

Annette Kelm : toward a minor photography : Annette Kelm's discrete cosmologies = für eine minoritäre Photographie : Annette Kelms diskrete Kosmologien

Autor(en): **Beshty, Walead / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2010)**

Heft 87: **Collaborations Annette Kelm, Katharina Fritsch, Cerith Wyn Evans,
Kelley Walker**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679693>

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.

TOWARD A MINOR PHOTOGRAPHY:

Annette Kelm's Discrete Cosmologies

WALEAD BESHTY

Each act of depiction is the taming of an unruly past, a condensation of conventions, histories, and processes into a singular surface that is subsequently apprehended in a flash. And herein lies the double bind of the depictive in art, for depiction is the most conservative of gestures—naturalized, instrumental, idiomatic—and simultaneously the most contentious artistic act. Its sheer ubiquity and legibility place it squarely at the intersection of art and daily life, the very terrain that, since it was identified by the avant-gardes, has represented art's greatest revolutionary potential. Since the turn of the twentieth century, no medium has embodied the conflict over the depictive like photography: as the most widely disseminated popular medium and the most conventionalized representational form, it has been the subject of both ritualized scrutiny and nostalgic re-entrenchment.

WALEAD BESHTY is an artist, writer, and Associate Professor in Art Center College of Design's Graduate Fine Art Department. He lives and works in Los Angeles.

Yet it would be a mistake to claim that photography has been restrained by convention rather, it has no identity outside of convention and no history that is not equally a history of convention. The identity of photography is situated within the inverse relationship between materiality and convention, and as its material solidity has receded, dispersed technologically (a process initiated soon after its invention), convention has come to define it fully. This condition is not unique among objects of theoretical discourse; it is a state shared by all media that are identified and isolated as a tradition. Yet the photographic has undergone an even more extreme alchemical transformation that encompasses both art and the public sphere, not simply becoming a discursive collection of conventions, for this is what it always was, but of its conventions becoming subsumed within those of depiction, becoming inextricable from and unidentifiable outside the language of the depictive. The best evidence of this is the commonplace understanding that reproductions of photographs on billboards, in

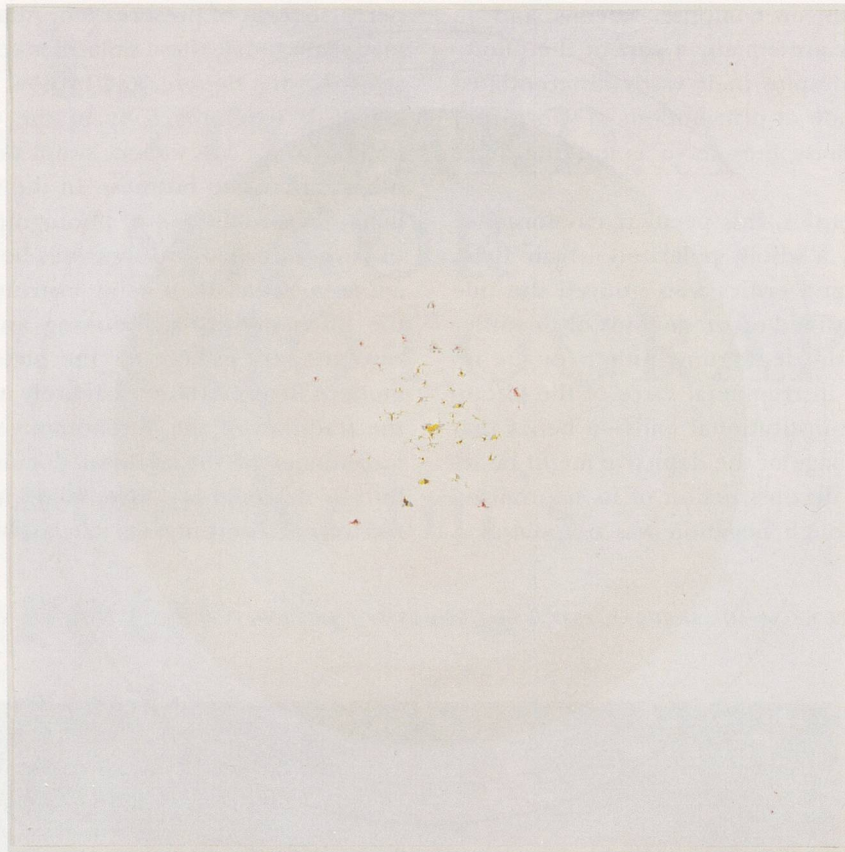
books, in magazines, on computer screens, and on gelatin silver paper are equally a part of the photographic episteme despite their vastly differentiated materiality and mode of distribution. In short, they are equivalent because they serve as nothing more than the depictive.

