

Annette Kelm

DER EIGENSINN DER BILDER:

DER RAUM DER DINGE, DER RAUM DER BILDER, DER RAUM DER FOTOGRAFIE

Maren Lübbke-Tidow

Mit ihrem künstlerischen Werk hat Annette Kelm in den vergangenen fünfzehn Jahren das fotografische Bild in einer unvergleichlich radikalen Weise aus seinen traditionellen Zuschreibungen befreit und damit das Denken über fotografische Bilder im Kontext der zeitgenössischen Kunst ungemein beflügelt. Denn trotz aller konsensuellen Repräsentationskritik im Zusammenhang fotografiespezifischer Debatten blieb das Medium Fotografie mit seiner abbildenden Funktion bislang vor allem eine Technik des Zeigens und Sehens. Mit ihren Bildern aber hebt Annette Kelm diese Versprechen der Fotografie unmissverständlich aus, denn sie provoziert gerade nicht die Frage, *was* wir auf ihren Bildern sehen, vielmehr verschiebt sie diese in die Richtung, *wie* wir sehen. Das Sehen selbst ist Thema ihrer Arbeit. Dies gilt in zwei Richtungen: Zum einen behauptet Annette Kelm mit ihren Fotografien ein bildnerisches Werk mit autonomer und in diesem Referenzzusammenhang auch unbedingt medienunabhängiger kompositorischer Logik und Qualität. Gerade die Tatsache, dass ihre Bilder von Beginn an im Kontext zeitgenössischer Kunst rezipiert und erst nach und nach in eine mediumspezifische Debatte hereingeholt wurden, ist Ausdruck dieser großen autonomen Kraft und Wirkung ihrer Bilder. Zum anderen hat Annette Kelm wie kaum ein zweiter Fotograf/eine zweite Fotografin verstanden, welche Konventionen greifen, wenn unsere Augen Oberflächen fotografischer Bilder absuchen und hier „etwas“ zu einem Bild zusammenfügen, das wir noch immer als wirklichkeitsbasiert beschreiben würden. Andere Künstler und Künstlerinnen betonen das Trägermaterial Papier oder die chemischen Prozesse, um auf den Konstruktionscharakter des fotografischen Bildes hinzuweisen, wieder andere Künstler und Künstlerinnen machen das bildgenerierende Korn als konstituierendes Moment im analogen Herstellungsprozess sichtbar, usw.

Annette Kelm aber bleibt in den Bildgegenständen selbst, in der strengen, geradezu formalisierten Durcharbeitung verschiedener Bildgenres, und arbeitet produktiv mit einer visuellen Strategie der Verunklärung des für die Fotografie so elementaren Moments der Signifizierung.

Mit bestechend sachlicher Präzision zitiert sie das Genre des Stillebens ebenso wie das der Objekt- und Studiofotografie. Architektur- und Landschaftsaufnahmen und auch Porträts ergänzen das umfangreiche Œuvre. Mit einem methodisch streng formalisierten Zugriff, hoher Bildschärfe, neutralem Licht und einem „objektiven“ Kamera-Standpunkt verhilft Annette Kelm den Gegenständen und Objekten in ihren Aufnahmen zu einer Art Hyperpräsenz des Realen, zu einer

Präsenz des Faktischen. Damit ist sie dem deutschen Produktfotografen und Künstler Hans Hansen nahe.

Zugleich aber ist ein großer Motor ihrer Arbeit, sich der *Lesbarkeit* bildlicher Zeichen zu widersetzen. Sie tut dies, indem sie die Sachlichkeit ihrer Aufnahmen methodisch auf unterschiedlichen Ebenen durchkreuzt. Statt ihrer werden spezifische fotografische Momente wirksam, die den Raum der Dinge, den Raum der Bilder und den Raum der Fotografie neu konstituieren. Etwas anderes tritt zutage, nämlich Kelms Absicht, die Fotografie als sprichwörtlich *bildgebendes* Medium mit ganz eigener Logik zu qualifizieren.

Mit Blick auf die gegenwärtige digitale Bildkultur sowie auf die Geschichte der Sachaufnahme, vor allem aber mit Blick auf konzeptuelle, institutionskritische und kontextbasierte Arbeiten ihrer Künstlerkollegen und Künstlerkolleginnen soll es im Folgenden darum gehen, jenen fotografischen Momenten auf die Spur zu kommen, die ihr Werk ausmachen. Dies ist eine mediumspezifische wie zugleich auch mediumunabhängige Debatte. Mediumspezifisch ist sie in dem Sinne, dass hier die fotografischen Strategien Kelms herausgearbeitet werden, mediumunabhängig ist sie in dem Sinne, dass dieser spezifische Gebrauch vor allen Dingen Vorstellungen über die Kunst selbst berührt.

1. Umbruch der Bildkulturen

In den letzten Jahren sind im Feld der Fotografie verschiedene Entwicklungen zusammengekommen, die man miteinander in Verbindung bringen könnte: Zum einen waren und sind die *sozialen* Gebrauchsweisen der Fotografie einem radikalen Wandel unterworfen. Er ist dem technologischen Fortschritt geschuldet, der Formen der Zirkulation fotografischer Bilder ungemein beschleunigt hat. Und der – eingedenk der Tatsache, dass die Fotografie durch ihre (neuen) Formen der Verbreitung mehr und mehr die Sprache zu ersetzen beginnt – einen Umbruch unserer Bildkulturen zur Folge hat. Zum anderen haben sich die *künstlerischen* Gebrauchsweisen der Fotografie in den letzten fünfzehn Jahren verändert. Unter anderem ist zu beobachten, dass eine ganze Reihe von bildenden Künstlern und Künstlerinnen – und Annette Kelm ist eine von ihnen – mit ihren fotografischen Arbeiten ein Genre wieder aufnehmen, das in der Geschichte der künstlerischen Fotografie lange, im Grunde seit der Fotografie der Neuen Sachlichkeit bis in die 1990er-Jahre hinein, keine exzeptionelle Rolle mehr gespielt hat: die Sachaufnahme.

