

# "Les infos du paradis" : Markéta Othová: Traumwandeln in eine erzählte Stille = Markéta Othová: Sleepwalking in narrated silence

Autor(en): **Végh, Christina / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 65: **John Currin, Laura Owens, Michael Raedecker**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680494>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# «LES INFOS DU PARADIS»

MARKÉTA OTHOVÁ:

## Traumwandeln in eine erzählte Stille

CHRISTINA VÉGH

Odjezd – Abfahrt. Wohin? Der Blick fällt auf den Schriftzug einer Bahnhofstafel. Die Schwarzweiss-Aufnahme wird oben durch einen horizontal verlaufenden Fries, unten von zwei, jeweils zur Hälfte angeschnittenen Fensterbogen abgeschlossen. Der mit einer Abfahrt implizierten Dynamik steht ein in sich ruhender Bildaufbau entgegen. Bewegung und Stillstand in einem.

ODJEZD (Abfahrt, 1997) ist eine von wenigen Aufnahmen, die die tschechische Künstlerin Markéta Othová als Einzelbild zum Werk erhebt. Ihr Blick richtet sich auf unterschiedlichste alltägliche Phänomene. Stadt und Land, Architektur und Körper, Aussenraum und Innenraum, Stilleben und menschliche Figur. Bei ihrer Motivwahl scheint sie sich nicht festlegen zu wollen. Meist entstehen die Aussenaufnahmen

CHRISTINA VÉGH, Kuratorin an der Kunsthalle Basel, lebt in Basel und Zürich.



MARKÉTA OTHOVÁ, ODJEZD / DEPARTURE, 1997,  
black-and-white photograph, 4 3/16 x 6 3/8" /  
ABFAHRT, Schwarzweissphoto, 110 x 160 cm.

unterwegs auf Reisen; zu Hause in Prag ist ihr Blick introvertierter, hier beobachtet sie Innenhöfe, Zimmer oder Objekte. Ihr eigentliches Werk entsteht jedoch erst in einem zweiten Schritt, wenn sie den stetig wachsenden Bilderfundus konsultiert, einzelne Aufnahmen auswählt und immer im selben Format von 110 x 160 cm entwickelt. Im Falle von ODJEZD handelt es sich um ein Bild von 1995, das erst

zwei Jahre später den Weg aus ihrem Archiv gefunden hat.

Seit 1994 präsentiert Othová ihre Bilder meist in Gruppen. Im Zusammenschluss suggerieren sie einen Handlungsablauf. So beispielsweise in WHILE YOU WERE SLEEPING (2001), einer sechsteiligen Arbeit, die mit einer Aufnahme einer schlafenden jungen Frau beginnt und über einen feierlich gedeckten Tisch hin zu Parkansichten





MARKÉTA OTHOVÁ, *WHILE YOU WERE SLEEPING*, 2001, 6 black-and-white photographs, 43<sup>5</sup>/<sub>16</sub> x 63" each /  
*WÄHREND DU SCHLIEFST*, 6 Schwarzweissphotos, je 110 x 160 cm.

führt. Die Abfolge der unspektakulären Aufnahmen lässt nach einer Geschichte suchen: ausgiebiger Schlaf, durchtanzte Nacht, herrschaftlicher Landsitz, gediegenes Mahl am Tag danach, Ausklinken im frühlommerlichen Park. Oder verweist der Titel auf die viel gerühmte «Poetik des Augenblicks» (Cartier-Bresson); handelt es sich um Bilder der Abwesenheit, um vom Schlaf geraubte Momente? Die Bilderreihe bleibt offen, der Werktitel schafft einen zusätzlichen Interpretationsraum. Othová vergleicht ihre Aufnahmen mit Worten, die im Nebeneinander einen Satz bilden.<sup>1)</sup> Nicht die korrekte Grammatik verbindet ein Bild mit dem anderen, sondern die Suggestionskraft, die vom einzelnen Bild-Wort ausgeht und diffuse Bedeutungsfelder zwischen ihnen entstehen lässt. Wie bei *ODJEZD*, wo allein der Schriftzug den Widerstreit zwischen Stillstand und Bewegung auslöst, bleibt bei *WHILE YOU WERE SLEEPING* die Spannung gegensätzlicher Lesarten unauflösbar. Die Kategorie der Zeit ist dabei von tragender Bedeutung. Das eine Mal scheint sie angehalten, das andere Mal nimmt sie ihren Lauf. Jede Erzählung gründet auf einer zeitlichen Abfolge, das eine kann nur nach dem anderen gesagt