By the late seventies, this peculiar circumstance made photography a wholly polarized artistic field. The practitioners and critics who noticed the tide changing diligently lined up on one side or the other of the ideological divide, arguing either for the re-deployment of the instrumental force of the photographic to counter-institutional ends—a belief that the dominant language of the depictive might be redeemed—or for a deconstruction of its naturalized conventions, as though negation was not simply a

perverse form of preservation. Anachronistic as they may seem today, these polarities continued well into the following decade, and by now, the urgency once ascribed to photography in the discussion of the politics of art has waned, swept under the rug with other unfinished business. In the wake of this stalemate, the production of photographs in art appears to have suffered from a curious bout of self-inflicted amnesia: rather than being instrumental, it parodies the instrumental, abandoning any aspiration to a revolutionary project for the pictorialism of a pre-modern Beaux Arts, retroactively inserting itself into the tradition of the autonomous art object, or the taxonomies of the archival document, and blindly into its thoroughly disassembled instrumentality. Its contingent conventions, its elasticity of distribution

ANNETTE KELM, *MIL ARRUGAS*, 2005, *c-print*, 20 x 23 1/2" / *TAUSEND FURCHEN*, *C-Print*, 50,8 x 60 cm.





ANNETTE KELM, UNTITLED, 2006, c-print, 27 1/2 x 27 1/2" / OHNE TITEL, C-Print, 70 x 70 cm.

and reception, have become concretized, inert, and stagnant, accepting the mute museum wall as its foregone conclusion, or, as George Baker surmised in his 2003 essay "Photography's Expanded Field," "Critical consensus would have it that the problem today is not that just about anything image-based can now be called photographic, but rather that photography itself has been foreclosed, cashiered, abandoned—outmoded technologically and displaced aesthetically."¹⁾

Thus we have a photographic discourse, theoretical or otherwise, that has become a moody precipitate of its headier days—a hermetic, over-crowded, over-theorized, and stifling field comprised of tired idioms, and a discourse-driven example of what Theodor Adorno termed "late style," which he likened to an aged piece of fruit whose surface is "furrowed, even ravaged," showing "more traces of history than of growth."²⁾ As Adorno wrote, late style "leaves only

fragments behind, and communicates itself, like a cipher, only through the blank spaces from which it has disengaged itself... its tears and fissures, witness to... finite powerlessness."³⁾ It is where "conventions find expression as the naked representation of themselves," producing "expressionless, distanced works" that turn "emptiness outward."⁴⁾

Emerging in the early 2000s, Annette Kelm came to photography within its late moment, yet her work neither fit neatly into any of its entrenched modalities, nor did it propose a radical break with tradition. Instead, her unassuming images seem to curl up in the heart of the conflict, adapting photography's dominant tongue—its propensity for symbolism and historiography, its pictorial and taxonomic proclivities—to provisional ends. Her deadpan, frontal image of a fallen sequoia, MIL ARRUGAS (a thousand wrinkles, 2005), with its undulating root system

splayed out like an open wound and compressed against the picture's surface, offers an iconographic key to Kelm's oeuvre. MIL ARRUGAS was made on a trip to the same forest where Alfred Hitchcock, in his film *Vertigo* (1958), represented the conflation of time and space through a dismembered section of redwood. It was here that Hitchcock's protagonist, the hard-nosed former detective-turned-private eye, Scottie (James Stewart), fell victim to schizophrenic time, with his muse, Judy (Kim Novak)—masquerading as the psychologically tortured "Madeleine"—pointing to one of the tree's annual rings and declaring it the moment of her death. For Scottie, his grip on reality loosened by his love for the imposter, this was the moment when the fragile barrier between past and present evaporated, and the beginning of his phantasmagoric descent into madness.

Reflecting on this scene some twenty years later in *Sans Soleil* (1983), Chris Marker mused on Hitchcock's anti-hero as a portrait of the archetypal filmmaker, an archeologist of images intoxicated by the fragments of the past and unable to resist falling victim to temporal aphasia. We follow Marker following Scottie's trail, just as Scottie followed his elusive object of desire, and along with Marker, we see time and space, present and past, reality and fantasy conflated in the synthetic temporality of cinematic time, Scottie's delirium representing Marker's filmic journey *en abyme*. The dizzying spiral encompassing *Vertigo*'s opening credits served as Marker's ideogrammatic key, his narrator commenting: "Time cover[ed] a field ever wider as it moved away, a cyclone whose present moment contains motionless, *the eye*," or the "I," the seeing subject, ensnared within its vortex.

In MIL ARRUGAS Kelm stalks the eye and time to the mythical grounds of their conflation—the roots of the sequoia becoming the striations of an iris, giving us time again rendered as a static field. Yet, unlike the tidy geometry of Hitchcock's spiral, or the smooth cylindrical section that Scottie and Madeleine/Judy are seen standing before, Kelm's image is unruly: the dark center of the upended tree ensnared in the interlocking tendrils of its root system. Kelm delivers us an invaginated arrow of time (akin to Georges Bataille's pineal eye, whose conical form

echoes the tip of an arrow, and the piercing vision of the phallogocentric camera) that is here split and inverted into an undulating pucker, an upended phallus revealing a darkened void enveloped in folds that retreat from its center like the rays of a sunburst in negative. Time is no longer depicted as the orderly sedimentations of the past, but as an interwoven knotted field that defies neat dissection and has literally been uprooted, arrested in a state of decay. Most telling, we are given a monocular double of the camera lens in the arrested spiral of the wounded tree as an eye that stares back like a clenched fist.