Man könnte nun zwischen diesen Entwicklungen einen *Gegensatz* aufbauen, und den Effekten der Beschleunigung, die die digitale Bildkultur auf Formen des Sehens hat, jene neueren künstlerischen Konzeptionen entgegenhalten, die die Wahrnehmung und das Sehen verlangsamen. Die zeitgenössische künstlerische Objekt- und Studiofotografie – manche sprechen auch von einem Wiederaufleben der Stillebenfotografie – ist dafür ein gutes Beispiel. Denn ihr Stilmerkmal der versachlichenden Präzision sowohl auf der Ebene der Bildherstellung wie auch auf der Ebene der

Präsentation verhält sich konträr zu den Mechanismen einer unmittelbaren Bildgenerierung, durch die das Netz aber ununterbrochen mit Neuem gespeist wird. Die Sachaufnahme befördert also – nicht zuletzt bedingt durch ihre Art der Herstellung – dort eine Verlangsamung und Fixierung des Blicks, wo andere beständig dem Reiz des Einspeisens und Weiterklickens nachgeben. Damit bietet die Objekt- und Studiofotografie einen Gegenraum zum Netz – einen Ort der Reflexion über die Bedingungen des Bildermachens und Bildersehens angesichts einer alles dominierenden digitalen Ordnung und deren eigener Logiken der Verwertung von visuellem Material.

Aus dem gleichen Grund könnte man einen *Zusammenhang* zwischen diesen Entwicklungen herstellen und einer These in der Art nachgehen, dass das Hervorbringen von Formen eines verlangsamten Sehens, so wie sie die Objekt- und Studiofotografie evoziert, eine künstlerisch kalkulierte Reaktion auf die Wirkmechanismen der digitalen Bildkultur ist. Denn diese ist vom schnellen Absorbieren von (Bild-)Inhalten getragen und von einer möglichst reibungslosen Herstellung von Zusammenhängen unter Bildern. Beidem verweigert sich die Objekt- und Studiofotografie.

Herauszuarbeiten, wie sich diese gegensätzlichen Bewegungen – die gegenwärtigen sozialen Gebrauchsweisen von Fotografie vor dem Hintergrund des Triumphs des Digitalen sowie die gegenwärtigen künstlerischen Gebrauchsweisen von Fotografie als einer spezifischen ästhetischen Reflexion darauf – zueinander verhalten, ist ein möglicher Schritt dahin, um zu erklären, warum die Sachaufnahme als autonomes Bildwerk mit ihrer zudem klar materiellen Fixierung wieder Konjunktur hat. In diesem Zusammenhang ist es lohnend, sich vor Augen zu halten, dass vermeintlich untergehende Phänomene in der Kunst oftmals attraktive Gegenstände der Beschäftigung sind. Zu sehen war dies bereits ebenfalls in Zusammenhang mit dem Siegeszug des Digitalen, auf den viele Künstler und Künstlerinnen – Fotografen wie Filmemacher – reagiert haben, indem sie den analogen Herstellungsprozess in ihren Werken betont, wenn nicht überhöht haben. Das Analoge als eine im Verschwinden begriffene Technik der Bildgenerierung geriet so auch zu einem Distinktionsmerkmal gegenüber dem Digitalen. In der Konsequenz könnte man mit Blick auf die Sachaufnahme und ihre gegenwärtig herausragende Bedeutung in einem künstlerischen Rezeptionszusammenhang sagen, dass sie sich nicht zwingend durch den Einsatz ihrer *technischen Mittel* abgrenzt – das (zumeist) auch –, sondern vor allem durch ihre *bildnerischen Voraussetzungen*, die schlicht gegeben sein müssen, um zu einer reinen, objektbezogenen Aufnahme zu kommen: Nicht nur setzt die Sachaufnahme eine spezifische Umgebung (das Studiosetting) voraus, sie nimmt für sich auch strenge Kompositionsprinzipien und spezifische Stilmittel in Anspruch. Mit ihnen widersetzt sie sich der Flüchtigkeit des Digitalen. Soweit zur digitalen Kondition, aus deren Schatten die Sachaufnahme herausgetreten ist und sich als künstlerisches Projekt erneut etablieren konnte.

2. Musterbuch der Gegenstände: angewandte versus künstlerische Fotografie

Aber, es gibt noch einen weiteren, viel interessanteren Grund, warum sich das Genre der Sachaufnahme wieder in künstlerischen Projekten entfalten konnte und von dem wohl kaum eine Künstlerin oder ein Künstler einen so genauen wie freien Gebrauch macht wie Annette Kelm seit fünfzehn Jahren. Er liegt in der Geschichte der künstlerischen Fotografie bzw. in der Geschichte der Kunst selbst begründet. Das Aufkommen eines sachlichen Aufnahmestils kann man in den 1920er Jahren verorten. Seinen wohl pointiertesten Ausdruck findet er in den Fotografien von Albert Renger-Patzsch. Mit seinem 1928 erschienenen Buch *Die Welt ist schön* (1) gilt er als Begründer der modernen Fotografie. Ganz gleich, wie explizit oder wie wenig explizit Bezüge zu seinem fotografischen Werk in historischen oder gegenwärtigen künstlerischen Praktiken aufscheinen: Er stellt eine feste und unumstößliche Bezugsgröße für viele Künstler und Künstlerinnen dar, die mit dem Medium Fotografie arbeiten. Die Werbeindustrie aber wusste die damalige neu-sachliche Fotografie umgehend für ihre Zwecke zu nutzen. Ihre Technik und ihr Aufnahmestil verdrängten die grafischen Künste aus der Bildwerbung, und auch Renger-Patzsch als einer der prominentesten Vertreter der Schule des Neuen Sehens wurde nach der Veröffentlichung von *Die Welt ist schön* zu einem gefragten Auftragsfotografen. Die Sachaufnahme wurde also von der Industrie als eine Form der Gebrauchsfotografie aufgesogen. Als künstlerisches Projekt war sie ab diesem Zeitpunkt für lange Zeit vom Tisch. So ist es auch nur folgerichtig, dass der Filmemacher Harun Farocki in seinem 1997 realisierten Film *Stilleben* nicht in der Kunst Parallelen zu der historischen Stillebenmalerei aufspürt, sondern in der Werbefotografie: Sie beide verdrängten die „religiösen Dinge“ (respektive politische Agenden) aus ihren Bildwelten, wie Farocki meint. Stattdessen gerieten die unbelebten Dinge, die Waren, ins Zentrum des Bildes, die nun „vergöttlicht“ würden. Mehr noch: Mit seinem Film stellt Farocki die historische Stillebenmalerei als Kunstform implizit infrage. Denn er fragt sich: Wie ist zu erklären, dass noch 400 Jahre nach der Entstehung der ersten Stilleben nicht vollständig zu entschlüsseln ist, was auf den Bildern überhaupt zu sehen ist, wie die Gegenstände zu verstehen, wie sie zu deuten sind? Vielleicht, so überlegt Farocki weiter, entziehen sie sich einer vollständigen Deutung, weil sie gar nicht mehr als die Dinge selbst thematisieren wollen. Sowohl in der Betrachtung der historischen Stilleben als auch in der Werbefotografie erkennt Farocki: „Die Gegenstände schließen ihre Eigenschaften in sich ein, verkörpern sie“, und folgert daraus: „Ihre Zeichen erscheinen als Nicht-Zeichen“. Damit aber laufen sie einer Vorstellung von Kunst als etwas, was über *Sprache* Bedeutung stiftet, zuwider. Mit dieser Wahrnehmung, die Farocki in *Stilleben* allerdings Anlass zu einer Form der subtilen Kulturkritik ist (2), trifft er sich mit Renger-Patzsch, der die Zusammenstellung seiner Fotografien in *Die Welt ist schön* als „Musterbuch der Gegenstände“ (3) verstanden wissen wollte. Die Dinge, so wie er sie fotografierte,