werden. Markéta Othová erzählt Stille: Wie ist es möglich, zum Erzählen einer Geschichte anzuheben und dabei die Stimme nicht klingen zu lassen?

Der allgemeinen lauten und effekt-hascherischen Bilderflut begegnet die Künstlerin mit unspektakulären, stillen Aufnahmen.<sup>2)</sup> So gesehen erfüllen ihre Arbeiten den von Vilém Flusser geforderten Anspruch an eine kritische Photographie: dem Abstumpfen der Bewohner des «photographischen Universums» entgegenzuwirken. Wir sind von immer mehr und immer neuen, die technischen Möglichkeiten nutzenden Bildfindungen umgeben. Das photographische Bild nehmen wir kaum mehr wahr, da es von «Gewohnheit verdeckt», gewöhnlich geworden ist.<sup>3)</sup> Othová durchbricht die alltägliche Redundanz des photographischen Bildes mit Mitteln, die in mancherlei Hinsicht mehr ans neunzehnte als ans zwanzigste oder gar einundzwanzigste Jahrhundert denken lassen. Sie hat sich der Schwarzweiss-Photographie verschrieben und kommt ohne manipulative Eingriffe aus. Weder bearbeitet sie das Photonegativ oder den Abzug, noch inszeniert sie die photographisch festgehaltene Realität.

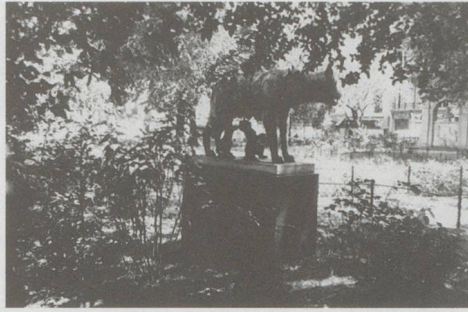
Die einzelnen Bilder scheinen zufällig, alltäglich, nichtssagend. Othová

führt uns keine neuen Bilder der Welt vor Augen, sondern Bilder, mit denen wir so innig verbunden sind, dass wir uns ihrer nicht bewusst sind. Sie sucht sie aus ihrem Bilderarchiv heraus und spricht unser eigenes Bildgedächtnis an. In der künstlerischen Dramaturgie der Bilderreihen manifestiert sich eine von Georges Didi-Hubermann ins Feld geführte Gemeinschaft, die alles umfasst:

*Fragmente, Zusammenfügungen, Verquickungen, Entstellungen. Die Szenen unserer Träume lassen uns nicht nur allein, verwaist, sondern sie selbst in ihrer ganzen Vielzahl erscheinen wie eine wimmelnde Masse von absolut verwaisten, zusammenhanglosen Bildern. Tatsächlich jedoch verhält es sich anders. Denn diese Bilder formen eine Gemeinschaft, wenn auch eine verworrene und lückenhafte, eine Gemeinschaft, deren Sinn derselbe ist wie der aller Verwirrungen und all dessen, was uns das Leben vorenthält.<sup>4)</sup>*

