

A/D/LUX

18,- €

CH

22,- sFr

**Adrian Sauer**

**Steffen Siegel**

**Ulrike Königshofer**

**Sonia Voss**

**Daniel Steegmann Mangrané**

**Joaquín García Martín**

**Lilly Lulay**

**Kim Knoppers**

**Eline Mugaas**

**Nina Strand**



hen werde. In der Reihe sprachen bekannte Namen der Fotoszene, wie Philippe Bazin und Bruno Serralongue. Zu den Gästen zählte auch das Duo Image Capital, bestehend aus Estelle Blaschke und Armin Linke. Die Fotohistorikerin und den Künstler eint ein Interesse für die Mediengeschichte der Fotografie, insbesondere für die Kreisläufe postdigitaler Bildökologien. Anknüpfend an ihre bisherigen Lecture Performances eröffnen sie nun eine Ausstellung, in der sie dazu auffordern, den ökonomischen und politischen Wert der Fotografie zu reflektieren. In ihrem Fokus steht die Fotografie als Informationstechnologie.

Gibt man die Pariser Denkaufgabe in DeepL ein, einem Onlinedienst, der laut eigener Darstellung mit künstlicher Intelligenz arbeitet, wird sie wortwörtlich übersetzt mit: »Wo ist die Fotografie?«. Und wie so häufig birgt auch diese Fehlübersetzung den Vorteil, uns durch den Blickwechsel der eigentlichen Sache ein Stück weit näherzubringen; denn zunächst einmal spürt *Image Capital* Orte auf, denen man im Fotodiskurs sonst nur wenig oder gar keine Beachtung schenkt. Die Ausstellung schafft Pinnnadeln auf einer Weltkarte der technischen Fotografie, Orte, an denen ähnlich wie beim Sprachübersetzungsdiens große Datenmengen zusammenkommen.

Anstelle von Wörtern handelt es sich bei den Daten indes um Bilder. Da sind zum Beispiel die Bank von Italien in Rom und die BNP Paribas in Paris, das Museum für Naturkunde in Berlin, ein Forschungslabor der Universität Stuttgart, die Europäische Organisation für Kernforschung (CERN) in Genf, das Kunsthistorische Max-Planck-Institut (KHI) und das Militärgeografische Institut (IGM), beide in Florenz, sowie zwei Gewächshäuser in der Nähe von Rotterdam, Ter Laak Orchids und die Tomatenplantage Priva. Armin Linke dokumentiert filmisch und fotografisch, wie all diese Institutionen kamerabasierte Technologien einsetzen, um Informationen zu generieren und maschinell zu verarbeiten. In großformatigen Fotografien porträtiert er das technische Dispositiv der Datenverarbeitung, während Texttafeln, Interviews mit Spezialist\*innen und Werbevideos der Entwickler\*innen vermitteln, wie Informationen verarbeitet und ausgewertet werden. *Image*



Armin Linke, Ter Laak Orchids, Wateringen, Niederlande, 2021. 3-teiliger Inkjet-Print, 170 × 183 × 8 cm in Holzdisplay.

*Capital* macht uns, bleiben wir auf dem bewährten Pfad der Fehlübersetzung, also mit nichts anderem als einigen *Hauptstädten* operativer Bilder vertraut. Investigativ erkundet die Ausstellung verborgene Orte zur Speicherung (*Memory*), Bereitstellung (*Access*), Sicherung (*Protection*), Verwertung (*Mining*) und Aufzeichnung (*Imaging*) von Bilddaten – so die Titel von fünf der sechs Ausstellungskapitel.

Und das sechste Kapitel? – Es folgt keiner Lexikondefinition von Informationstechnologie.



Armin Linke, Iron Mountain Datenzentrum, Boyers, USA, 2018. 3-teiliger Inkjet-Print, 170 × 183 × 8 cm in Holzdisplay.

In der sechsten Sektion namens Währung (*Currency*) tritt hingegen am deutlichsten zutage, welcher ideologische Grundbass das Projekt trägt. Wie *Mining Photography*, eine Ausstellung, die zeitgleich im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg zu sehen ist, übt auch *Image Capital* Kritik an der ökonomischen und sozialen Infrastruktur der Fotografie. In letzterer Ausstellung spielen aber weniger die Herstellungsbedingungen wie die Rohstoffgewinnung eine Rolle, sondern die Fotografie selbst wird als ein wichtiger Rohstoff in der Wertschöpfungskette westlicher Konsumgesellschaften vorgestellt.