sollten nichts als Dinge sein, ihre Eigenschaften sollten ihnen eingeschrieben sein, nicht zugeschrieben werden – damit entzog er sich einer Deutung seiner Arbeit.

Nicht zuletzt mit Farocki wird – ohne dass er dies zum expliziten Thema seines Filmes gemacht hätte – deutlich, dass mit der ab den späten 1920er-Jahren gegebenen Verbindung von (Auftrags-) Fotografie, Objekt(-Fetischismus) und Werbeindustrie eine historische Kondition wirksam wird, die die sachbezogene fotografische Aufnahme als (Bedeutung stiftendes) künstlerisches Projekt schlecht aussehen lässt. Und so ist es kein Wunder, dass die Sachaufnahme lange Zeit kein Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung gewesen ist. Vielmehr waren Künstler und Künstlerinnen ab diesem Zeitpunkt bzw. speziell ab den 1960er-/70er-Jahren damit beschäftigt, das Medium Fotografie als eigene Kunstform zu etablieren – und ein erster Schritt dahin war es, sich von einer auftragsgebundenen Gebrauchsfotografie wie der Werbefotografie zu distanzieren. Beispielgebend sind dafür die Künstler und Künstlerinnen der New Color Photography in den USA, die auch für Annette Kelm eine erste und bis heute feste Bezugsgröße für die Entwicklung ihrer eigenen fotografischen Praxis darstellte.

Heute sind diese Prozesse – nämlich die Fotografie als auch künstlerisches Medium zu verstehen – längst vollzogen, und auch wenn verstörend ist, dass kaum ein Medium wie die Fotografie noch immer getrennt von anderen künstlerischen Disziplinen betrachtet wird (4), so kann man mit Überzeugung behaupten, dass sie als bildnerisches Medium nicht mehr grundsätzlich infrage gestellt wird. Hierin mag fotohistorisch betrachtet ein Grund dafür liegen, warum in den letzten fünfzehn Jahren Künstlerinnen und Künstler wieder unbefangener auf das Genre der Sachaufnahme zugehen. Sie tun es, weil sie es – jetzt, unter einer neuen, anderen Voraussetzung ihrer Rezeption – tun *können*.

Etwas anders gelagert mögen die Gründe für ein Verschwinden eines auf die möglichst pure Wiedergabe des Gegenstands bezogenen Aufnahmestils – weiter gefasst – in der Geschichte der Kunst sein. Mit den Arbeiten von Duchamp und seinem Konzept des *Objet trouvé* in seinen Readymades begann der Siegeszug der Objektkunst. Mit ihr wurden – und werden bis heute – Alltagsgegenstände in den Kunstkontext geholt. Sicherlich wurden auf das reine Objekt der Anschauung bezogene fotografische Darstellungsformen damit nicht zwingend obsolet (man denke etwa an die Stillleben Robert Mapplethorpes, die hier eine herausragende – aber eben auch singuläre – Stellung einnehmen, eine Arbeit, auf die sich auch Annette Kelm aktuell in ihrem Werk *Selfportait*, 2015) bezieht). Zugleich aber ist doch klar, dass die (künstlerische) Sachaufnahme in ihrem Status der Objektkunst, die *direkt* mit den Gegenständen arbeitete, irgendwie nachgeordnet

bleiben musste – zumindest so lange, bis auch hier die Fotografie ihren Status als autonomes bildnerisches Medium errungen hatte, und eben nicht nur – bzw. immer wieder – als reines, und damit nachrangiges Aufzeichnungsmedium verstanden wurde.

3. Neuerfindung der Fotografie

Die (foto-)historischen und gegenwärtigen Bedingungen herauszuarbeiten, unter denen die heutige Objekt- und Studiofotografie entsteht, liefert eine mögliche Erklärung dafür, dass sie auch in einem künstlerischen Verhandlungszusammenhang wieder prominent auftaucht und rezipiert wird. Damit aber ist das Werk noch Annette Kelm noch nicht erklärt. Denn es wäre einerseits falsch zu glauben, dass die Arbeit von Annette Kelm „nur“ eine Reaktion auf die digitale Bildkultur ist – doch gewissermaßen ist sie es, und es bleibt evident, die parallelen Entwicklungen zu betrachten, die sicher nicht zufällig sind, aber eben auch nicht strategisch von der Künstlerin eingesetzt werden. Genauso wenig knüpft Annette Kelm andererseits nahtlos an die Konzepte des Neuen Sehens an, so wie sie unter anderem von Renger-Patzsch begründet wurden. Denn diese waren von einem emphatischen Glauben an die Wesenhaftigkeit der Dinge begleitet, der sich aus der konzentrierten und „objektiven“ Aufnahmetechnik der Sachfotografie entwickelt hatte. Man war davon überzeugt, dass die sachliche Fotografie zu einer Qualität führe, die sich nicht nur dem flüchtigen und subjektiven Blick verschließe, sondern vor allem auch direkt in das „Reich der Dinge“ vorstoße. Bezöge sich Annette Kelm auf nur diese beiden Referenzrahmen (die digitale Kondition einerseits, und die historische Sachfotografie andererseits), würde man zu der Schlussfolgerung kommen müssen, dass ihre Arbeiten nichts weiter als nostalgische Referenzen an verschwundene Bildkulturen sind.