Oft begegnen wir Bildern vom Transfer, vom Unterwegssein: Wolken oder Landschaften ziehen vorbei, Autos und Schiffe passieren, Schuhe stehen zum Weggehen bereit oder sind gerade nach der Heimkehr abgestreift, Personen kommen an, gehen weg, kehren zurück. Die Wanderschaft des Lebens, das Reisen von Ort zu Ort, der





Flux zwischen tatsächlich Erlebtem und Geträumtem. Unvermittelt stehen Bilder wie Bruchstücke der Erinnerung nebeneinander. Diese Reisen werden mit Aufnahmen des Stillstandes angehalten; Wartesäle, Wohnzimmer, Vasen, Parkplätze, Fassaden schieben sich in den Fluss der Bewegung. Die einzelne Aufnahme scheint aus einem Handlungszusammenhang gerissen, wird zum Fragment. Als solches bewegt sie sich in der neuen Korrelation gleichsam traumwandlerisch.

Die Strategie, durch abrupte Brüche neue Assoziationsfelder zu schaffen, wendet die Künstlerin manchmal auch bei den Werktiteln an. Ein Buch, dessen Seiten bis auf wenige Aussparungen weiss übermalt sind, bildet einen Speicher für neue Bedeutungszusammenhänge. Der Grammatik entrisen, entsteht wie im Falle von *FIRE FOR POCKETS!* (1997) eine neue Syntax. Meist wählt die Künstlerin jedoch Titel, die uns als Phrasen bekannt sind, etwa *PARIS-TEXAS* (1998), *SONY MUSIC* (1999) oder *EXCALIBUR* (1999). Diese stimulieren im Betrachter Stimmungen und Bilder der Erinnerung, die sich mit den präsentierten photographischen Bildgruppen überlagern. In *EXPERIENCE DREAM* (1998) manifestiert sich die angestrebte Fusion von

Sehen und Erinnern exemplarisch: Links aus dem Dunkeln schimmernde Laternen, rechts eine weisse Hausfassade mit den schwarzen Konturen eines Graffiti; die Aufforderung Träume real zu erfahren, das Verbinden von Hell und Dunkel, Tag und Nacht, Realität und Traum.

Othová hält sich nicht dogmatisch an ihre selbst auferlegten Regeln. Bei *UTOPIA* (2000) handelt es sich um neun Aufnahmen, die vor Ort in Serie entstanden sind. Sie gewähren einen Blick in einen Innenhof, wo Kinder auf abenteuerliche Weise aus dem Fenster eines Hauses mit Vordach klettern. Die Abfolge erinnert an Filmstills, jedoch ist der Handlungsablauf auch hier unterbrochen. Othová behält die tatsächlich stattgefundene zeitliche Abfolge bei, setzt Pausen ein, indem sie Aufnahmen der Serie «entfernt» und als Coda ein Bild derselben Situation hinzufügt, das einen Tag später entstanden ist. Selbst hier, in offensichtlicher Nähe zur Reportagephotographie, wird die Empfindung des Vorher und Nachher irritiert, springt der Blick zwischen Fern- und Nahsicht hin und her. Die Bilder erscheinen wie unsystematisch aufflackernde Erinnerungsfetzen. Vielleicht ist dies der Grund für die leise, melancholische Atmosphäre,

die sämtliche Arbeiten Othová umgibt. Wenn präzise und auf immer andere Weise der Eindruck von Erinnerung wachgerufen wird, spitzt sich der Topos, wonach alles mit der Kamera Festgehaltene bereits Vergangenheit und Tod bedeutet (Barthes) zu.