Like Marker's narrator, Kelm scavenges the historical and material world for totems, repeatedly revisiting the image of the eye and of time, symbols for which the technological image has always had almost religious deference. In her untitled series of targets, we are presented with a sequence of ocular forms marred by the literal piercing of arrows that inject pulsations of color through its blank surface. Again a flat field—an orderly terrain—is shot through with incidences that appear like an unnamed constellation: In her sequence of images that comprise the piece UNTITLED (2007)—a depiction of a woman flattened against a blue background with her eyes in deep shadow seemingly glancing back and forth—the camera's eye is transformed into a lurking, unseen stalker, yet the photographs are clearly staged, the forebodingly distanced precision of the lens performed rather than enacted. Another series, BACKSTAGE (2004), which shows an eye cropped tight, bracketed by false eyelashes, darting about as though trapped inside the frame, evokes the infamous scene in *Un chien andalou* (1929) where the empirical gaze of the camera literally dissects its object with the single slash of a razorblade, an instance of the symbolic and the depictive, the metaphoric and metonymic, consummated in one horrific gesture.

Yet, the violent taxonomies of the anonymous camera are never fully exploited by Kelm. The eye is never cut, the examination is left incomplete, and the sequence never resolves. The typological and serial turn from a monotonous drum roll into a circumstantial cadence. It is this quality of provisionality, what Gilles Deleuze and Félix Guattari called the "minor"—"that which a minority constructs within a

major language”—that Kelm here deploys.⁵⁾ No series lasts more than a few iterations, and their subjects—from a seated women, to a man at a thinly orchestrated Italian restaurant, to a palm tree blowing in the wind—could not be confused for the subject matter of the taxonomer, or the allegorical detritus of a social realist, yet the tools of their trades persist. As Deleuze and Guattari argue, “Minor languages are characterized not by overload and poverty in relation to a standard or major language, but by a sobriety and variation that are like a minor treatment of a major language... deterritorializing the major language.”⁶⁾ The minor language is comprised of sliding meanings and innuendo that operates within the “cramped space” of the mother tongue, it never attempts to assert an oppositional language, it does not seek to “acquire the majority,”⁷⁾ but rather it insinuates itself within totalizing structures, turning them to the service of the transitory and contingent.

Channeling Walter Benjamin, Eduardo Cadava wrote, “The history of photography can be said to begin with an interpretation of the stars.”⁸⁾ In Kelm’s hands, photographs, like stars, are polysemic figures; they slyly shift meanings, slipping easily into a multitude of provisional patterns, allowing both symbolic inference and empiricist speculation to coexist. Her photographs embrace loose formal associations, tenuous historical linkages, and personal remembrances. The photograph *AFTER LUNCH, TRYING TO BUILD RAILWAY TIES* (2005) is exemplary in this respect. The vaguely Hawaiian motif of the fabric backdrop seen in the image evokes the anthropological uses of photography as much as it does the trope of botanical specimen documentation. Yet the mass-produced fabric never achieves the appearance of anthropological authenticity, instead it is a perversion that parallels the absurd prevalence of the Eucalyptus tree in Southern California, which is seen here demurely displayed in a common drinking glass. Native to Australia and imported in the early nineteenth century to the West Coast of the United States, it wasn’t until the late 1860s that the Eucalyptus was planted on a grand scale to support the massive need for wood in the railroad and ship building industries. The fast-growing trees came to dominate the landscape, forcing out the native oaks, yet the Eu-

calyptus was a poor building material, wet and sappy, with a spiraling grain, and it had a natural tendency to curl as it dried, slowly tearing apart any structure it was used to build. In Kelm’s image, these historical connections assume the character of the incidental: the plant clipping and cheap fabric infuse the larger narrative with a sense of whimsy while the lunch encounter is imbued with poetic significance.

Mythic conflations between the grand and the mundane are not uncommon in Kelm’s vision. The same sensitivities draw her to the Los Angelino cowboy who enacts his personal fantasy in a neighborhood park, regally trotting amongst power lines and playing children, as they did to Albert Frey’s sci-fi inflected restaurant-cum-spaceship, which sits in disrepair, peppered with graffiti as a rotting Futurism moored on the edge of an equally dead, man-made sea. But the elliptical conflation of past and present, history and image, is perhaps nowhere better on display than in Kelm’s *HOUSE ON HAUNTED HILL (I AND II)* (2005). Both images depict Frank Lloyd Wright’s Ennis-Brown house, whose structure has been slowly disintegrating into the hill on which it is perched. The culmination of Wright’s pre-Columbian “textile block” houses, the Ennis-Brown, unlike its antecedents, went so far as to emulate pre-Columbian engineering, employing a high sand content concrete drawn directly from its grounds. While this decision literalized a very modern materialist interdependence of architecture and site, it also made the house particularly susceptible to erosion. The resulting piece of modern architecture, which was inspired by the timeless aura of ruins, has quickly become a ruin itself. A favorite of the Hollywood picture industry, the Ennis-Brown has served as the backdrop for several films (including the B-movie Kelm’s titles her photographs after), but its most famous role was in Ridley Scott’s *Blade Runner* (1982), a noir-ish imagination of a future populated by discursive fragments, simulations, and false figures: in short, the future presented as a ruin of the past, a material reality crushed under the weight of its images, that ironically foretold the fate of Wright’s structure.

