

## Wo kein Fenster zu erwarten ist

**Autor: Mark Durant**

Der Feind der Fotografie ist die Konvention, die starre Regel und Vorstellung davon, wie »man etwas macht«. Die Rettung der Fotografie ist das Experiment.

László Moholy-Nagy<sup>1</sup>

Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muß verlängert werden.

Viktor Šklovskij<sup>2</sup>

Eine Fotografie [...] ist kein Bild, das etwas darstellt, sondern ein Objekt, das von etwas handelt.

Robert Heinecken<sup>3</sup>

Drei ikonische Bilder aus der Frühzeit der Fotogeschichte – *Blick aus dem Arbeitszimmer in Le Gras* von Nicéphore Niépce, *Boulevard du Temple* von Louis Daguerre und *Gitterfenster in Lacock Abbey* von Henry Fox Talbot – zeigen jeweils Fensterblicke.

Die Verwendung von Fenstern entsprang teilweise dem Umstand, dass für die Belichtung ein hohes Maß an Helligkeit vonnöten war, doch hatte sie auch sehr viel mit der Erwartung zu tun, dass dieses neue Medium ein echtes – von menschlicher Subjektivität unbeeinflusstes – Abbild der Welt liefern würde, das gewissermaßen völlig vorurteilslos betrachtet wird. Henry Fox Talbot, der sich jahrelang mit Chemie und Optik beschäftigt hatte, verwendete den Ausdruck »Zeichenstift der Natur«, um zu beschreiben, dass seine Bilder »allein durch die Einwirkung des Lichtes [...], ohne irgendeine Mithilfe von Künstlerhand« hervorgerufen worden seien.<sup>4</sup> Diese Vorstellung der Nicht-Intervention

---

<sup>1</sup> László Moholy-Nagy, »Sehen in Bewegung«, aus dem Englischen übersetzt von Herwig Engelmann, Leipzig (Spector Books) 2014, S. 197.

<sup>2</sup> Viktor Šklovskij, »Kunst als Kunstgriff«, in: ders., *Theorie der Prosa*, hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Gisela Drohla, Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1966, S. 14.

<sup>3</sup> Aus dem Essay »Not a Picture of, But an Object About Something«, veröffentlicht in: *21st Annual Art Directors Show*, Art Directors Club of Los Angeles, 1965. Der Text wurde übernommen für den Katalog »Robert Heinecken: Object Matter« von Eva Respini, Museum of Modern Art, 2014.

<sup>4</sup> William Henry Fox Talbot, »Der Zeichenstift der Natur«, aus dem Engl. übersetzt von Wilfried Wiegand, in: ders. (Hrsg.), *Die Wahrheit der Photographie*, Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1981, S. 89.

des Künstlers – als sei der Fotograf/Künstler eher so etwas wie ein Geburtshelfer bei der wundersamen Entstehung des Bildes – schuf ein Paradoxon, das unsere Wahrnehmung des Mediums bis heute beeinflusst.

Wenn wir eine Fotografie betrachten, erwarten wir ein Fenster. Wir sind so konditioniert, dass wir beim Schauen von den komplexen optischen und technischen Prozessen der Bildentstehung abstrahieren und nur den abgebildeten Gegenstand sehen: »Das ist meine Mama, als sie ein junges Mädchen war« oder »Ich liebe Sonnenuntergänge am Meer, ich wünschte, ich wäre dort«. Die Allgegenwart, Banalität und Macht der Fotografie ergeben sich aus der Verheißung eines kontinuierlichen Sehens – eine zuverlässige Erweiterung des menschlichen Auges. Die fensterartige Wahrnehmung der Fotografie ist ein Geschenk und zugleich ein Hindernis, denn während sie einerseits Zugänglichkeit bietet, nutzt sie andererseits auch einen kulturellen Totpunkt aus – wir sehen nicht den Mechanismus oder den Prozess, sondern nur das, worauf sie hinweist.