Und doch bleibt der Blick in den Schwarzweiss-Aufnahmen nüchtern. Die «absichtsvolle Absichtslosigkeit» in den Bildern steht in einer Tradition, die mit Edward Ruscha (*TWENTYSIX GASOLINE STATIONS*, 1963), Dan Graham (*HOME FOR AMERICAS*, 1966/67) oder Robert Smithson (*THE CRYSTAL LAND*, 1966) ihren Anfang nahm.<sup>5)</sup> Im Gegensatz zu den Begründern der konzeptuellen Photographie lässt Othová den Betrachter jedoch emotional stärker partizipieren. Das lakonische Festhalten der Welt ist Mittel, Erinnerungen wachzurufen, und äussert sich in der Intimität, die alles Abgelichtete durchdringt. *French Connection* (2001), ein Buchprojekt von Markéta Othová und Pierre Daguin fragt gerade nach der viel gerühmten Objektivität des photographischen Bildes.<sup>6)</sup> Ist es möglich, dass zwei Personen unabhängig voneinander gleiche Bilder machen? Es sind 28 Bildpaare vereint, die bei aller Ähnlichkeit doch unterschiedlicher nicht sein könnten. Die beiden Künst-





MARKÉTA OTHOVÁ, UTOPIA, 2000, 9 black-and-white photographs, 43<sup>5</sup>/<sub>16</sub> x 63" each / 9 Schwarzweissphotos, je 110 x 160 cm.



MARKÉTA OTHOVÁ, SOMETHING I  
CAN'T REMEMBER, black-and-white photo-  
graph, 43<sup>5</sup>/<sub>16</sub> x 63" / ETWAS, WORAN  
ICH MICH NICHT ERINNERN KANN,  
Schwarzweissphoto, 110 x 160 cm.



ler haben ihre Bildarchive nach «verwandten» Aufnahmen durchforstet. Schnörkellose, ja spröde Bilder unspektakulärer Alltäglichkeit – links in Farbe (Daguin), rechts in Schwarzweiss (Othová) – stehen einander gegenüber. Verwaiste Parkbänke, geparkte Autos, Büsche am Stadtrand. Sobald die Motive nicht dieselben sind, stellen formale Aspekte eine Parallele her; ein Getränkeautomat steht neben einem Kühlschrank, eine diagonal verlaufende niedrige Balustrade neben einem schmalen Pflanzentrog aus Beton. Je mehr Ähnlichkeit, desto geschärfter der Blick für die Differenz: Eine gleichnishaft Annäherung zweier Personen, zweier Blickwinkel. Ein Kulturaustausch zwischen Ost und West? Gerade im Nebeneinander fällt die Innerlichkeit der Bilder Othovás besonders ins Auge. Sie lassen an den tschechischen Poetismus eines Josef Sudek denken, der seine Aufnahmen explizit als Erinnerungen bezeichnete.<sup>7)</sup> Othová fängt Bilder der Welt ein, die Anschluss suchen an so etwas wie das diffuse Un-

bewusste. SOMETHING I CAN'T REMEMBER (2000) lässt darauf schliessen, dass Traumwandeln zwischen Erleben und Erinnern nicht einfach ist.

1) Die Künstlerin im Gespräch mit der Autorin, Ende Januar 2002. Sofern nicht anders vermerkt, sind sämtliche Informationen zur Werkgenese diesem Gespräch entnommen.

2) Vgl. Gerry Badger, «Die Kunst, die sich verbirgt. Anmerkungen zum stillen Wesen der Fotografie», in: *How you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts* (Kat.), Thomas Weski, Heinz Liesbrock (Hg.), Oktagon Verlag, Köln 2000, S. 60–81.

3) Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Göttingen 1983, S. 59 ff.

4) Georges Didi-Huberman, *Phasmes: Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern...*, Dumont, Köln 2001, S. 25.

5) Vgl. Rosalind Krauss, «Die Neuerfindung der Fotografie», in: *Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG Bank*, Sabau, Luminita (Hg.), München/London/New York 1998. Und Jeff Wall, «Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Fotografie in der, oder als, Konzeptkunst

(1995)», in: Ders., *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews* Jeff Wall, Stemmrich, Gregor (Hg.), Amsterdam/Dresden 1997, S. 375–434.