It would be a mistake to assume that Kelm’s is a photography that proposes to remember for us: neither does it simulate or prescribe a historical narra-

tive, nor does it linger in the hermetic realm of the personal. Instead, it resides in the precarious position between worlds, between the personal and the public, the fleeting and the eternal, holding within each picture the potential for memory without prescription. It is this photography—not constructed to undermine totalizing or divisive potentials, but a provisional photography, grafted onto history's interior, a photography of minor proportions—that grows like a parasite within the dormant body of its host and, as such, outlives its confines, drawing new life from its dead flesh.

- 1) George Baker, "Photography's Expanded Field," *October*, vol. 114, Fall 2005, p. 122.
- 2) Theodor W. Adorno, "Late Style in Beethoven" in *Essays on Music*, ed. Richard Leppert, trans. Susan H. Gillespie (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002), p. 564.
- 3) *Ibid.*, p. 566.
- 4) *Ibid.*, pp. 566–67.
- 5) Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 16.
- 6) Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Bernard Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 104.
- 7) *Ibid.*, p. 106.
- 8) Eduardo Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History* (Princeton: Princeton University Press, 1997), p. 26.



ANNETTE KELM, *AFTER LUNCH TRYING TO BUILD RAILWAY TIES*, 2005, *c-print*, 20 x 24" /
NACH DEM MITTAGESSEN, VERSUCH EISENBAHNSCHWELLEN ZU BAUEN, *C-Print*, 50,8 x 61 cm.

FÜR EINE MINORITÄRE PHOTOGRAPHIE:

Annette Kelms diskrete Kosmologien

WALEAD BESHTY

Etwas Abbilden heisst immer, eine widerspenstige Vergangenheit zu zähmen, Konventionen, zeitliche Abläufe und Prozesse zu einer einzigen Oberfläche zu verdichten, die dann blitzartig erfassbar wird. Darin besteht der Doublebind-Charakter der bildlichen Darstellung in der Kunst, denn das Abbilden ist die konservativste aller Gesten – im Sinn von eingebürgert, hilfreich, gebräuchlich – und zugleich der umstrittenste künstlerische Akt überhaupt. Seine schiere Allgegenwart und leichte Lesbarkeit versetzen ihn direkt in den Schnittpunkt von Kunst und Alltagsleben, also just auf jenes Terrain, das seit seiner Entdeckung durch die Avantgarde das grösste revolutionäre künstlerische Potenzial birgt. Seit der Jahrtausendwende hat kein Medium den Konflikt um die bildliche Repräsentation so sehr verkörpert wie die Photographie: als populäres Medium mit der

WALEAD BESHTY ist Künstler, Autor und Associate Professor an der Abteilung für bildende Kunst des Art Center College of Design in Los Angeles. Er lebt und arbeitet in Los Angeles.

grössten Verbreitung und als am stärksten stilisierte Darstellungsform hat man sie regelmässigen rituellen Überprüfungen unterzogen, aber auch nostalgische Schutzwälle um sie herum errichtet.

Dennoch wäre es falsch, zu behaupten, dass die Photographie durch die Konvention behindert worden sei, denn es ist vielmehr so, dass sie ausserhalb der Konvention weder eine Identität hat noch eine Geschichte, die nicht zugleich eine Geschichte der Konvention selbst wäre. Die Identität der Photographie liegt in der reziproken Beziehung zwischen ihrer Materialität und ihrer Konvention, und da ihre materielle Solidität abgenommen beziehungsweise einen technologischen Auflösungsprozess durchlaufen hat (der kurz nach ihrer Erfindung einsetzte), wird sie mittlerweile ganz von der Konvention bestimmt. Dieser Umstand ist an sich nicht aussergewöhnlich für Objekte des theoretischen Diskurses, dieselbe Situation trifft auf alle Medien zu, die als Tradition betrachtet und isoliert werden. Das Photographische war jedoch sowohl im künstlerischen wie

im öffentlichen Bereich einer besonders extremen alchemistischen Umwandlung unterworfen, indem sie nicht nur zu einer umfassenden Sammlung von Konventionen wurde, was sie schon immer gewesen war, sondern zu einer Sammlung von Abbildungskonventionen, wodurch sie sich untrennbar mit der Sprache der bildlichen Darstellung verflocht und ausserhalb derselben nicht mehr zu identifizieren war. Der beste Beweis dafür ist die verbreitete Auffassung, dass Reproduktionen von Photographien auf

Plakatwänden, in Büchern, in Zeitschriften, auf Computerbildschirmen und auf Silbergelatineabzügen erkenntnistheoretisch durchwegs der Photographie zuzuordnen seien, trotz der extremen Unterschiede ihrer materiellen Beschaffenheit und Verbreitungsformen. Kurz, sie sind alle gleichwertig, weil sie nur noch als reine Abbilder fungieren.