Exemplarisch dafür steht der Iron Mountain in Boyers, Pennsylvania. In diesem sichersten Tresor der Welt lagern Millionen historischer Fotografien. Estelle Blaschke, die als Fotohistorikerin vor allem im Bereich von Forschung und Lehre tätig ist, hat 2016 eine umfassende Studie über den Bestand herausgebracht. Ihr Buch *Banking on Images. The Bettmann Archive and Corbis* entwickelt eine tragfähige Kritik an der Macht von Firmen, die über das kollektive Bildgedächtnis und somit über einen bedeutenden Zugang zur Geschichte verfügen. Bilddatenbanken, wie jene im Iron Mountain, sind keine philanthropischen Bibliotheken, sondern müssen mit Begriffen des Plattformkapitalismus beschrieben werden.

Zahlreiche Archivalien und Zeitschriften in *Image Capital* zeugen von den Recherchen der Fotohistorikerin. Die Dokumente werden entweder in Vitrinen gezeigt oder sind neu ausgedruckt auf transparenten Folien ausgestellt (von einer *Archival Fatigue* der zeitgenössischen Kunst, wie sie zum Beispiel Helen Cammocks Videoarbeit *They Call It Idlewild* [2020] bis dato wohl am deutlichsten zur Sprache gebracht hat, ist hier ganz und gar nichts zu spüren). Es ließe sich der Ausstellung auch als Schwäche auslegen, dass sie ein kulturwissenschaftliches Narrativ ins Zentrum rückt. Zwar wird der historische und zeitgenössische Gegenstand so mit viel analytischem Gespür durchdrungen, doch nur selten kann der Blick an der Oberfläche der Dinge haften bleiben. Selbst als bekennender Archivrarr habe ich mich nach mehr opaken Strukturen geseht, wie sie etwa die großformatigen Fotogra-

fien hervorbringen, die auch über ihren Wert als Informationsmedium hinaus eine visuelle Macht erhalten.

Wo also steht die Fotografie? Und wohin wird sie gehen? Eine Antwort auf diese Fragen sollten wir in dem transdisziplinär angelegten Forschungsprojekt *Image Capital* selbst suchen, das der Ausstellungsreihe (mit weiteren Stationen in Bologna, Paris und Frankfurt am Main) vorausging. Denn als ein Nebeneffekt der kollaborativen Praxis können wir nicht länger in traditionellen Registern von Künstler\*innen, Kurator\*innen und Wissenschaftler\*innen sprechen. Wir benötigen dringend neue Denkweisen und Handlungsmöglichkeiten, um unser postdigitales Ökosystem auch in visueller Gestalt zu erfassen.

Zur Ausstellung erscheint eine gemeinsam von Museum Folkwang, Essen, Fondazione MAST, Bologna, Centre Pompidou, Paris, und Deutsche Börse Photography Foundation, Frankfurt am Main, herausgegebene Online-Publikation im intercomverlag Zürich, die unter <https://image-capital.com> zugänglich ist.

Paul Mellenthin ist Postdoc-Mitarbeiter im kunsthistorischen Forschungsprojekt »Geschichtsbilder in der Gegenwartskunst« an der Universität Potsdam (DE).

### Benjamin Jones, Stephan Keppel: Post No Bills

The Koppel Project Hive, London, 16. 9. – 23. 10. 2022

by Mercedes Vicente

Process, repetition, and perceptual explorations of image-making bring the photographic works of Benjamin Jones (b. 1994, GB) and Stephan Keppel (b. 1973, NL) into dialogue in *Post No Bills* at The Koppel Project Hive in London. When crossing paths during their respective exhibitions at Camera Austria in 2021, the artists recognized their shared concerns in process-oriented image-making practices, which formed the kernel of the current show.