Kelms Arbeiten aber sind vielmehr Ausdruck einer künstlerischen Haltung, die den *fotografischen Moment* ihrer bildnerischen Arbeit als einen stets neu zu definierendem Raum begreift. Die Künstlerin arbeitet, um mit Rosalind Krauss zu sprechen, an einer „Neuerfindung der Fotografie“⁽⁵⁾, indem sie aus vordergründig antiquierten Stilen und Praktiken⁽⁶⁾, die mit dem Mediums möglich sind, heraus eine klare, künstlerische Alternative entwickelt – sie bringt die Dinge in Bewegung. Um diesem Raum auf die Spur zu kommen, und der Frage, wie er genau aussieht, muss man die Sicht auf ihre Arbeit erweitern und nach Anschlussstellen in zeitgenössischen künstlerischen Praktiken suchen. Darum soll es im Folgenden gehen.

4. Concept Art: fotografische Funktionsweisen und künstlerische Verhandlungsfragen

Als eine Bezugsgröße nennt Annette Kelm beispielsweise das Werk des amerikanischen Künstlers Douglas Huebler.⁽⁷⁾ Aus der Tradition des Minimal kommend, kann Huebler als einer der Begründer der Strategien der amerikanischen Concept Art der 1960er-Jahre gelten, die im Rahmen

eines Ausstiegs aus dem Bild, einer Überwindung des Objekts und der Kommerzialisierung von Kunst initiiert wurden. Seine eher wie beiläufig aufgenommen wirkenden Schwarz-Weiß-Fotografien, die er seinen Texten zuordnete, lassen keine formalen Korrespondenzen zu den Arbeiten Kelm erkennen, und dennoch lassen sich subtile Bezüge herausfiltern, die weniger etwas mit dem *Umgang* mit dem Medium zu tun haben als mit einer *Vorstellung* über das Medium. Hueblers oft zitierter Ausspruch, dass er mit seiner Arbeit der Welt nicht noch mehr Objekte hinzuzufügen gedenke, sondern daran interessiert sei, die Bezogenheit bereits existierender Dinge auf ihre Orte und ihre Zeit zu untersuchen⁽⁸⁾, ist als Hinweis zu verstehen, dass Kunst vor allem als ein Ort der Ideen interessant ist, mit dem sich neue Räume des Denkens über bereits existierende Phänomene eröffnen. Wie er Fotografie einsetzt, ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich: Seine – gemäß den Strategien der Concept Art (nicht immer) nach vorgegebenen Parametern – entwickelten Serien, die Objekte und Naturphänomene aus verschiedenen Blickwinkeln fokussieren, zeigen, dass das fotografische Bild die Repräsentation stets verfehlen muss, denn: Eine vermeintliche Objektivierung der fotografierten Situation, die Huebler mit einer Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven auf ein und denselben Gegenstand zu erreichen vorgab und mit textlichen Informationen (oder auch mit Kartenmaterial) sättigte, zeugt letzten Endes von nichts anderem als von stets subjektiv oder fragwürdig bleibenden Sichten. Lediglich die Bezogenheit auf Raum und Zeit teilt sich (auch nicht immer) mit, das Bild bzw. die Bilder selbst müssen sich trotz ihrer ästhetischen Reize damit zufrieden geben, zu Randnotizen einer jeweils größeren Idee zu verkommen und sich im letztlich Bedeutungslosen zu verfangen. Huebler hat damit an einer Form der Entmystifizierung des fotografischen Bildes als realitätsmächtiges, Objektivität stiftendes Medium mitgewirkt. Vielmehr hat er mit seinen fotografischen Serien dazu beigetragen, den Konstruktionscharakter des fotografischen Bildes offenzulegen – was zur Zeit der Entstehung seiner künstlerischen Arbeit eine noch keineswegs gängige Vorstellung über Fotografie war.

Wie kommt Annette Kelm da rein? Obwohl viele (nein: alle!) Bilder von Annette Kelm auch als Einzelbilder funktionieren, und sie – anders als Huebler – darüberhinaus die Materialität ihrer Werke betont, fügt auch sie ihre Arbeiten in vielen Fällen zu Serien zusammen. Warum eigentlich? Die Bilder, die sie zu kleinen (oftmals Vierer-)Serien verdichtet, ähneln sich, und meist sind sie nur sehr schwer voneinander zu unterscheiden. Ihre Entscheidung ist hier einer gezielten Strategie geschuldet, die mit Hueblers (spielerischem) Konzeptualismus in Verbindung steht: Die minimalen Verschiebungen, die sie in ihren Bildserien konstant vornimmt, sind hier als Statement zu verstehen, dass selbst ein sich klar an den Konventionen der Sachfotografie orientierendes Bildwerk so wie sie es errichtet, nie den Anspruch einer irgendwie objektiven Darstellung je einlösen kann. Sie arbeitet durch das Prinzip der Serie einem Twist zu, mit dem sie die gängigen Vorstellungen der Sachaufnahme entleert und gewissermaßen formal „entsachtlicht“: Einer kompositorischen „Logik“

zwingt sie eine andere auf. Einem „richtigen“ Bildausschnitt setzt sie einen anderen „richtigen“ entgegen, usw. Sie treibt diese Momente auf die Spitze, wenn sie Bildzeichen umdreht (*Sales*, 2010), mit 1:1-Reproduktionen arbeitet (*Percent for Art*, 2013, *Big Prints*, 2007), Wechsel von Schwarz-Weiß zu Farbe vornimmt (*Michaela Coffee Break*, 2009) oder Fehler im Aufnahme- oder Entwicklungsprozess (*Untitled (Zweig)*, 2011) und/oder *Stars Look Back*, 2006) als substantielle Bestandteile ihrer seriellen Arbeit begreift und offen mit ausstellt. Hierin zeigt sich ihr konzeptuelles Denken über Fotografie: Die präzise-sachlichen Darstellungsmodi ihrer Gegenstände, die in ihrer Arbeit so oft – und zu Recht – als Qualität ihrer Arbeit herausgestellt werden, werden durch das Prinzip der Serie und durch das Prinzip der „Fehlerhaftigkeit“ spielerisch durchkreuzt.