Bisweilen stellt ein einfacher Kratzer auf dem Negativ, ein Knick im Abzug oder eine ähnliche unbeabsichtigte Störung die Transparenz der Fotografie infrage. Der Gedanke an diese Art von Subversion veranlasst manche Künstler, das Fenster ganz bewusst aufzubrechen. Dieser Impuls kann subjektiv oder programmatisch sein – 1929 trug Moholy-Nagy zum Beispiel dazu bei, die legendäre Ausstellung *Film und Foto* in der Staatsgalerie Stuttgart zu organisieren. Über 1.000 fotografische Bilder von Moholy-Nagy selbst, von Hannah Höch, Marcel Duchamp und Alexander Rodtschenko machten die Ideen des Konstruktivismus und des Neuen Sehens manifest, indem sie eine experimentelle Fotografie feierten, die das Konzept der Fotografie über die reine Abbildung hinaus erweiterte.

In jüngerer Zeit animiert dieser Geist des Experimentierens, mit dem das Wesen des fotografischen Sehens infrage gestellt wird, eine neue Generation von Künstlern. Christiane Feser macht seit über einem Jahrzehnt Bilder, die explizit oder implizit in die fotografische Transparenz eingreifen. Ihr Projekt *Straßen* von 2005 ist beispielsweise eine Serie von Straßenszenen, in denen die Fenster von Vorstadtwohnungen digital eliminiert wurden. Die Straßen zwischen den Häusern sind unbelebte Passagen, in denen es nicht mal Abfall gibt. Bedeckte Himmel, die an die grauen Hintergründe in den fotografischen Typologien der Bechers erinnern, schweben über diesen fensterlosen Bauten. Beim Versuch, sich ihre unvermeidlichen Interieurs vorzustellen, kommen klaustrophobische Gefühle auf. Wie ein grausamer Scherz muten die wenigen kleinen Dachluken an, durch die ein paar graue Lichtstrahlen in die trüben Innenräume gelangen können.

In *Wiese am Reitlift* (2007) geht Feser genau entgegengesetzt vor: Anstatt Blindheit zu suggerieren, bietet die Fotoinstallation ein Bild von einer solchen Detailfülle, dass sich

überhaupt nicht alles auf einmal erfassen lässt, was hier abgebildet ist. Ein interaktiver Monitor ermöglicht dem Betrachter, in eine idyllische Landschaft hineinzuzoomen und zunächst verborgene oder kaum sichtbare Details zu erkunden. Auf den ersten Blick könnte man einen relativ nah stehenden Mann erkennen, der durch ein Fernglas auf die Kamera starrt. Scrollt man weiter ins Bild hinein, entdeckt man Wanderer, dösendes Vieh, Familien beim Spaziergang und eine schattige Figur, die sich zwischen Bäumen versteckt hält. Bei noch näherer Betrachtung findet man ein aufgeschrecktes Paar, das einen Hund ausführt, und hoch oben am Himmel einen Gleitsegler, der die gesamte Szenerie aus einer radikal anderen Perspektive überblickt. Hier entspricht der Akt des fotografischen Sehens nicht dem Blick auf einen fensterlosen Innenraum, sondern vollzieht sich anhand einer Landschaft von endlosen Details, sodass die Wahrnehmung ein für allemal unvollständig bleiben muss.

Im Jahr darauf nahm Fesers Werk mit dem Projekt *Falten* eine radikale Wendung. Tausende Blätter normalen Fotokopierpapiers wurden gefaltet, abfotografiert und dann digital so miteinander verbunden, dass scheinbar endlose Felder aus gekräuseltem, zerknittertem und gefaltetem Papier entstanden. Die Fotografien vermitteln den Eindruck eines merkwürdigen Gleichgewichts zwischen Banalität und Fremdheit: Dieses weiße Papier – ein in seiner Alltäglichkeit nahezu unsichtbares Material, das eigentlich nur zur Geltung kommt, wenn es bedruckt ist – ist einem so vertraut, dass diese Bilder wie ein Nichts wirken könnten. Doch die komplizierte repetitive Topografie, die aus der Faltung entsteht, suggeriert eine Welt oder Landschaft ohne Markierungen, ohne Richtung, ohne eine Sprache, die uns den Weg weisen würde. Wenn man sich vorstellt, in diese monochrome Landschaft ohne Signifikanten, in diese Geografie des Nirgendwo eingetaucht zu sein, dann stellen sich nach und nach ein ausgeprägtes Gefühl der Desorientierung und ein merkwürdiger Schwindel ein.

