Berlin: Merve Verlag 1996, S. 9.

<sup>20</sup> Stellvertretend für die Vielzahl fotografietheoretischer Schriften vgl. den Sammelband: Hubertus von Amelnunxen, Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I–IV. Komplett in einem Band. 1839–1995. München: Schirmer Mosel 2006 oder Peter Geimer: Theorien der Fotografie. Zur Einführung. Hamburg: Junius 2009.

<sup>21</sup> Oliver Wendell Holmes: Das Stereoskop und der Stereograph (1859). In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I – 1839–1912. München: Schirmer Mosel 1999, S. 114–121, hier S. 119. Vor diesem Hintergrund scheint es fast so, als habe Noémie Goudal Holmes' utopisches oder aus heutiger Perspektive eher dystopisches Programm einer Ersetzung der Welt durch ihr Abbild bei der Inszenierung der flachen Kulissen in den Tiefen der Landschaft in sein Gegenteil verkehrt und die Abbilder als Objekte in die Welt zurück gebracht.

gerade dieser in seiner Holzschnittartigkeit zur Schau getragene Effekt des Unperfekten ist, der die Betrachter\*innen in seinen Bann zieht. Die „Stereoscopes“ von Noémie Goudal präsentieren sich in der Ausstellung als fünfteilige Reihe. In regelmäßigen Abständen sind die Stereobetrachter in die Wand eingelassenen, wobei sich genau jene Vergleichssituation herstellt, die die zerstreute Hängung im Turmzimmer suspendiert. Was dieser Vergleich hervorbringt, ist so phantastisch wie ernüchternd zugleich, denn das, was man dort sieht, kann unmöglich so gewesen sein. Zunächst entsteht, wie bei jeder stereoskopischen Aufnahme, die dem rechten und linken Auge jeweils getrennt zwei aus Augenabstand fotografierte Einzelbilder zuführt, beim Blick durch das Linsenpaar auch hier eine räumliche Illusion. Allerdings wird der Effekt durch die Wiederholung des immer gleichen Motivs mit jedoch unterschiedlicher Tiefenwirkung ad absurdum geführt: In jeder einzelnen Installation der immer gleichen Aufnahme einer Felswand nämlich entsteht der Effekt des räumlichen Vor- oder Zurücktretens einzelner Passagen an anderer Stelle im Gestein. Tatsächlich basieren Goudals Stereobilder auf einer einzigen Fotografie, der die Künstlerin jeweils ein zweites Bild zur Seite gerückt hat, dessen Bildelemente sie dem ersten entnommen, aber für jede Variante neu collagiert und reproduziert hat. Der Raumeindruck also entsteht gänzlich losgelöst von der vorfotografischen Wirklichkeit, vom abgebildeten Motiv.

Indem sie den Betrachter\*innen unmissverständlich vor Augen führen, dass die räumliche Dimension nirgendwo anders entsteht als im Kopf der betrachtenden Subjekte, dekonstruieren Goudals „Stereoscopes“ ihren eigenen Effekt. Wie bei den „Observatoires“ und „Towers“ handelt es sich bei den Stereobildern also weniger um eine echte Behauptung und Beglaubigung einer dem Bild vorgängigen Szenerie

... a space develops in the fold of a fairytale-like irreality of enchanted, other-worldly places and the all-eged reality of the photographic image whose embrittled authenticity is due less to the ontology of the photographic medium and more to the obliging devotion of its viewers, which finds its sensual fulfillment precisely in the back and forth of the critical deconstruction of transparent staging and the willing acceptance of its fantastic overture to the human power of imagination ...

im wirklichen Leben, als um eine geschickte Suggestion von Räumlichkeit, die ihr Publikum allein deshalb zu täuschen vermag, weil es aus Gründen der dabei empfundenen Lust durchaus getäuscht sein will. Goudals „Make Believe“ basiert auf einem „want believe“ der Betrachter\*innen.