Aber Annette Kelm geht noch weiter. Mit ihrer Entscheidung für das serielle Arbeiten eröffnen sich bspw. Verbindungen zur konzeptuellen Praxis Morgan Fishers, wie er sie in seinen filmischen, aber auch in seinen grafischen und malerischen Arbeiten entwickelt hat. Seine experimentellen Filme der 1960er- und 70er-Jahre zerlegten die Sprache des Films, sowohl dessen Rohmaterial, seine technischen Voraussetzungen zur Herstellung sowie die Methoden der Produktion. Damit gerieten jene mediumspezifischen Voraussetzungen zum Thema seiner Arbeit, die filmische Momente überhaupt erst erzeugen. Formen der Erzählung, die der Rezeption von Film aber strukturell eingeschrieben sind, verweigerte sich Fisher. Auch Kelm erzählt mit ihren Bildern nichts. Ein Umstand, der mit ihrem sachlich bleibenden Stil erklärt werden *kann*: Die Dinge bleiben die Dinge. Um mit Farocki zu sprechen: Ihre Eigenschaften sind den Dingen eingeschrieben, nicht zugeschrieben, ihre Zeichen geraten zu Nicht-Zeichen. Das macht den Zugang zu ihren Bildern auch so widerständig. Sie unterläuft alle Sehgewohnheiten, die greifen, wenn wir Oberflächen speziell fotografischer Bilder nach Motiven absuchen, die wir stets zu einem „Sinn“ zusammenzufügen trachten – um uns am Ende doch nur die Dinge musterartig vorzuführen. Darin ist sie speziell Fishers Malerei ähnlich. Wie verhält sich dies nun in ihren Serien? Auch hier bleibt zu konstatieren: Sie verweigern sich einer uns logisch erscheinenden Ordnung, es gibt kein Vorher/Nachher. Eine Narration will sich nicht entfalten. Annette Kelm fordert uns auf, genau zu sein. Die Bilder abzusuchen. Unterschiede zu erkennen. Was sich dann in manchen Fällen zeigt, ist, dass sie Ergebnis unterschiedlicher Versuchsanordnungen im Prozess der Aufnahme im Studio sowie im Prozess der Entwicklung ihrer Bilder im Labor sind (*Home, Home, Home*, 2015, *Untitled (Zweig)*, 2011). Sie folgt damit teilweise der Methode einer Offenlegung der technischen Voraussetzungen ihres Bildmediums und der Thematisierung von Produktionsverfahren. Entgegen unserer Erwartung verändert sie nur selten ihren Kamerastandpunkt (wie es noch Huebler praktiziert hat). Vielmehr variiert sie oftmals minimal ihre Motive oder die Kameraeinstellung durch unterschiedliche Belichtungszeiten. Sie betont damit den fotografischen Moment und die

Konsequenzen, die mit jeder einzelnen Entscheidung wirksam werden, im Hinblick auf Komposition, Bildschärfe, Kontrast etc. – und führt so die Variabilität des Mediums vor. Dabei geht es ihr nicht „nur“ wie bei Morgan Fisher darum, (hier) die Fotografie zu dekonstruieren und zu zeigen, dass ihren Bilder ein technisch induziertes, spezifisches Verfahren zugrunde liegt, das (veränderbaren) Regeln gehorcht. Dabei geht es ihr auch nicht „nur“ darum zu zeigen, dass die fotografische Aufnahme keineswegs seine Entsprechung im realen Umgebungsraum je finden kann und sich keineswegs mit unseren Seherfahrungen je decken wird. Das zeigt sie alles auch, und hier zeigt sich Kelms konzeptuelles Denken und Handeln. Als Künstlerin aber führt sie zudem vor, dass mit jeder fotografischen Aufnahme eine Fülle von technischen und formalen Entscheidungen greifen, die *künstlerische Verhandlungsfragen* sind. Das Medium wird also nicht nur kritisch reflektiert und in seinen Funktionsweisen aufgeschlüsselt: Es bleibt in Bewegung, sensibel und durchlässig. Kelms Arbeit in Serien ist somit auch als Statement zu verstehen, dass sie ihr bildnerisches Werkzeug als Künstlerin gezielt steuert – und hier (auch ästhetische) Autonomie für sich reklamiert. Hierin liegt ein entscheidender Unterschied zu den nüchternen Strategien der Concept Art der 1960er- und 1970er-Jahre, die sich einer Sichtbarmachung von (künstlerischer) Autorschaft verweigerten. Kelms konzeptuell fundierte Strategien, auf denen sie ihre Bilder(-serien) aufbaut, sind also auch als ein zeitgenössisches Statement der lustvollen Selbstermächtigung zu verstehen, oder einfacher gesagt: als ein Statement ihrer künstlerischen Freiheit. Entgegen fotografischer Konventionen arbeitet sie nicht hier nur mit der Variabilität der Sehweise (Huebler), arbeitet nicht nur mit der Variabilität des Mediums (Fisher) – sondern macht auch deutlich, dass die Handhabung ihrer gezielten Steuerung obliegt. Dabei bleibt sie *am Bild*.

5. Institutionskritik: Fotografieren fotografieren

Immer wieder wird Annette Kelm mit ihrer Arbeit in die Nähe zu Christopher Williams gerückt. Die gegebenen formal-ästhetischen Korrespondenzen legen dies nahe, und tatsächlich kann Christopher Williams als eine der wenigen Figuren im zeitgenössischen Kunstdiskurs gelten, der bereits in den frühen 1990er-Jahren die Produktfotografie wieder aufleben ließ. Allein deshalb ist richtig, die beiden Arbeiten aufeinanderzubeziehen. Grundsätzlich interessanter aber ist die Nähe zu Williams in der Entscheidung beider Künstler, z.B. die „Fehler“, die im Aufnahmeprozess entstehen, zuweilen offen mit auszustellen. Denn mit ihnen durchkreuzen die Künstler immer wieder die Vorstellungen über die Form der versachlichenden Präzision, die ihre Bildwelten umwehen, und verlagern damit das Sprechen über ihre Arbeiten auf die Ebene jener fotografischen Momente, die den Raum bildnerischen Arbeitens eben gerade nicht formal-ästhetisch, sondern konzeptionell begründen.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Positionen Kelm–Williams liegt allerdings darin, dass