6) Eine Fortsetzung des Buchprojektes ist geplant. Andere Zusammenarbeiten mit Pierre Daguin waren: 33, ein Buchprojekt mit Texten von Daguin und Illustrationen von Othová (1994), die gemeinsamen Ausstellungen «Bazar», organisiert von Divus, Prag (1995), «Apollo 13», Ruce Gallery, Prag (1996), «Team Spirit», Vaclav Spala Gallery, Prag (1998), sowie *The Nude*, ein Buch mit Photographien von Daguin, gestaltet von Othová (1998).

7) Die bekannten Aufnahmen Sudeks aus seinem Atelierfenster (1940–54) können als Schau aus und in das Innere gesehen werden. Das Atelier bedeutete ihm während des Krieges mehr als ein einfaches Refugium. Intimität wird in den Bildern Othovás nicht nur spürbar, wenn sie ihren eigenen Körper oder ihre persönlichen Belange porträtiert, sondern auch bei den vielen Ansichten von Innenhöfen, die einen Aufnahme- und Betrachterstandpunkt in einer Wohnung implizieren. Die meisten Innenhofansichten entstehen denn auch in ihrer Heimatstadt Prag, manche auch in ihrer eigenen Wohnung (SONY MUSIC, 1999, EXCALIBUR, 1999). Vgl. *Josef Sudek, Das stille Leben der Dinge*, Kunstmuseum Wolfsburg (Kat.), 7. März – 24. Mai 1998, S. 24.



# «LES INFOS DU PARADIS»

MARKÉTA OTHOVÁ:

## Sleepwalking in Narrated Silence

CHRISTINA VÉGH

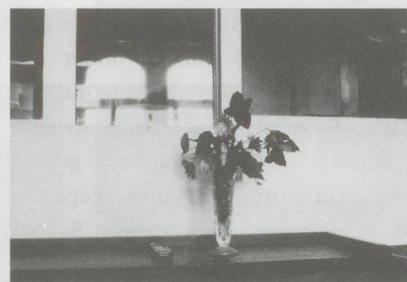
Odjezd—departure. Where to? The gaze is focussed on the lettering of a railroad station sign. The black-and-white shot shows a horizontal frieze at the top and the cropped arches of two windows at the bottom. The self-contained calmness of composition counteracts the dynamic implied by departure. Movement and stasis in one.

ODJEZD (1997) is one of the few single shots that the Czech artist Markéta Othová elevates to the status of a work. Her attention is directed towards a wide variety of ordinary phenomena: city and country, architecture and volume, exterior and interior, still life and human figure. She seems to avoid narrowing down her choice of motif. Most of her outdoor shots are taken when she's traveling, but at home in Prague her gaze is more introverted, aimed at inner courtyards, rooms or objects. The actual oeuvre, however, is the

*CHRISTINA VÉGH*, Curator at the Kunsthalle Basel, lives in Basel and Zurich.

product of a second step in which Othová consults her steadily growing stock of photographs, chooses certain shots and develops them, always in the same format of 110 x 160 cm / 43 x 63". ODJEZD is a picture that she took in 1995, two years before she made use of it.

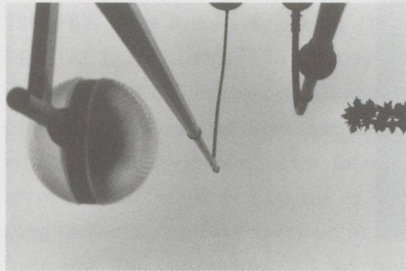
Since 1994, Othová has generally presented her pictures in groups. In combination they suggest a sequence of action, as in WHILE YOU WERE SLEEPING (2001), a suite of six pictures, which begins with a shot of a woman sleeping, moves on to a formally set table, and ends with views of a park. The sequence of unspectacular shots encourages narrative invention: extended sleep, dancing all night, patrician residence, formal dinner the day after, topped off by an early summertime stroll in the park. Or does the title refer to the much-lauded "decisive moment" (Cartier-Bresson) or do the pictures speak of absence, of moments robbed by sleep? The suite is open-