**IM REICH DER PHANTASIE**

Die Künstlerin selbst betont die Bindung ihrer Arbeiten an die menschliche Vorstellungskraft: „I always work at the intersection of fiction and reality; the represented and the prevaricated in photography and heterotopias are spaces that embody this idea.“<sup>22</sup> Goudals Orte liegen irgendwo zwischen der realen Welt und der Kartografie menschlicher Vorstellungskraft: „They don't belong to a particular geography but lie in between the real world and the map of the human imagination.“<sup>23</sup> Damit positioniert sich Goudal im Widerspruch zu dem Vorwurf, die Fotografie sei – eben weil sie zur Abbildung keine Alternative kenne – überhaupt nicht dazu in der Lage, das der Literatur und Kunst vorbehaltende Reich der Phantasie zu betreten. Nicht die Erfindung von Welt, sondern Aufklärung über diese war von der Fotografie gefordert. Gottfried Jäger hat in seiner Programmatik einer „exakten Fotografie“ noch Ende der 1970er Jahre zwei fotografische Kulturen identifiziert: „eine auf Transparenz und Erkenntnis gerichtete Welt der Aufklärer und eine Welt der Magier, die im Rätselhaften und Geheimnisvollen wurzeln“.<sup>24</sup> Noémie Goudal verschränkt heute beide Kulturen ganz selbstverständlich miteinander und verwandelt das Entweder-oder von Erleuchtung und Verblendung in ein Sowohl-als-auch.<sup>25</sup> So entsteht in der Falte einer märchenhaft erscheinenden Irrealität verwunschen-entrückter Orte und der Realitätsbehauptung des fotografischen Abbildes ein Raum, dessen brüchige Authentizität sich weniger der Ontologie des fotografischen Mediums verdankt, als vielmehr der bereitwilligen Hingabe seiner Betrachter\*innen an die fotografisch geschaffene Illusion. Eine Hingabe, die genau im *Hin und Her* zwischen der kritischen Dekonstruktion der durchschaubaren Inszenierung und der bereitwilligen Annahme ihres phantastischen Angebots an die menschliche Vorstellungskraft ihre lustvolle Erfüllung findet. Im ständigen Wechsel lässt uns Goudal auf die Vorderseiten und Rückseiten ihres Kunstschaffens blicken. Und durch jenen Riss hindurch, der dort, wo sie ihr Gemachtsein offenbaren, durch ihre Bilderfindungen geht, finden wir den Weg zurück ins Reich ihrer Phantasie.

Torsten Scheid

<sup>22</sup> S. 10 <http://noemiegoudal.com/foam-magazine/> (verifiziert am 02.05.2020). Michel Foucault führt als Beispiel für einen solchen Zwischenraum von Alltagswelt und (kündlicher) Imagination das elterliche Bett an, das sich im Spiel der Kinder als Produkt menschlicher Vorstellungskraft – zu einer Traumlandschaft verwandelt.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Gottfried Jäger: Exakte Fotografie. Ein künstlerisches und hochschuldidaktisches Programm. In: Ders.: Fotoästhetik. Zur Theorie der Fotografie. Laterna Magica: München 1991, S. 113–118, hier S. 117.

<sup>25</sup> Die Künstlerin scheint sich dessen sehr bewusst, wenn sie bzgl. ihrer Inszenierungen konstatiert: „The viewer knows it's fiction; he can see the paper, he can see it's a construction. But still gets into it.“ // [noemiegoudal.com/foam-magazine/](http://noemiegoudal.com/foam-magazine/) (verifiziert am 02.05.2020)

23.01.2020 –  
25.01.2020

# beLichtungen



Ein Mann schaut durch das Teleobjektiv seiner Kamera aus dem Fenster. Wie ein Voyeur kommt er daher. Plötzlich blickt er von seiner Kamera auf, das Gesicht grübelnd, vielleicht auch sorgenvoll. Was ihm Sorgen bereitet, wird in dieser Einstellung von „Das Fenster zum Hof“ (1954) nicht sichtbar; es benötigt den filmischen Gegenschuss, der uns zeigt, was der Protagonist Jefferies (James Stewart) sieht. Doch was passiert, wenn diese Einstellung aus der Narration des Films gelöst wird, wenn die Einstellung nicht mehr in ihrer ursprünglichen Montage eingebettet ist, sondern allein für sich steht oder mit heterogenem Material aus anderen Filmen konfrontiert ist? Ausgehend von theoretischen Überlegungen über intermediale Verhältnisse verschiedener Bildmedien – also der Frage, wie ein Medium (hier der Film) über ein anderes Medium (die Fotografie), spricht, die mich während meines Studiums durchgehend begleitet haben, entstand das Projekt „beLichtungen“ als Kooperationsprojekt zwischen der Universität Hildesheim, dem Kunstverein Hildesheim und den EVI Lichtungen. Das Projekt spürte dem Motiv der Fotografie in zahlreichen Spielfilmen nach,