Durch diesen seltsamen Umstand war die Photographie in den späten 70er-Jahren zu einer vollkommen polarisierten Domäne der Kunst geworden. Die



ANNETTE KELM, BACKSTAGE, 2004, c-print, 4 parts, 16 1/2 x 59 1/4 x 1 1/4" /
C-Prints, 4 Teile, 42,2 x 150,4 x 3,3 cm.

Kunstschaffenden und Kritiker, die den sich vollziehenden Wandel bemerkten, formierten sich geflüstert auf der einen oder anderen Seite des ideologischen Grabens und machten sich entweder für den erneuten Einsatz der Macht der Photographie für anti-institutionelle Ziele stark – im Glauben, dass die herrschende Sprache des Abbilds eingedämmt werden könne – oder aber für die Dekonstruktion ihrer zur Regel gewordenen Konventionen, als ob die Ablehnung nicht bloss eine pervertierte Form der Bewahrung des Bestehenden wäre. So anachronistisch sie uns heute erscheinen mögen, diese Gegensätze hielten sich bis weit ins nächste Jahrzehnt hinein; mittlerweile hat sich die der Photographie einst zugeschriebene vordringliche Bedeutung für die politische Diskussion erledigt und wurde zusammen mit anderen unerledigten Angelegenheiten unter den Teppich gekehrt. Infolge dieser Pattsituation scheint die photographische Produktion in der Kunst unter einer seltsamen Attacke selbstverschuldeter Amnesie zu leiden: Statt einem Zweck zu dienen, parodiert sie das Zweckdienliche, lässt jede revolutionäre Ambition zugunsten des Piktoralismus einer vormoderne Auffassung der Schönen Künste fahren und reiht sich selbst in die Tradition des autonomen Kunstobjekts oder in das taxonomische System des Archivdokuments ein, womit sie sich blind der vollkommenen Demontage ihrer Zweckdienlichkeit fügt. Die Kontingenz ihrer Konventionen und die Elastizität ihrer Verbreitung und Rezeption haben sich verfestigt, sind träge geworden, stagnieren und akzeptieren die stumme Wand des Museums als ausgemachte Sache, oder, wie George Baker 2003 in seinem Essay «Photography's Expanded Field» mutmasst: «Laut allgemeiner Übereinkunft der Kritik besteht das Problem heute nicht nur darin, dass alles, was auf einem Bild beruht, photographisch genannt werden kann, sondern vielmehr darin, dass unter die Photographie selbst ein Schlussstrich gezogen wurde; man hat Bilanz gezogen und sie – als technisch überholt und ästhetisch verfehlt – aufgegeben.»¹⁾

Deshalb haben wir heute einen photographischen Diskurs (theoretischer oder sonstwelcher Art), der zu einem missmutigen Bodensatz aus wilderen Zeiten verkommen ist – eine hermetische, überbevölkerte, zu stark theoretisierte und erstickende Flut überstra-

pazierter Redewendungen –, ein diskursgesteuertes Beispiel dessen, was Theodor W. Adorno als «Spätstil» bezeichnete: Die Spätwerke bedeutender Künstler sind laut Adorno, anders als reife Früchte, «nicht rund, sondern durchfurcht, gar zerrissen» und «von Geschichte zeigen sie mehr die Spur als von Wachstum».²⁾ Die Subjektivität in den Spätwerken «lässt [von den Werken] Trümmer zurück und teilt sich, wie mit Chiffren, nur vermöge der Hohlstellen mit, aus welchen sie ausbricht. (...) die Risse und Sprünge (...) Zeugnis der endlichen Ohnmacht».³⁾ «So werden (...) die Konventionen Ausdruck in der nackten Darstellung ihrer selbst. (...) das Werk schweigt, wenn es verlassen wird, und kehrt seine Höhlung nach aussen.»⁴⁾

Annette Kelm betrat die Szene in den ersten Jahren des neuen Jahrtausends, stiess also erst zu einem historisch späten Zeitpunkt zur Photographie, dennoch fügten sich ihre Arbeiten weder in eine der fest verankerten Formen, noch vollzogen sie einen radikalen Bruch mit der Tradition. Vielmehr scheinen sich ihre unpräzisen Bilder im Zentrum des Konflikts einzurichten und zur Erreichung eines vorläufigen Ziels die vorherrschende Sprache der Photographie zu übernehmen – ihren Hang zum Symbolischen und Historisierenden, ihre piktoralen und taxonomischen Vorlieben. Kelms stoische Frontalansicht eines umgestürzten Mammutbaums, MIL ARRUGAS (Tausend Furchen, 2005), mit seinem wie eine offene Wunde dargebotenen, wellenartig verzweigten Wurzelsystem, das sich gegen die Bildfläche zu drängen scheint, ist ein ikonographischer Schlüssel zu Kelms Werk. MIL ARRUGAS entstand bei einem Ausflug in denselben Wald, wo Alfred Hitchcock in seinem Film *Vertigo* (1958) einst das Zusammenfallen von Raum und Zeit anhand eines geborstenen Mammutbaums darstellte. An diesem Ort geriet Hitchcocks Hauptdarsteller, der hartgesottene, zum Privatdetektiv mutierte ehemalige Kriminalbeamte Scottie (James Stewart) in den Bann der schizophrenen Zeit, als seine Muse Judy (Kim Novak) – in der Maske der psychisch angeschlagenen «Madeleine» – auf einen der Jahrringe des Baums deutete und ihn zum Zeitpunkt ihres Todes erklärte. Aus Liebe zu der schönen Betrügerin verliert Scottie das Gefühl für die Realität, im gleichen Moment löst sich die fragile

Schranke zwischen Vergangenheit und Zukunft auf und sein alpträumhaftes Eintauchen in den Irrsinn beginnt.