Die Bilder der Serie *Objekte*, die wie Origami aus einer außerirdischen Zivilisation anmuten, simulieren enigmatische Skulpturen, die aus kompliziert gefaltetem schwarzen Papier geschaffen wurden. Feser gelingt mit diesen Bildern etwas Bemerkenswertes: Sie entzieht den Fotografien ihre eigentliche Beweiskraft, ihre Verheißung des Realen, und lässt stattdessen Bilder von nicht existierenden Objekten entstehen; doch ungeachtet der fotografischen Lüge erscheinen diese enigmatischen Skulpturen in aller detaillierten Anschaulichkeit vor uns. Die Imagination läuft Amok, gibt sich unterschiedlichsten Assoziationen hin – von viktorianischen Grabmotiven bis hin zu der Vorstellung, was passieren könnte, wenn Frank Gehry beauftragt würde, eine gotische Kathedrale zu entwerfen.

Bei ihren neueren Projekten, wie *Latente Konstrukte*, stützte sich Feser nicht so sehr auf digitale Manipulationen, sondern bearbeitete die Oberfläche der Fotografien mit scharfen Klingen und spitzen Gegenständen, die das illusionistische Fenster durchstechen, arran-

gierte Teile der Fotografie neu, ergänzte sie um Schichten aus Fäden und Schatten und fotografierte die Konstruktion anschließend noch einmal. In diesen Arbeiten wird die Transparenz der Fotografie zunichte gemacht, stattdessen entstehen einzigartige Objekte, die irgendwo zwischen Papier und Skulptur existieren.

Die Werke der Serie *Partitionen* entfalten eine geschmeidige Balance zwischen spröder Stofflichkeit und Illusion. Feser schneidet und faltet Papier, das sie zu komplizierten, sich wiederholenden Mustern arrangiert. Dann fotografiert sie die Arrangements, wobei sie Perspektive, Komposition und Beleuchtung sorgfältig kontrolliert. Jedes Bild ist ein Zwitter aus fotografischer Transparenz und den einzigartigen Eigenschaften des geformten Papiers – Flexibilität, Opazität und Dicke. Die menschliche Imagination lässt sich nicht eindämmen, sie bewegt sich spielerisch zwischen dem Denotativen und dem Konnotativen. In den Mustern, die gleichermaßen natürlichen und technischen Ursprungs zu sein scheinen, gibt es zahllose Verweise auf Zellbiologie, auf futuristische Kreaturen, die zusammengetrieben oder gehütet werden, sowie auf architektonische Follies<sup>5</sup>.

Die Titel von Fesers Projekten – *Straßen, Falten, Objekte, Latente Konstrukte* und *Partitionen* – sind direkt und verweisen auf das jeweils abgebildete Ding beziehungsweise den Prozess. In diesem Sinne beansprucht Feser nichts Metaphorisches für sich; was, wie ich glaube, nicht aus Bescheidenheit geschieht, sondern aus einer Art Vertrauen darauf, dass wir durch die Vereinfachung und Reduzierung äußerer Referenzen möglicherweise in die Lage versetzt werden, den Wahrnehmungsprozess zu verlangsamen und klarer zu sehen. Die konstruktivistischen Ideale eines Viktor Šklovskij, die ja aus der Revolution geboren wurden, riefen zu einer neuen, illusionslosen Wahrnehmung von Kunst und Politik auf. Diese Befreiung von alten Sehgewohnheiten sollte durch Verfremdung erzielt werden – um das Vertraute vor Banalität zu bewahren. Das mag als ein schwieriges oder sogar undurchführbares Unterfangen erscheinen, doch wenn wir uns mit einem Bild/Objekt auseinandersetzen, das uns veranlasst, unsere Annahmen über Kunst, insbesondere über das Wesen der Fotografie, infrage zu stellen, wenn wir unseren eigenen Wahrnehmungsprozess der alchemistischen Umwandlung von stummer Materie in Metapher beachten – dann lässt sich vielleicht eine neue Art von Wunder verwirklichen.