um es durch die (Re-)Montage diverser Einstellungen und Szenen zu isolieren und analysieren bzw. den Bildern jeweils neue Betrachtungsweisen zu entlocken. Filmische Versatzstücke wurden aus ihren ursprünglichen Kontexten gelöst, gesammelt, neu organisiert, mit anderen Bildern montiert und in experimentelle Formate überführt, um etwas Neues, Drittes entstehen zu lassen. Die gesammelten Einstellungen, die beispielweise den Akt des Fotografierens selbst zeigen, wurden auf die Bewegung des Fotografierenden mit seiner Kamera reduziert, aus der Erzählung der Spielfilme befreit, in neue Beziehungen zueinander gebracht und schließlich durch den modifizierten Sound rhythmisiert. An anderer Stelle der Ausstellung spürt die Found-Footage-Arbeit „Smile!“ dem Kameralächeln in unterschiedlichen Spielfilmen nach und montiert die gefundenen Szenen zu einem neuen Film. „beLichtungen“ versammelte insgesamt fünf Arbeiten, die im Rahmen des Forschungsprojekts entstanden sind und verschiedene Aspekte fotografischer Handlungen im Spielfilm thematisieren, verdichten und dekonstruieren.

Frederik Preuschoft







BELICHTUNGEN | FREDERIK PREUSCHOFFT



AUSSTELLUNGSANSICHTEN



# Täuschen und Enttarnen

GEDANKEN ZU METHODEN DER  
DIALOGISCHEN KUNSTVERMITTLUNG



## PROJEKTVORSTELLUNG

2019 zeigte der Kunstverein Hildesheim im Kehrriederturm zwei Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, die die Betrachter\*innen einladen, an einem lustvollen Umgang mit Fakten und Fiktionen teilzuhaben und dabei Bilder im intermediären Zusammenwirken als Ausgangsmaterial zum Erzählen von Geschichten wahrzunehmen. Die Gruppenausstellung „spread: Ruth van Beek, Thomas Mailaender, Anika Schwarzlose, Mariken Wessels, Erik van der Weijde“ und die Einzelschau „Observatorium“ mit videografischen und fotografischen Arbeiten von Noémie Goudal wurden begleitet von einem kunstvermittelnden Workshop-

Angebot mit insgesamt 170 Teilnehmer\*innen. Einzelne Gruppen (u. a. aus Kindergärten, Schulen und Kreativwerkstätten) widmeten sich gemeinsam mit jeweils zwei Vermittler\*innen den Kunstwerken, ihren Narrativen und imaginativen Welten. Angeregt durch das Thema des Jahresprogramms „Make Believe“ beschäftigt sich der folgende Text mit der Frage, welche Rolle in diesem Gefüge aus kunstvermittelndem Personal und Teilnehmer\*innen die Tätigkeit des „Glauben-Machens“ spielt und inwieweit das Enttarnen eine Strategie im Vermittlungsprozess sein kann.

## KUNSTVERMITTLENDER ANSATZ

„Für die Institution Kunstverein hat sich in den letzten Jahren zunehmend eine Hinwendung zur prozessualen, interdisziplinären und experimentalen Form der Kunstvermittlung herauskristallisiert. In diesem Zusammenhang fällt häufiger der Begriff „Kommunikation“, stellt Yilmaz Dziewior, damals Direktor des Kunstvereins Hamburg, in der Publikation „The Educational Complex. Vermittlungsstrategien von Gegenwartskunst“ fest. Auf derselben Grundlinie verortet, hat sich innerhalb des Kunstvermittlungsteams des Kunstvereins Hildesheim der Begriff des Dialogs etabliert, dem bei der Konzeption der Angebote ein hoher Stellenwert beigemessen wird. Der dialogische Ausstellungsrundgang als Auftakt für eine Workshop-Sitzung geht prinzipiell davon aus, dass jeder eingebrachte Gedanke zur Erschließung der Kunst gleichwertig ist und sich aus der Beschäftigung eines Kunstwerks je nach Erfahrungsschatz der Teilnehmer\*innen individuelle Erkenntnisse ableiten lassen, die einen Bezug zur jeweils eigenen Lebenswelt herstellen. „Richtig“ und „falsch“ stellen in einem solchen Rundgang keine relevanten Kategorien der Kunstrezeption dar.