Als Chris Marker diese Szene zwanzig Jahre später in *Sans Soleil* (Ohne Sonne, 1983) reflektiert, sinniert er über Hitchcocks Antihelden als Porträt des archetypischen Filmemachers nach: ein archäologischer Ausgräber von Bildern, die durch Fragmente aus der Vergangenheit vergiftet sind, unfähig, sich gegen die temporale Aphasie zu wehren. Wir folgen Marker auf der Spur von Scottie, während Scottie seinerseits seinem flüchtigen Objekt der Begierde folgt, und zusammen mit Marker sehen wir, wie Zeit und Raum, Gegenwart und Vergangenheit, Realität und Phantasie in der synthetischen Zeit des Films verschmelzen, wobei Scotties Delirium für Markers filmische Reisen in den Abgrund steht. Die Schwindel erregende Spirale im Vorspann von *Vertigo* dient Marker als ideogrammatrischer Schlüssel, während sein Erzähler folgenden Kommentar spricht: «die Zeit deckte ein Feld ab, das immer grösser wurde, je weiter es sich entfernte, ein Wirbelsturm, dessen gegenwärtiger Moment das bewegungslose Auge birgt» – das sehende Subjekt, das im Innern seines Wirbels gefangen ist. (Eye/I – Auge/Ich)

In MIL ARRUGAS verfolgt Kelm Auge und Zeit bis in die mythischen Urgründe ihrer Verschmelzung – wo die Wurzeln des Sequoia-Baumes zu Schlieren einer Iris werden und die Zeit erneut als statisches Feld wiedergeben. Doch im Gegensatz zur sauberen Geometrie von Hitchcocks Spirale und dem glatten Kegelschnitt, vor dem man Scottie und Madeleine/Judy stehen sieht, ist Kelms Bild widerspenstig: das dunkle Zentrum des entwurzelten Baumes umstrickt von den dichten Ranken seines Wurzelsystems. Kelm legt einen eingestülpten Zeitvektor frei (verwand mit Georges Batailles Zirbel-Auge, dessen konische Form an eine Pfeilspitze und den penetranten Blick der phallogozentrischen Kamera erinnert) – hier ist er gespalten – und verkehrt ihn zu einer sich kräuselnden Falte, einem umgestülpten Phallus, der in den wie Strahlen einer schwarzen Sonne sich von seinem Zentrum her ausbreitenden Falten eine verdunkelte Leere enthüllt. Die Zeit wird hier nicht mehr als geordnetes Sediment der Vergangenheit dargestellt, sondern als verknottetes Geflecht, das sich jeder sau-

beren Aufgliederung widersetzt, das buchstäblich entwurzelt und im Zustand der Zersetzung festgehalten ist. Dass uns aus der angehaltenen Spiralbewegung des verletzten Baumes ein einäugiges Double der Kameralinse entgegenstarrt – ein Auge wie eine geballte Faust –, sagt einiges aus.

Wie Markers Erzähler durchforstet Kelm die geschichtliche und materielle Welt nach Totems und greift dabei wiederholt das Bild des Auges und der Zeit auf, Symbole, die für das technisch erzeugte Bild schon immer fast religiöse Bedeutung hatten. In Kelms unbenannter Serie von Zielscheiben sehen wir uns einer Reihe von augenähnlichen Formen gegenüber, die buchstäblich durch das Eindringen von Pfeilen entstanden sind, welche wie Farbwellen über die leere Oberfläche jagen. Erneut wird ein flaches Feld – ein geordnetes Terrain – von Ereignissen durchbrochen, die wie ein namenloses Sternbild anmuten: In der Bildsequenz, zu der auch die Arbeit UNTITLED (Ohne Titel, 2007) gehört – das Bild einer Frau, ganz nah vor einem blauen Hintergrund, während ihre dunkel umschatteten Augen scheinbar umherschweifen –, wird das Auge der Kamera zum unsichtbar lauernenden Voyeur; dennoch sind die Photos eindeutig inszeniert und die unheilsschwangere distanzierte Präzision der Linse ist eher Demonstration als ehernes Gesetz. Eine weitere Serie, BACKSTAGE (Hinter der Bühne, 2004), die das eng beschnittene Bild eines Auges zeigt, umrahmt von falschen Wimpern, die heftig zucken, als wären sie innerhalb des Rahmens gefangen, erinnert an die berühmte Szene aus Luis Buñuels *Un chien andalou* (1929), in welcher der empirische Blick der Kamera sein Objekt buchstäblich in einem Schnitt mit der Rasierklinge zerteilt; ein Beispiel für Symbol und Abbild, Metapher und Metonymie, vollzogen in einer einzigen grauenvollen Gebärde.