---

<sup>5</sup> exzentrische Zierbauten, die keinem unmittelbaren Nutzen dienen. Der Begriff »Follies« bezieht sich auf Staffagebauten in englischen Landschaftsgärten.

## On Not Expecting a Window

### Mark Durant

‘The enemy of photography is the convention, the fixed rules of “how to do”. The salvation of photography comes from the experiment.’

*László Moholy-Nagy*<sup>1</sup>

‘The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects “unfamiliar”, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged.’

*Viktor Borisovitch Šklovskij*<sup>2</sup>

‘The Photograph: Not a Picture of, but an Object About Something.’

*Robert Heinecken*<sup>3</sup>



Three iconic images from the early days of photographic history present window views — Niépce’s *View from the Window at Le Gras*, Daguerre’s *Boulevard du Temple* and Henry Fox Talbot’s *Latticed Window at Lacock Abbey*. Utilizing the window was partially due to the enormous amount of light necessary to make an exposure, but it also had very much to do with the expectation that this new medium would provide a true likeness of the world — a likeness not compromised by human subjectivity — as if one was simply gazing without agenda. Having toiled for years in chemistry and optics, Henry Fox Talbot used the term ‘Pencil of Nature’ to describe how his images were ‘impressed by the agency of Light alone, without any aid whatever from the artist’s pencil’.<sup>4</sup> This idea of non-intervention by the artist, as if the photographer/artist was more of a midwife, an assistant to the miraculous birth of the image, created a paradox that continues to influence our perception of the medium.

Looking at a photograph, we expect a window. We have been acculturated to look past the complex optical and technological processes of creating a photograph to see the thing depicted — ‘That’s my mom when she was a girl’ or ‘I love a sunset on a beach, wish I was there’. The ubiquity, banality, and power in photography derive from the promise of

---

<sup>1</sup> László Moholy-Nagy, »Vision in Motion«, Chicago, Ill.: Theobald, 1947, p. 197.

<sup>2</sup> Viktor Šklovskij, »Art as Technique«, in: *Literary Theory: An Anthology*, Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, Malden: Blackwell Publishing Ltd, 1998, p. 16.

<sup>3</sup> From the essay: »The Photograph: Not a Picture of, But an Object About Something«, published in the 21st Annual Art Directors Show, Art Directors Club of Los Angeles, 1965. This text is reprinted in the catalog »Robert Heinecken: Object Matter« by Eva Respini, Museum of Modern Art, 2014.

uninterrupted sight – a reliable extension of the human eye. The window-like perception of photography is a gift and a hindrance, offering accessibility while taking advantage of a cultural blind spot — we don't see the machinery or the process, we only see what they are pointing at.

Sometimes a simple scratch on the negative, crease in the image, or similar inadvertent interruption will call photography's transparency into question. With that subversion in mind, some artists deliberately break the window. This impulse can be subjective or programmatic — in 1929, Lázló Moholy-Nagy helped to organize the unprecedented exhibition *Film und Foto* at the Staatsgalerie in Stuttgart. Over 1000 photographic images by the likes of Moholy-Nagy himself, Hannah Höch, Marcel Duchamp, and Alexandr Rodchenko made manifest the ideas of the Constructivism, and Neue Sehen, or New Optics, that celebrated an experimental photography that expanded the concept of the photograph beyond mere likeness.

In recent decades, this spirit of experimentation, of calling into question the nature of photographic seeing, is fueling a new generation of artists. For over a decade, Christiane Feser has been making images that explicitly or implicitly intervene in photographic transparency. Her 2005 project *Strassen*, for example, is a series of street scenes in which the windows of suburban homes have been digitally erased. The streets between the houses are lifeless passageways devoid even of litter. Overcast skies, reminiscent of the gray backdrops for the Becher's photographic typologies, hover over these blind structures. A feeling of claustrophobia seeps in as one imagines the inescapable interiors. Like a cruel joke, small rooftop skylights remain allowing a few gray photons to leak into the dim interiors.