Tatsächlich erweist sich eine solche Prämisse bei der Arbeit mit einem Jahresprogramm, welches die Verknüpfung von Wahrheit und Täuschung mittels der ausgestellten Bilder befragt, als Herausforderung. Der darin implizierte Anspruch, für einen manipulativen Einsatz von Bildern zu sensibilisieren, widerspricht teilweise einem Denken außerhalb einer hierarchischen Wissensverteilung, wie sie am Kunstverein Hildesheim bevorzugt praktiziert wird. Unabhängig davon, ob es sich um das Archivmaterial in Mariken Wessels „Taking Off. Henry My Neighbour“, die dezidiert historischen Referenzen in der Fotoserie „Der Baum“ von Erik van der Weijde oder die verlassenen Welten von Noémie Goudal handelt: Gemeinsam ist den unterschiedlichen künstlerischen Realitätsbehauptungen, dass sich in ihnen Hinweise auf ihre Konstruiertheit erkennen lassen. Aufgrund dieses werkimmanenten, teilweise medienreflexiven Verweises der Kunst auf ihr Gemachtsein wollen die Workshop-Teilnehmer\*innen in der Regel wissen: Wie sind diese Szenarien entstanden? Wie wurde in das Ausgangsmaterial verfremdend eingegriffen? Welcher Aspekt der Geschichte ist wahr und welcher nicht? Die Verweigerung eindeutiger Aussagen durch die Kunst und das Bedürfnis der Teilnehmer\*innen nach Klarheit haben in der Regel eine Anfrage an die institutionellen Vertreter\*innen zur Folge, die wiederum situativ entscheiden (müssen), sich unwissend zu stellen, eine Antwort zu verweigern oder Auskunft zu geben.

## METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN

Dieses Gefälle aus Wissen und Nicht-Wissen lässt sich nicht auflösen, doch bei der retrospektiven Durchsicht der einzelnen Workshops im Rahmen von „Make Believe“ zeigen sich wiederkehrende Strategien, um solchen Situationen der Wissenshierarchie innerhalb des dialogischen Rundgangs zu entgegen: Einschübe etwa, die den visuellen Wahrnehmungsprozess durch die Hinzugabe von barriereerzeugenden Bildern einerseits bereichern und andererseits durch den Vollzug einer künstlerischen Praxis kommentieren. Der Erkenntnismoment vollzieht sich auf diese Weise nicht innerhalb eines Gesprächs zwischen Wissenden und Nicht-Wissenden, sondern ist ausgelöst durch ein eigenes, kreatives Tun, das wiederum selbstständiges Denken fördert. Dieser Herangehensweise liegt ein relationales Verständnis von Kunst zugrunde, das der Psychoanalytiker und Kunstpädagoge Karl-Josef Pazzini folgendermaßen erläutert: „Sie [die Kunst] findet statt in einem intermediären Raum, zwischen Medien und durch Medien. Sie entsteht in einem Prozess der Übersetzung. Die [...] Kristallisationsformen künstlerischer Arbeit brauchen, der Partitur ähnlich, eine Aufführung, eine Performance.“ Die folgenden (performativen) Anwendungen haben am Kunstverein Hildesheim im vergangenen Jahr stattgefunden.

## VIER KONKRETE UMSETZUNGEN IM KUNSTVEREIN HILDESHEIM

Teil der dialogischen Führung des Kita-Workshops „How To Do: Künstler\*innen-Bücher“ war ein Rollenspiel, bei dem die Kinder mittels Verkleidung und Requisiten in die Rolle von Künstler\*innen schlüpften und die Vermittlerinnen durch die Ausstellung führten. Sie erläuterten das Gesehene aus einer imaginierten Wissensposition heraus und regten sich dabei gegenseitig zu neuen Überlegungen an. Die Kunstvermittlerinnen reagierten mit affirmativen Gesten und interessierten Nachfragen, wodurch sie die Kinder in ihrem eigenständigen Entdecken unterstützen.