MARKÉTA OTHOVÁ, PARIS-TEXAS, 1998,  
2 black-and-white photographs, 43<sup>5</sup>/<sub>16</sub> x 63"  
each / 2 Schwarzweissphotos, je 110 x 160 cm.

ended; the title adds another interpretive dimension. Othová compares her pictures to words placed next to each other to form a sentence.<sup>1)</sup> It is not the correct grammar that links one picture





MARKÉTA OTHOVÁ, EXCALIBUR, 1999, 6 black-and-white photographs, 43<sup>5</sup>/<sub>16</sub> x 63" each / 6 Schwarzweissphotos, je 110 x 160 cm.

with another but rather the suggestive power of the picture-words, which produces diffuse fields of meaning between them. As in ODJEZD, where the mere lettering is enough to conjure opposition between standstill and movement, between moment and narrative, the tension in WHILE YOU WERE SLEEPING is not and cannot be resolved. In this, the category of time plays an essential role. At times it is arrested; at others it takes its course. Every narrative takes place in time, things can only be said in a temporal sequence, one after the other. Markéta Othová tells silence: How is it possible to commence telling a story and not make use of one's voice?

The artist responds to the generally loud, USP-ish flood of pictures with unspectacular, quiet photographs.<sup>2)</sup> In this respect, her works satisfy the conditions of Vilém Flusser's call for critical photography to counteract the dulling of the inhabitants of the

"photographic universe." We are surrounded by ever more and incessantly new visual inventions, a phenomenon abetted by technological advances in picture-making. We barely take note any more of the photographed picture for it is buried under habit, it has become ordinary.<sup>3)</sup> Othová breaks through the daily redundancy of the photograph by exploiting means which are more reminiscent of the nineteenth than the twentieth or even twenty-first century. She manipulates neither the negative nor the print; nor does she stage the reality she shoots.

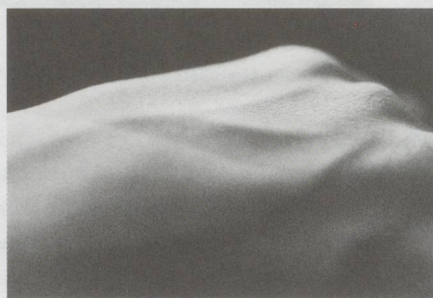
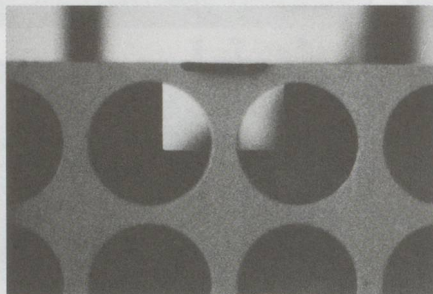
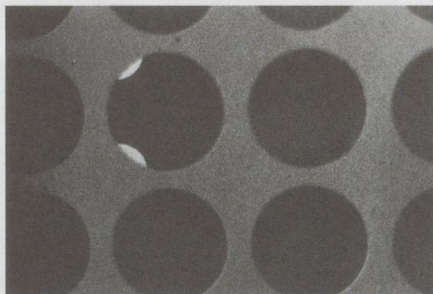
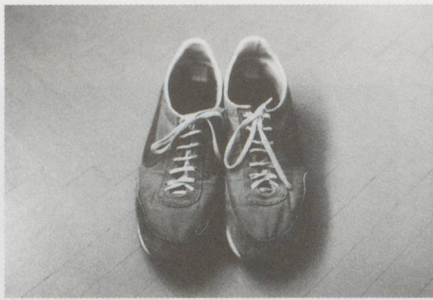
The single pictures seem accidental, banal, unexpressive. Othová does not offer us new pictures of the world but rather pictures that are so much a part of us that we are not aware of them. She selects them from her archives and thereby nudges dormant, almost innately personal pictorial memories. The artistic dramaturgy of the suites corroborates Georges Didi-

Huberman's idea of an all-encompassing community.