In *Wiese Am Reithlift* (2007), Feser takes an opposing approach, suggesting not blindness, but instead offering an image with such a surfeit of detail that one can never fully comprehend all that is depicted. A pastoral landscape is presented via an interactive monitor that allows the viewer to zoom in and around the image to survey previously hidden or hard-to-see details. One might initially perceive the man who is standing relatively close, peering back at the camera through binoculars. Scroll in deeper and one discovers hikers, dozing cattle, families out for a walk, and a shadowy figure lurking in a stand of trees. Look even closer and you will find a startled couple walking a dog, and high above a paraglider surveys the entire scene from a radically different perspective. Here the act of photographic seeing is equated not with a windowless interior but with a landscape of infinite detail so that perception is endlessly incomplete.

The very next year Feser's work takes a radical pivot with the project *Falten*. Thousands of sheets of standard photo-copy paper were folded, photographed and then digitally sutured together to create seemingly infinite fields of curled, creased, and folded paper. The photographs strike a curious balance between banality and strangeness — so familiar are these blank sheets of paper, a material almost invisible in its ubiquity, and only acknow-

ledged when something is printed on it, that one might consider these images of nothing. Yet the intricate and repetitive topography created by the folding suggests a world or landscape without markers, without direction, without language to guide us. If one imagines oneself immersed in this monochrome landscape without signifiers, this geography of nowhere, a distinct feeling of disorientation and a peculiar nausea begin to set in.

Like origami from an ominous extraterrestrial civilization, the images of *Objekte* simulate enigmatic sculptures created out of intricately folded black paper. Feser accomplishes something remarkable with these images; she drains the photographs of their evidentiary quality, their promise of the real, to create images of objects that do not exist; yet despite the photographic lie, these enigmatic sculptures appear before us in vivid detail. The connotative imagination runs amok, inferring references from Victorian funereal motifs to what might happen if Frank Gehry were commissioned to design a Gothic Cathedral.

With more recent projects, such as *Latente Konstrukte*, Feser has relied less on digital manipulation and has instead manually attacked the surface of photographs with sharp blades and pointed objects, piercing the illusionistic window, rearranging parts of the photograph, adding layers through the placement of thread and shadows, then re-photographing the construction. In these works the transparency of photography is torn apart to create unique objects that exist somewhere in between paper and sculpture.

The works in *Partitionen* achieve an agile balance between stubborn materiality and illusion. Feser cuts, folds, and arranges paper in intricate, repeating patterns. She then photographs the arrangements, carefully controlling perspective, composition, and lighting. Each image is a hybrid of photographic transparency and the unique properties of the shaped paper — flexibility, opacity, and thickness. Human imagination cannot be contained, dancing as it does between the denotative and the connotative. The patterns suggest both natural and technological origin, references to cellular biology, flocking or herding futuristic creatures, and architectural follies<sup>5</sup> abound.

The titles of Feser's projects are direct — *Strassen*, *Falten*, *Objekte*, *Latente Konstrukte*, and *Partitionen* — each referring to the thing or process depicted. In that sense Feser makes no claim to the metaphoric, not out of modesty I think, but rather with a kind of faith that by simplifying and reducing outside referents, we might be able to slow down the process of perception and see more clearly. Viktor Shklovsky's Constructivist ideals, born as they were of revolution, called for a new perception of art and politics, without illusion. This liberation from old ways of seeing were to be achieved through estrangement or de-familiarization — to rescue the familiar from banality. This may be difficult or even impossible to sustain, but when we confront an image/object that leads us to question our assumptions about art, especially about the nature of photography, when we can clearly observe our own perceptual process of alchemizing mute matter to metaphor — a new kind of wonder may be realized.

4

<sup>5</sup>In [architecture](#), a folly is a [building](#) usually constructed strictly for aesthetic pleasure. Follies are mere decoration. They were first constructed to put accents into [parks](#) and [es-tates](#).