Um die ambivalenten Bedeutungen des bildhaften Zeigens verständlich zu machen, nutzten die Vermittlerinnen für den Schul-Workshop „Bilderrätsel und Rätselbilder“ bei der Betrachtung der Papiercollagen von Ruth van Beekes Werkgruppe „How To Do The Flowers“ die Illustration einer Schlange aus dem Buch „Der kleine Prinz“ von Antoine de Saint-Exupéry. Durch den Hinweis darauf, dass eine Schlange mit Elefanten im Magen auch als Hut gelesen werden kann, verstanden die Kinder Mehrdeutigkeit als ein Merkmal abstrakter Formen, was ihnen dabei half, frei vor den Bildern zu assoziieren.

Eine aufgeschlagene Doppelseite aus dem Künstlerinnenbuch „Southern Light Stations“ von Noémie Goudal zunächst aus der Distanz auf sich wirken zu lassen, um dann näher heranzutreten, war eine Methode der Bildrezeption im Rahmen des Schul-Workshops „Looking Up“. Beim Fokussieren der Szene taten sich Details auf, die Aufschluss gaben über die Machart der künstlerischen Fotografie. Die Kinder erkannten daraufhin bei der Betrachtung weiterer Kunstwerke selbstständig Analogien in der Herstellung.

Mittels eines auf Folie gemalten Bergs, der sich fiktiv inmitten der Hildesheimer Börde erhob, und eines feuchten Wattestäbchens konnten die Kinder während des Workshops „Täuschung gelungen“ nachvollziehen, wie die Fotoserie „Démantèlement“ von Noémie Goudal aufgebaut ist. Da das Bild während des Prozesses als Projektion auf einer Wand erschien, war es möglich, der sukzessiven Transformation des Bildgegenstandes zu folgen und aus der Beobachtung heraus einen Rückbezug zu den Bildsequenzen der Künstlerin herzustellen.

## ABSCHLIESSENDE FESTSTELLUNG

„Glauben-Machen“, Enttarnen, ein Aha-Effekt: Vielfach konnte innerhalb des Jahresprogramms „Make Believe“ die Aufmerksamkeit für künstlerische Prozesse hergestellt und dabei die Möglichkeit von Kunst als eine wesentliche Ressource autonomen Denkens und Handelns vermittelt werden. Eine Kunstvermittlung, die die Potenziale der Kunstwerke für den Dialog zu aktivieren weiß und mit jeder Ausstellung neue Rezeptionswege erprobt, kann als Beitrag zu einer prozessualen, interdisziplinären und experimentalen Form der Kunstvermittlung verstanden werden.

Maren Pfeiffer

<sup>1</sup> Dziewior, Yilmaz: „Ort, Aktion, Bühne – Zeitgenössische Formen der Vermittlung“, in: Kunstmuseum Wolfsburg, The Educational Complex. Vermittlungsstrategien von Gegenwartskunst, [anlässlich des Symposiums „The Educational Complex. Vermittlungsstrategien von Gegenwartskunst“, Kunstmuseum Wolfsburg, 25.10.-27.10.2002], 2003, S. 73

<sup>2</sup> Pazzini, Karl-Josef: „Vermittlung ist Anwendung – Ohne Anwendung keine Kunst“, in: Kunstmuseum Wolfsburg, The Educational Complex. Vermittlungsstrategien von Gegenwartskunst, [anlässlich des Symposiums „The Educational Complex. Vermittlungsstrategien von Gegenwartskunst“, Kunstmuseum Wolfsburg, 25.10.-27.10.2002], 2003, S. 85f.

Resultate aus dem Workshop „Bilderrätsel und Rätselbilder“, Foto: Alina Homann und Jana Maraya Kraft, Kunstverein Hildesheim 2019.

## DANKSAGUNG

Wir danken den beteiligten Künstler\*innen, dem Vorstand des Kunstvereins Hildesheim und unseren Kooperationspartner\*innen: dem Institut für Bildende Kunst und Kunstwissenschaft der Universität Hildesheim, dem Kunstverein Via 113, dem Roemer- und Pelizaeus-Museum und dem VHS-Kellerkino Hildesheim. Wir danken der Camera Austria und den Leihgebern, dem Musée de La Roche-sur-Yon und der Galerie Les Filles du Calvaire

Ganz herzlich danken wir allen Menschen, die den Kunstverein bei der Konzeption, Realisierung und Vermittlung der Ausstellungen 2019 unterstützt haben, sowie allen an den Eröffnungen und am umfangreichen Rahmenprogramm Mitwirkenden.