Williams stets als Auftraggeber seiner Produktfotografien firmiert. Er tut dies aus institutionenkritischen Erwägungen heraus, aber auch vor dem Hintergrund der Zeit seines Wirkens, in dem die Überschneidung von Kunst, Popkultur und Design und damit eine Wiederannäherung zwischen künstlerischen und angewandten Formen der Bildherstellung noch nicht in der Weise ausgeprägt war⁽⁹⁾, wie zu der Zeit, als Annette Kelm begann, ihre künstlerische Praxis zu entwickeln. Anders als er stellt sie alle ihre Bilder selbst her: das Studiosetting, die Gegenstände und Personen, die in ihren Bildern auftauchen, die Kamera und ihre Einstellungen, das Licht, die Aufnahme, die nachfolgende Arbeit im Labor – bei all dem, wo Christopher Williams Andere an der Herstellung seiner Bilder mitwirken lässt, bleibt Annette Kelm ihre eigene Agentin. Wo Christopher Williams nicht zuletzt aufgrund seiner Praxis als Auftraggeber seiner Werke entschieden die Vielfalt der (sozialen, politischen und institutionellen) Beziehungen thematisiert, die am Bild selbst und – denkt man an seine ausgeklügelten Ausstellungsstellungsdisplays – an Formen seiner Vermittlung mitwirken, bleibt Annette Kelm hier auf allen Ebenen immer in ihren Bildern. Sie verlagert die Frage, die letztlich auch Williams mit seinen Bildwerken und Displays umtreibt, nämlich wie wir sehen, in den Bildraum selbst. Anders als Williams aber betreibt sie gerade nicht eine Form des „ästhetischen Mimikry“⁽¹⁰⁾, indem sie den Print oder, um in der Diktion von Williams zu bleiben, das visuelle Artefakt als ein quasi „von außen“ aufgezwungenes Element in einem ganzen Netzwerk von Beziehungen innerhalb der Institution Fotografie und seiner Agenten verortet, die am Bild und wie es (abhängig vom Kontext) gesehen wird mitarbeiten. Der innere Raum des Bildes oder vielmehr: der innere Raum ihrer Bilder genügt ihr. Mit ihnen gibt sie bereits vielfältige Hinweise auf das Konstruierte ihrer Bilder: Wenn sie etwa ein Stativ mit im Bild lässt (*Cardboard, Paisley, Ladder*, 2013, Stuttgart (Ladder), 2016). Oder wenn sie etwa – was speziell in den neueren Arbeiten zu sehen ist – zunehmend auch den Umraum des jeweiligen Settings, ihr Atelier, mit ins Bild lässt (*Selfportrait*, 2014, *Lucie*, 2016, *Judith Old Masters*, 2014, *Pepper / Pac Man*, 2016). Aber auch hier greift zudem wieder ihr serielles Prinzip: Denn mit ihm betont *und* enttarnt die Künstlerin die Musterhaftigkeit ihrer selbst komponierten Sachaufnahmen. Und mit diesem seriellen Prinzip betont die Künstlerin die Scheinevidenz ihres bildnerischen Mediums genau so, wie sie *zugleich* die Scheinevidenz des Sehens selbst herausstellt. Mit ihm kommen wir zu der verblüffenden Einsicht: Wir wissen gar nicht, was wir sehen bzw. (und hierin liegt ihr institutionenkritischer Gebrauch ihres Mediums) mit welchen Augen wir ihre Bilder betrachten sollen. Dabei ist – vertrackt! – ihr Werk doch von einem zugleich strengen wie auch so ungemein lustvollen Arbeiten an einer möglichst genauen und konkreten (eben sachlichen) Darstellung durchzogen: Sie bleibt in den Gegenständen selbst, die sie offen und mit größtmöglicher Klarheit vor der Kamera aufbaut und fotografiert – und provoziert dennoch die Frage, *was* wir sehen. Und: Sie bleibt in ihrem technischen Möglichkeitsraum, den sie (zuweilen und mehr und mehr) genauso offen vorführt – und provoziert

dennoch die Frage, *wie* wir sehen. Vielleicht kann man sagen: Die Verschränkung dieser Strategien genügen ihr, um ihre Fragen durchzuarbeiten, um zu ihren Bildern zu kommen und um mit ihnen mögliche Antworten zu entwickeln. Ihre Form des Bildermachens gründet also weder auf einer irgendwie dogmatischen ästhetischen Haltung, die den Eigensinn der Bilder stets verweigern würde (der *umgekehrt* in Kelm's Bildermachen ein großer Motor ist!), noch auf einer sagen wir postmodernen, diskursiven Aufladung des Bildes, wie man sie Christopher Williams durchaus zuschreiben muss. Ihr institutionskritischer Ansatz ließe sich – entspannter – vielleicht in der Weise formulieren: Was Annette Kelm macht, ist *Fotografieren fotografieren*. Und wenn wir weiter gehen wollen: Sie benutzt ihr Medium nicht nur, um unterschiedliche Konzepte ihrer fotografischen Verfahren vorzuführen, sondern auch um unterschiedliche Konzepte des Sehens vorzuführen. Dabei – und dies ist der Unterschied zu historischen institutionskritischen Ansätzen, wie u.a. Williams sie begründet hat – beharrt sie auf dem Eigensinn der Bilder *als Bilder*.

6. Kontextwissen: unerwartete Liaisons und Zeitzeichen

Wenn wir diesem entscheidenden Unterschied nachgehen wollen, nämlich, dass die Fragen, die konzeptuelle und institutionelle Zusammenhänge berühren, bei Annette Kelm ausschließlich innerhalb der von ihr errichteten Bildräume bearbeitet werden, so muss man spätestens an dieser Stelle einmal sagen, was sie auf ihren Fotografien überhaupt abbildet.

Auch hier kommt das augenzwinkernde, das ihre gesamte Arbeit durchzieht, zur vollen Wirkung. Denn so sehr ihre Bilder einem sachlichen Aufnahmestil verpflichtet sind, so ungemein verführerisch-exzentrisch sind sie zugleich. Dies hat unter anderem damit zu tun, *was* auf ihren Bildern zusammenkommt. Denn durch subtile Setzungen erscheinen die Sujets in der Art ihres zueinander Gestellt-Seins überaus ambivalent. Mit einem feinen Gespür für formale Korrespondenzen setzt Kelm sehr unterschiedliche Objekte zueinander bzw. schmuggelt in vordergründig klare Motive „bildfremde“ Details hinein. Die elegant wirkenden Aufnahmen erhalten so ihr schon beschriebenes Maß an Exzentrizität und entziehen sich einer unmittelbaren Lesbarkeit, im Gegenteil: Die Motive erscheinen verrätselt. Kelm's Vorliebe fürs Ornamentale, die Kunstfertigkeit verschiedener Gegenstände, manches mal gar Dekor, steht in gewissem Widerspruch zur reduzierten Strenge des Aufnahmeverfahrens und ist doch Berechnung. Hier ist sie der amerikanischen Künstlerin Louise Lawler nahe. Wenn Lawler in ihren fotografischen Arbeiten Dinge – Kunstwerke und die Kontexte ihrer (Re-)Präsentation, sei es in musealen oder privaten (bzw. privatwirtschaftlichen) Räumen – zusammenbringt, die vordergründig nicht zusammengehören, sondern in kulturell jeweils unterschiedlich codierten Räumen verschiedenste Liaisons eingehen, die von dem jeweils einzelnen „Ding“ (oftmals ein Kunstwerk) wegführen, dann trifft diese Strategie – nämlich Liaisons zu begründen – auch auf Annette Kelm zu. Anders als