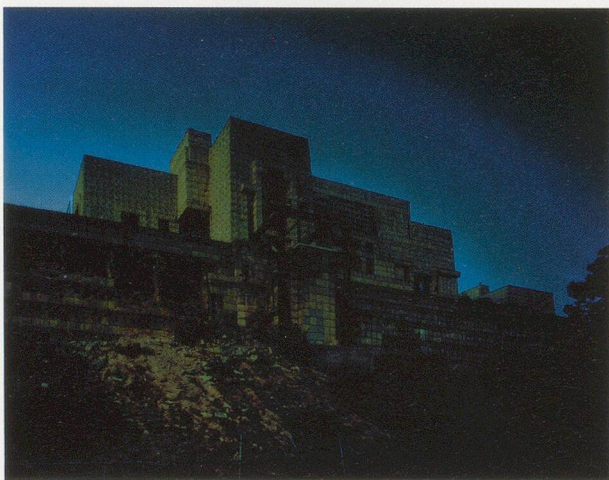
Doch die systematische Gewalt der anonymen Kamera wird bei Kelm nie voll ausagiert. Das Auge wird nie zerschnitten, die Untersuchung bleibt unvollständig und die Sequenz löst sich niemals auf. Das Typologische und Serielle mutiert vom monotonen Trommelwirbel zum situationsangemessenen Rhythmus. Diese behelfsmässige Qualität bezeichneten Gilles Deleuze und Félix Guattari (im Kontext der Literatur) als «klein» oder «minder»: «Eine kleine

oder mindere Literatur ist nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer grossen Sprache bedient.»⁵⁾ Keine Serie reicht weiter als ein paar Schritte, und ihre Sujets – von der sitzenden Frau über den Mann im sparsam angedeuteten italienischen Restaurant bis zu der sich im Wind wiegenden Palme – könnten nie mit dem Stoff des Systematikers verwechselt werden oder mit dem allegorischen Schrott eines Sozialrealisten,

ANNETTE KELM, *HOUSE ON HAUNTED HILL II (DAY)*, 2005,
c-print, 31 1/4 x 38 1/2" / *HAUS AUF DEM SPUKHÜGEL II (TAG)*,
C-Print, 79,5 x 98 cm.



ANNETTE KELM, *HOUSE ON HAUNTED HILL I (NIGHT)*, 2005,
c-print, 20 x 25" / *HAUS AUF DEM SPUKHÜGEL I (NACHT)*,
C-Print, 50,8 x 63,8 cm.



obwohl die Werkzeuge dieser Berufe noch existieren. Wie Deleuze und Guattari sagen: «Es gibt keine Verkürzung und keine Überfrachtung, die die minoritären Sprachen im Verhältnis zu einer Hoch- oder Standardsprache charakterisieren würde; es gibt eine Nüchternheit und Variation, die so etwas wie ein eingeschränkter Umgang mit der Standardsprache sind [...]» Es geht darum, «die Hochsprache zu deterritorialisieren.»⁶⁾ Die mindere Sprache setzt sich aus gleitenden Bedeutungen und Andeutungen zusammen, die im engen Raum der Muttersprache ihre Wirkung entfalten. «Es geht niemals darum, die Majorität zu erringen.»⁷⁾ Die minoritäre Sprache bringt sich in majoritäre Systeme ein und stellt diese in den Dienst des Transitorischen und Kontingenten.

In Anlehnung an Walter Benjamin schrieb Eduardo Cadava: «Man könnte sagen, dass die Geschichte der Photographie mit einer Sterndeutung begonnen hat.»⁸⁾ In Kelms Händen werden Photographien, wie Sterne, zu vieldeutigen Figuren; sie wechseln scheinbar ihre Bedeutungen und schlüpfen leicht in eine Vielzahl provisorischer Muster, die symbolische Bezüge und empirische Spekulation nebeneinander koexistieren lassen. Kelms Photographien begünstigen lose formale Assoziationen, heikle historische Verknüpfungen und persönliche Erinnerungen. Das Bild *AFTER LUNCH, TRYING TO BUILD RAILWAY TIES* (Nach dem Essen, beim Versuch Bahnschwellen zu verlegen, 2005) ist in dieser Hinsicht exemplarisch: Das vage hawaiianisch anmutende Motiv des Stoffs im Hintergrund erinnert ebenso an die Verwendung der Photographie in der Anthropologie wie an das Genre der Dokumentation botanischer Gattungen. Doch der industriell hergestellte Stoff verfügt nicht über die nötige anthropologische Authentizität, sondern bleibt eine Perversion, die dem absurden Überhandnehmen des Eukalyptusbaumes in Südkalifornien gleichkommt, dessen Zweig hier ganz gesittet in einem gewöhnlichen Wasserglas präsentiert wird. Ursprünglich in Australien beheimatet und im frühen 19. Jahrhundert an die Westküste der Vereinigten Staaten importiert, wurde der Eukalyptus erst in den späten 60er-Jahren des 19. Jahrhunderts im grossen Stil angepflanzt, um den enormen Bedarf an Holz für den Eisenbahn- und Schiffbau zu befriedigen. Die rasch wachsenden Bäume sollten die Landschaft