**Julia Álvarez, Dr. Christian Bayer, Lisa Britzger, David Bruckmüller, Nora Brünger, Helene Bukowski, Giulia Burci, Merve Cowling, Michael Dölle, Claude Englebert, Elke Falat, Bastian Fritsch, Joachim Frost, Wolfgang Geipel, Claudio Giesen, Dr. Doreen Götzky, Noémie Goudal, Judith Grobe, Mattis Grotehusman, Franziska Grotjohann, Anna Gürteler, Samuel Henne, Alina Homann, Moira Heuer, Joanna Hys, Marion Jörns, Jasmin Keller, Felix Kerker, Nouhad Khalifa, Jana Kraft, Prof. Dr. Thomas Lange, Julia Latzel, Ina Luft, Vivien Lyding, Thomas Mailaender, Jürgen Maelfeyt, Prof. Dr. Fiona McGovern, Kathrin Meyer, Lisa Modrakowski, Christin Müller, PD Dr. Mario Müller, Tomek Mzyk, Myriam Naumann, Maximilian Neumann, Veronika Olbrich, Noémie Pacaud, Matheus Pasek, Maren Pfeiffer, Frederick Preuschoft, Lotte Reimann, Kerstin Rode, Carlotta Runde, Ditmar Schädel, Maximilian Scheid, Marle Schmidt, Ulrike Schneider, Laura Schöning, Lucia Schoppenhorst, Swantje Schuring, Lea Schütte, Anika Schwarzlose, Valeria Slizevic, Lila Steinkampf, Stephanie Steps, Karoline Swiezynski, Lene ter Haar, Prof. Dr. Toni Tholen, Theresa Tolksdorf, Ruth van Beek, Erik van der Weijde, Mariken Wessels, Jo Ann Willms, Amke Wollers.**

## IMPRESSUM

Die Jahrespublikation „Make Believe“ erscheint anlässlich des gleichnamigen Programms des Kunstvereins Hildesheim von 2019.

Herausgeber\*innen: Charlotte Rosengarth und Torsten Scheid  
Lektorat: Mario Müller, Universitätsverlag Hildesheim  
Gestaltung: Jasmin Keller  
Druck und Bindung: Schäfer High Definition Print, Hildesheim

### KUNSTVEREINSTEAM 2019:

Künstlerische Leitung: Torsten Scheid  
Organisatorische Leitung: Charlotte Rosengarth  
Artist as Curator „spread“: Lotte Reimann  
Mitarbeit: Franziska Grotjohann, Lucia Schoppenhorst  
Aufbau und Technik: Felix Kerker, Maximilian Neumann und Frederik Preuschoft  
Kunstvermittlung: Lisa Modrakowski und Maren Pfeiffer  
Begleitend zur Ausstellung „spread“ ist bei Art Paper Editions eine Posteredition erschienen, begleitend zur Ausstellung „Noémie Goudal – Observatorium“ ein Ausstellungsfilm von David Bruckmüller.

Bildnachweis: Lotte Reimann (spread), Samuel Henne (Observatorium) und Frederik Preuschoft (Copycats und beLichtungen) für den Kunstverein Hildesheim.

Das Jahresprogramm und diese Publikation wurden realisiert mit freundlicher Unterstützung des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur, der Niedersächsischen Sparkassenstiftung, der Niederländischen Botschaft, der Friedrich Weinhagen Stiftung, dem Bureau des arts plastiques des Institut français Deutschland, der Stadt Hildesheim und der Universität Hildesheim.

© 2019 Herausgeber\*innen, Autor\*innen, Künstler\*innen und Fotograf\*innen, Universitätsverlag Hildesheim und Kunstverein Hildesheim. Der Abdruck des Beitrags „Erik van der Weijde in Conversation with Mariken Wessels“ erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Autor\*innen und der Camera Austria International.

Schriften: Poppins (SIL OPEN FONT LICENSE Version 1.1 - 26 February 2007),  
Gelasio (SIL OPEN FONT LICENSE Version 1.1 - 26 February 2007)

Kunstverein Hildesheim, Am Kehr wieder 2, 31134 Hildesheim  
[www.kunstverein-hildesheim.de](http://www.kunstverein-hildesheim.de)

ISBN 978-3-96424-031-6

Diese Publikation steht als elektronische Veröffentlichung lizenzfrei im Internet zur Verfügung unter: <http://doi.org/10.1018442/127>