*Fragments, assemblages, entanglements, distortions. The scenes of our dreams not only leave us abandoned, alone, but themselves appear in all their abundance like a swarming mass of utterly abandoned, disconnected images. But the situation is actually different. For these pictures form a community, albeit a confused and disjunctive one, a community whose meaning is the same as all confusion and all of that which life withholds from us.<sup>4)</sup>*

We often encounter pictures captured in transit, while on the road: clouds or landscapes passing by, moving cars and ships, shoes standing ready for departure or just kicked off on coming home, people arriving, leaving, returning. Life's meanderings, traveling from place to place, the flow between real and dreamed experience. Pictures, like shards of memory, suddenly appear side by side. The journeys come to a halt in these shots of stand-





MARKÉTA OTHOVÁ

MARKÉTA OTHOVÁ, *POWER OF DESTINY*, 1999, 10 black-and-white photographs, 43<sup>3</sup>/<sub>16</sub> x 63" each / *MACHT DES SCHICKSALS*, 10 Schwarzweissphotos, je 110 x 160 cm.

still; waiting rooms, living rooms, vases, parking spaces, facades cut across the flow of movement. The single shot seems to have been torn out of the context of action; it becomes a fragment that moves in its new context as if it were sleepwalking.

The strategy of creating new fields of association by means of abrupt breaks sometimes crops up in the artist's titles as well. A book, most of whose pages have been overpainted in white, provides a storeroom for new combinations of meaning. Deprived of grammar, a new syntax emerges, as in the case of *FIRE FOR POCKETS!* (1997). As a rule, however, the artist chooses titles that ring a bell: *PARIS-TEXAS* (1998), *SONY MUSIC* (1999), or *EX-*

*CALIBUR* (1999). These conjure moods and visual memories, which merge with the presented suites of photographs. An example par excellence of the fusion of seeing and remembering is found in *EXPERIENCE DREAM* (1998): lanterns shimmering in the darkness to the left, a white facade with black contours like graffiti to the right challenge us to experience dreams as reality in the unity of darkness and light, day and night, reality and dream.

Othová does not rigidly adhere to these self-imposed rules. In *UTOPIA* (2000), she shot a series of nine pictures of an inner courtyard where children are seen in the daredevil act of climbing out of the window of a building onto a dangerously narrow roof.

The sequence looks like film stills but once again there are gaps in the course of the action. Although she retains the temporal order of the pictures, Othová removes shots in the series and adds a coda: a picture of the same situation, which she took the following day. Even here, in official proximity to reportage, sensations of before and after are undermined; the gaze jumps between long-shot and close-up. The pictures appear unsystematic, like flashing scraps of memory. Perhaps this explains the soft, melancholy atmosphere that pervades most of Othová's work. When impressions of memory are aroused with precision and in so many different ways, the topos of photographic content as representation of

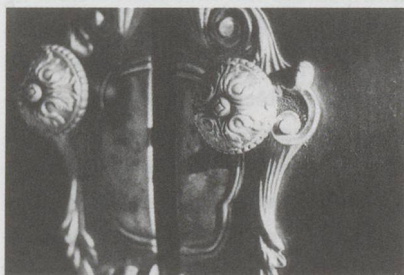
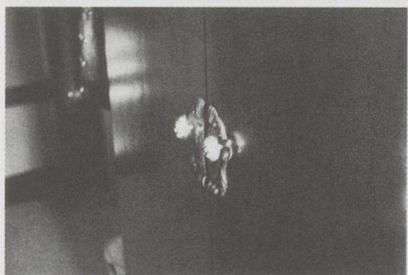


the past and death (Barthes) becomes increasingly inescapable.