Williams arbeitet auch Lawler nicht an Formen des Displays, die um das Bild herum errichtet werden, um ihre institutionskritische Haltung zu vermitteln. Wie Kelm reicht auch ihr das fotografische Bild, um Grammatiken unterschiedlicher Display-Konventionen vorzuführen und zu hinterfragen. Lawlers fotografische Arbeit stellt somit nicht nur eine Form des kritischen Kommentars über die Vermittlung von (Kunst-)Geschichte dar, sondern vor allem eine Form des kritischen Kommentars zur (befragungswürdigen) Rolle der Fotografie innerhalb dieses Spiels um visuelle Repräsentation. James Welling stellt mit Sicht auf Lawlers Werk fest, dass dieses sich nur selten aus den Räumen der Kunst herausbewege – aber eben aus den konventionell-restriktiven Sichten, die die Vermittlung von Kunst auf einer visuellen Ebene begleitet. An die Stelle der (fotografischen) Restriktion setze Lawler ihr künstlerisches Programm, mit dem sie nicht nur die Grammatiken der Displays (von Kunst) aufzeige, sondern zugleich eine ganze Reihe von (unerwarteten) Assoziationen im Prozess des Sehens freisetze. Dabei seien „poetische Überlappungen“ mit am Werk, mit ihnen gäbe sie – gepaart mit Humor – dem Betrachter ihrer Fotografien eine Reihe von Rätseln auf, die er aufgefordert sei zu decodieren. (11)

Die Konventionen der Fotografie muss Annette Kelm nicht mehr in der strengen Weise wie Lawler enttarnen. Die Lesbarkeit der bildlichen Zeichen zu hinterfragen und sich ihnen zu widersetzen, ist aber auch Annette Kelm ein großer Motor ihrer Arbeit. Dies ist programmatisch zu verstehen. Louise Lawler mag ihr hier zum Vorbild dienen. Gleichzeitig ist aufschlussreich, wie die Künstlerin auch hier wieder ihre Freiheit in vollen Zügen ausspielt. Denn anders als Lawler fotografiert Kelm nicht in bereits existierenden Räumen innerhalb der Systeme der Kunst. Auch hier baut sie ihre Bildräume wieder selbst. Sie erweitert den Radius, innerhalb dessen sich noch Lawler bewegt hat, und bedient sich lustvoll aus einem Reservoir der Dinge, die wir anders als bei Lawler mit Popkultur, Design und seinen teilweise kuriosen Auswüchsen in Zusammenhang bringen müssen – und das sie in seiner ganzen Fülle zusammen mit Einladungskarten zu Ausstellungen und ihrem Kameraobjektiv in einer neuen Arbeit zusammengebracht hat (*Welcome*, 2017). Nähmen wir einzelne Dinge, die sie in diesem Bild auf ihrem Archivschrank arrangiert hat, speziell aus dieser Fotografie heraus und fügten sie anders wieder zusammen, ergäbe sich so eine Genealogie ihrer Bilder aus den letzten Jahren. Mit *Welcome* ergibt sich aber auch eine Genealogie ihrer bildnerischen Werkzeuge: von den Apparaten, von den Dingen, von den Formen der Verwertung (in den Bildern selbst, aber auch ihrer Ausstellungsgeschichte) sowie von Formen der Archivierung. *Welcome* zeigt eine Möglichkeit, wie wir alle ihre Bilder verstehen können: Denn um sie zu versprachlichen, müssen wir die Gegenstände auf ihren Fotografien regelrecht wieder Stück für Stück „aus dem Bild nehmen“, um die anspielungsreichen und oftmals augenzwinkernd vorgeführten visuellen Codes oder Symbole zu entziffern. Denn mit den üblichen perzeptuellen Funktionen, die der Fotografie eingeschrieben sind, kommen wir einfach nicht weiter. Ihre Motive

erscheinen extrem widerständig, so offen-faktisch und einfach sie auch immer im Bild sind: Wir sehen und wissen doch nicht, was wir sehen, wenngleich wir alles, was wir sehen, benennen können. Was bleibt, ist ihr ästhetisches Programm. Kelm selbst spricht davon, dass sie mit ihren Fotografien unter anderem daran arbeite, die „Musterhaftigkeit“⁽¹²⁾ der Dinge herauszustellen (eine Musterhaftigkeit, die sie übrigens auch für ihre Porträts in Anspruch nimmt), und so, wie sich mit Lawlers Werk vielleicht musterhaftig die Geschichte der Präsentationsweisen von Kunst abbildet, kann man von Kelms Werken vielleicht behaupten, dass sich mit ihnen wiederum musterhaftig Phänomene aus Popkultur, Design und Alltag abbilden – ohne aber eine Erzählung oder Wertung über sie zu begründen. Gerade die strikte Orientierung an formalen Kriterien, wie z.B. der Verzicht auf narrativierende Umgebungsdetails und die Entscheidung für eine rein objektbezogene sachliche Darstellungsform, lädt die Motive mit geradezu überzogener/manierierter *Präsenz* auf. Dieser *Präsenz* arbeitet Annette Kelm in ihrem bildnerischen Werk zu, mehr noch: Sie gerät ihr zum bildnerisch-künstlerischem Programm, verbunden mit dem Beharren auf einer eigenen autonomen kompositorischen Logik.