bald dominieren und die einheimischen Eichen verdrängen, dabei war Eukalyptus ein problematisches Baummaterial, nass und saftig, mit spiralförmiger Körnung, hatte es von Natur aus die Tendenz, sich beim Trocknen zu verwerfen und jedes Bauwerk langsam zu zerstören, zu dessen Bau es verwendet wurde. In Kelms Bild wirken diese historischen Anspielungen zufällig: Der abgeschnittene Zweig und der billige Stoff geben dem Ganzen etwas Kapriziöses, während das Zusammentreffen am Mittagstisch geradezu mit poetischer Bedeutung aufgeladen ist.

Die mythische Vereinigung von Grossartigem und Profanem ist bei Kelm nichts Ungewöhnliches. Es ist dieselbe Sensibilität, die sie zum Los-Angeles-Cowboy hinzieht, der seinen persönlichen Traum im Park seines Stadtbezirks auslebt, indem er majestätisch zwischen Stromleitungen und spielenden Kindern dahintrab, oder zu Albert Freys sciencefictionmässig geschwungenem Restaurant-mit-Raumschiff, das baufällig und von Graffiti übersät als verrottendes Futurismusdenkmal am Rande eines nicht minder toten, von Menschen geschaffenen Meeres vor Anker liegt. Das elliptische Zusammenfallen von Vergangenheit und Gegenwart, Geschichte und Bild kommt aber wohl nirgends besser zum Ausdruck als in Kelms *HOUSE ON HAUNTED HILL (I AND II)* – Haus auf dem Spukhügel (I und II), 2005. Beide Bilder zeigen Frank Lloyd Wrights Ennis-Brown-Haus, dessen Baumasse langsam in den Hügel hineingesunken ist, auf dem es steht. Beim Ennis-Brown-Haus, das den Höhepunkt von Wrights präkolumbianischen Gewebe-Block-Konstruktionen darstellt, ging Wright, anders als bei dessen Vorläufermodellen, so weit, die präkolumbianische Bautechnik nachzuahmen, indem er einen stark sandhaltigen Beton verwendete, den er direkt aus dem Material des Baugrundes mischte. Diese Entscheidung war zwar die buchstäbliche Umsetzung einer äusserst modernen Wechselbeziehung zwischen Architektur und Gelände, machte das Haus jedoch auch besonders erosionsanfällig. Das entstandene Stück moderner Architektur, inspiriert durch die zeitlose Aura von Ruinen, wurde sehr rasch selbst zur Ruine. Als Liebling von Hollywood diente das Ennis-Brown-Haus in mehreren Filmen (einschliesslich des B-Movies, nach dem Kelm ihre Bilder getauft hat) als Kulisse, doch seine berühmteste Rolle war die in

Ridley Scotts *Blade Runner* (1982), einer schwarzen Zukunftsphantasie voller philosophischer Versatzstücke, Simulationen und falscher Figuren, kurz: die Zukunft als Ruine der Vergangenheit, eine materielle Realität, die vom Gewicht ihrer Bilder erdrückt wird und ironischerweise das Schicksal von Wrights Bau vorwegnimmt.

Es wäre ein Fehler, anzunehmen, dass Kelms Photographie sich anbieten würde, an unserer Stelle eine Erinnerungsfunktion zu übernehmen: Weder simuliert sie etwas, noch gibt sie einen historischen Zusammenhang vor, noch verweilt sie im hermetischen Bereich des Privaten. Sie ist vielmehr in der prekären Position zwischen den Welten angesiedelt, zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen, dem Flüchtigen und dem Ewigen, wobei in jedem Bild das Potenzial zur Erinnerung steckt, ohne dass sie es uns aufzwingen würde.

Doch gerade diese Photographie – nicht gemacht, um ein Verallgemeinerungs- oder Sprengungspotenzial zu unterlaufen, sondern eine provisorische Photographie, die auf das Innere der Geschichte gepfropft ist, eine Photographie im kleinen Massstab – wächst wie ein Parasit im schlummernden Körper ihres Wirtes und überdauert so dessen Grenzen, indem sie neues Leben aus seiner toten Materie zieht.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) George Baker, «Photography's Expanded Field», *October*, vol. 114, Herbst 2005, S. 122 (Zitat aus dem Engl. übers.).
- 2) Theodor W. Adorno, «Spätstil Beethovens», in *Gesammelte Schriften* Bd. 17: *Moments musicaux – Impromptus*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1982, S. 13.
- 3) Ebenda, S. 15.
- 4) Ebenda, S. 16–17.
- 5) Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka: Für eine kleine Literatur*, übers. v. Burkhart Kroeber, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976, S. 24.
- 6) Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, übers. v. G. Ricke und R. Vuillié, hg. v. Günther Rösch, Merve-Verlag, Berlin 1997, S. 146.
- 7) Ebenda, S. 147.
- 8) Eduardo Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, Princeton 1997, S. 26 (Zitat aus dem Engl. übers.).