Nonetheless, the gaze in these black-and-white prints remains matter of fact. The "intentional lack of intent" in these pictures reflects a tradition that began with Edward Ruscha (TWENTYSIX GASOLINE STATIONS, 1963), Dan Graham (HOME FOR AMERICAS, 1966/67), and Robert Smithson (THE CRYSTAL LAND, 1966).<sup>5</sup> In contrast to the founders of conceptual photography, Othová allows her viewers stronger emotional participation. Her laconic record of the world is a means of tapping memories and is expressed in the intimacy that permeates all of her work. *French Connection* (2002), a book project by Markéta Othová and Pierre Daguin, examines the much-vaunted objectivity of the photographed image.<sup>6</sup> Is it possible for two people to shoot identical pictures independently of each other? The twenty-eight pairs of pictures which the authors present could hardly be more dissimilar. The two artists combed their archives for 'related' photographs. Straightforward,

even aloof pictures of unspectacular ordinariness are juxtaposed: Daguin's in color to the right, Othová's black-and-whites to the left. Deserted park benches, parked cars, bushes on the city outskirts. If the subject matter is not the same, then formal aspects establish parallels: a vending machine for drinks next to a refrigerator or a low balustrade running diagonally across the picture next to a narrow, concrete planting trough. The greater the similarity, the more receptive we are to the difference: two people who look alike, two vantage points. A cultural exchange between East and West? The combination underscores the intimacy of Othová's pictures even more. One is reminded of the Czech poeticism of Josef Sudek who explicitly called his photographs memories.<sup>7</sup> Othová captures pictures of the world that seek contact with something akin to a diffuse unconscious. SOMETHING I CAN'T REMEMBER (2000) suggests that sleepwalking between living and remembering is not effortless.

(Translation: Catherine Schelbert)



1) The artist in conversation with the writer at the end of January 2002. Unless otherwise indicated, all information on the genesis of Othová's oeuvre stems from this conversation.

2) See Gerry Badger, "The Art That Hides Itself—Notes on Photography's Quiet Genius" in: Thomas Weski, Heinz Liesbrock (eds.), *How you look at it. Photographs of the 20th Century* (London: Thames & Hudson, 2000), pp. 60–81.

3) Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie* (Göttingen: European Photography, 1983), pp. 59ff.

4) Georges Didi-Huberman, *Phasmes: Essais sur l'apparition* (Paris: Editions de Minuit, 1998). [Quote translated from German version, *Phasmen* (Köln: Dumont), p. 25]

5) Cf. Rosalind Krauss, "Reinventing 'Photography'" in: Luminita Sabau (ed.), *The Promise of Photography. The DG Bank Collection* (Munich, London, New York: Prestel, 1998), pp. 33ff.; and Jeff Wall, "Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art" in: Ann Goldstein and Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975*, ex. cat. (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1995), pp. 247–267.

6) A sequel to the book project is planned. Other joint projects with Pierre Daguin include: *33*, text by Daguin, illustrations by Othová (1994); joint exhibitions "Bazar," organized by Divus in Prague (1995); "Apollo 13," Ruce Gallery, Prague (1996); "Team Spirit," Vaclav Spala Gallery, Prague (1998), and *The Nude*, a book with photographs by Daguin, book design by Othová (1998).

7) Sudek's famous pictures taken from the window of his studio (1940–54) can be viewed as looking both out of and into an inner world. The studio meant more to him during the war than a simple sanctuary. Intimacy is felt in Othová's pictures not only when she portrays her own body or personal concerns but also in her many shots of inner courtyards, which imply a view or a shot taken from an apartment. In fact, she took most of the courtyard pictures in her native Prague, many from her own apartment (SONY MUSIC, EXCALIBUR). Cf. *Josef Sudek, Das stille Leben der Dinge*, ex. cat., Kunstmuseum Wolfsburg, March 7 – May 24, 1998, p. 24.