7. Hybride Gegenwart

Annette Kelms Arbeitsweise unterstreicht den hybriden Charakter ihrer Bilder, die stets über rein faktisches Sehen und Begreifen hinausweisen und immer an der Grenze von Sehen und Wissen oszillieren. Dies ist eine speziell für ihr Medium besondere Herausforderung. Dieser stellt sich die Künstlerin in ähnlicher Weise wie ihre Kolleginnen Shannon Ebner oder Josephine Pryde. Vielleicht geht es darum, gegenwärtige Zeichen in ihrer Musterhaftigkeit aufzuspüren, sie fotografisch zu bearbeiten und in Spannung zu halten. Darum, den Eigensinn der Dinge zu behaupten – manches Mal mit all seinen absurden Sprüngen. Darum, diesem Eigensinn eine Form zu geben. Und schließlich auch darum, entschieden das fotografische Werkzeug als *bildnerisches* Werkzeug zu behaupten, das auf einem erlernten Handwerk fußt. An dieser Stelle macht Sinn, zu überlegen, wie wir Kelms Werk anschauen würden, hätte sie sich dazu entschlossen, nicht mit der Kamera genau so bildnerisch zu arbeiten wie sie es tut, sondern mit grafischen, malerischen oder skulpturalen Mitteln. Welche Logiken und Gesetzmäßigkeiten würden dann in einer Rezeption greifen? Wie würden wir sie qualifizieren? Würden wir sie anders qualifizieren? Würden uns ihre Kompositionen genauso fremd erscheinen wie sie uns im Medium der Fotografie noch immer sind? Was zu konstatieren bleibt, ist, dass Annette Kelm mit ihren Strategien die klassischen Zuschreibungen der Fotografie als eine Technik des Zeigens und Sehens an allen Stellen des Bildes unterläuft. Sie setzt an dessen Stelle ihr künstlerisches Programm: den Raum der Dinge, den Raum der Bilder, den Raum Fotografie. Sie ist darin ihrer Freundin und Kollegin Judith Hopf nahe, wenn diese sagt: „Das ‚Wie‘ in Bezug auf das Aussehen von Kunst [...] stelle ich mir weniger als Objekt denn als

Bewegungsform und Möglichkeit der eigenen Wahrnehmung vor. Das Wahrnehmen der Wahrnehmung von Welt sozusagen und nicht das angeblich festgeschriebene Sein einer Welt – als wolle man das Material der Moderne in Bewegung bringen: Nicht zuletzt auch zum Nutzen der Dinge, damit sie mithalten können, in dieser ‚verflüssigten‘ Zeit.“ (13) Kelms Bilder widersetzen sich also entgegen dem ersten Eindruck geradezu den Klassifizierungen der Fotografie und ihrer traditionellen Verwendungsweise als dokumentierendes, inszenierendes oder instrumentell-rein-sachliches Aufzeichnungsverfahren. Im Gegenteil: Ihre Arbeit ist eine strenge Arbeit am *Bild*, das nicht zu haben ist, ohne die herkömmlichen Zugriffe auf das Medium kritisch zu hinterfragen und die mit ihnen verbundenen Zuschreibungsmodelle lakonisch auszuhebeln. So kommen die Dinge anders und als eigenes bildnerisch-ästhetisches Programm zum Vorschein. Das ist befreiend.

(1) Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, hrsg. und eingel. von Carl Georg Heise, München 1928.

(2) „Der Abbildungskunst fällt es schwer, den allegorischen oder symbolischen Ausdruck zu vermeiden oder solche Deutung“ (...) „(mit den Dingen ist es) der Wahrheit nicht mehr zuzumuten selbst zu erscheinen“ (...) „Schaut man auf die Dinge, so bleiben die Menschen, die sie herstellen, unvorstellbar. Der Betrachter wird sich selbst unvorstellbar. Das ist der Ausgang zu einem neuen Menschenbild.“ Aus: Harun Farocki, *Stilleben*, 1997

(3) Albert Renger-Patzsch, *Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*, hrsg. von Bernd Stiegler und Ann und Jürgen Wilde, München 2010, hier: S. 241.

(4) Eine Form der Zuschreibung, die in der Regel damit begründet wird, dass die Fotografie ein vergleichbar junges Medium sei. Eine Zuschreibung, die wiederum bizarr ist, nicht nur wenn man sich vergegenwärtigt, dass andere künstlerischen Ausdrucksformen etwa wie die Performancekunst oder (multimediale) Installationen diesen Kampf gar nicht erst in dieser Hartnäckigkeit aufnehmen mussten (sondern die relativ schnell Eingang in medienübergreifende Kontexte der Präsentation fanden), sondern auch angesichts der Tatsache, dass kaum ein Medium solch rasante und technologisch begründeten Transformationen durchlaufen hat wie die Fotografie (die bereits zu einer ökonomisch begründeten Ausmusterung spezifischer Verfahren geführt hat, sodass einige ihrer Praktiken – wie etwa das Beharren auf einem analogen Herstellungsprozess – manchen kritischen Stimmen bereits als antiquierte Praktiken eines obsolet gewordenen Mediums erscheinen).

(5) Vgl. Rosalind Krauss, *Die Neuerfindung der Fotografie*, in: Luminia Sabau, Iris Cramer und Petra Kirchberg (Hrsg.), *Das Versprechen der Fotografie – die Sammlung der DG Bank*, Ausst.-Kat. Hara Museum of Contemporary Art, Tokio; Kestner-Gesellschaft, Hannover; Centre National de la

Photographie, Paris; Akademie der Künste Berlin; München 1998, S. 34–42.

(6) An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass Annette Kelms neueste Werke auf den Einsatz digitaler Techniken gründet, z.B. *Helmholtzsirene*, 2017.

(7) Annette Kelm im Gespräch mit der Autorin, 10.2.2017.

(8) „The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place.“ Zitiert nach: Douglas Huebler, Statement, in: Seth Siegelaub (Hrsg.), January 5–31, 1969, Ausst.-Kat., New York 1969, n. pag.

(9) Vgl. Anna Voßwinkel, Hans Hansen, Atelier, aus dem Folder zur gleichnamigen Ausstellung bei Camera Austria, Graz, 18.3.–4.6.2017. Voßwinkel verweist hier unter anderem auf Wolfgang Tillmans und dessen Nutzung popkultureller Magazine zur Verbreitung künstlerischer Inhalte ab dem Beginn der 1990er-Jahre, und folgert daraus: „Diese Entwicklung war prägend für eine Generation von KünstlerInnen und DesignerInnen, die, wie Kelm und Schwantes, in den 1990ern zu studieren begannen.“

(10) Vgl. Daniel Pies, Christopher Williams, For Example: Dix-Huit Lecons sur la Société Industrielle (Revision 11), in: Camera Austria International (Graz/Berlin), Nr. 112 (2010), S. 81/82.

(11) Vgl. James Welling, Louise Lawler, in: Bomb Magazine (New York), No. 95 (2006), n. pag.

(12) Annette Kelm im Gespräch mit der Autorin, 10.2.2017.

(13) Lockere Formen. Judith Hopf im Gespräch mit Sabeth Buchmann, in: Judith Hopf, up, Ausst.-Kat. Museion Bozen, hrsg. von Letizia Ragaglia, Bozen 2016, S. 73–80, hier: S. 75.