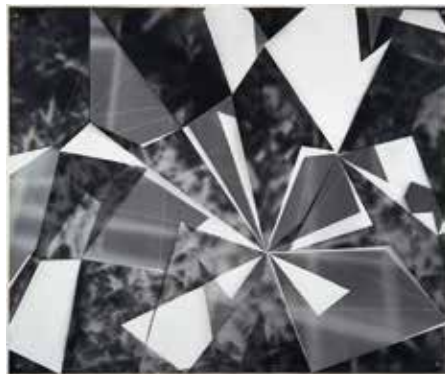
Stephan Keppel, *Soft Copy Hard Copy Frieze*, 2022. Installation view at The Koppel Project Hive, London, 2022. Courtesy: the artist and Fw:Books, Amsterdam. Photo: Benjamin Jones.

Displayed side by side on both gallery floors, the exhibition presents four bodies of work. In the ground floor gallery, Jones's *The Tall Heat That Slept* and *Sun-Sanctifying Glass*, both from 2022, depict plants in botanical glass houses by a grid of (four and six, respectively) large fiber-based gelatin-silver black-and-white prints (respectively measuring 247 by 291 centimeters and 247 by 194 centimeters in total). Playing with multiple focal points, these photographic multi-panel prints reproduce something closer to the human optical perceptual process, where the eye constantly shifts focus, zooming in and out and across, capturing the overall reality and its details. Thus, the multiple prints represent a (relatively) limited fraction of the versatile ways the eye computes reality in its infinitude adjustments. In their frozen state, these works seem illustrative and come short of the complexity of the optical process rather than (re)producing an alternative lavish sensorial experience.

Intersected between Jones's photographs, hung horizontally, are the works from Keppel's *Copy Series: Hard Wrapped* (2022). They were produced by scanning and printing patterns derived from abstracted fragments of urban motifs that are both organic and geometrical. The toner prints on paper mounted on canvas are compar-

tively small in scale (90 by 60 centimeters each). While in Jones's works, multiplicity makes a unifying whole, in Keppel's, the singularity of the prints prevails within their seriality, each standing in its own right.

In the gallery downstairs, Keppel's *Soft Copy Hard Copy Frieze* (2022) takes over the large



Benjamin Jones, *Node #8*, 2022. Unique fiber-based gelatin-silver print, 50.8 × 61 cm. Courtesy: the artist and LOOM Gallery, Milan.

space. The toner copies of newspapers are here glued directly to the wall. While the previous print series wrapped on canvas stressed their singularity, here the specificity of each scanned print, visually different in each mechanical reproduction, is undermined, transformed in wall-paper and conjured as a whole in the spatial intervention. The glitched scarification of the scanned print is enhanced by the rough surface of the industrial wall, exponentially amplifying detail and texture.

In the adjacent small gallery, Jones's series *Nodes* (2022), in its self-referential materiality and photographic nature, brought to mind Dorothea Rockburne's work *Drawing Which Makes Itself* (1972–73), a drawing made essentially of itself and not of something else. At the time, drawing asserted its ground as a medium in its own right rather than a study subservient to the privileged painting and sculpture. Jones's analogue photographic black-and-white assemblages seem essentially photographs of themselves produced as a result of photographic processes in the darkroom, ultimately losing their

referent. Rockburne stated: "I came to realize that a piece of paper is a metaphysical object. You write on it, you draw on it, you fold it."<sup>1</sup> If drawing for Rockburne is an active material with inherent possibilities, so is photography for Jones: photographic materiality, properties, and processes. Traces are made of tangible materials that actively perform the image-making—the thread holding components drawing lines, pins puncturing the paper producing dots, the photographic cutouts creating shadowed lines and shapes. Such materials and processes form the composition of these assemblages and optically overturn any remnants of image representation captured in the photographic fragments to the extent of their (dis)appearance, becoming compositional shapes, lines, and dots built through repetition, and layering in time and space. These are photographic objects materialized with and through photography; representation eschewed for the virtue of their thingness.

In the current overload of images and virtual/augmented reality, Jones and Keppel retroactively return to analogue materiality, physicality, and bodily experience, overturning the virtual realm. Repetition and process are essential for these artists to engage with each iteration's contingent uniqueness and singularity paradoxically. The smallest gesture, decision, timing, or light change introduces a margin of difference with exponential possibilities. In the artists' book accompanying the exhibition, Duncan Wooldridge describes "their exploration of the ecology of images—the material, industrial, processual and contextual richness of photography" (p. 4). He writes: "a photography which begins with its specificity, and comes into contact with a plentitude of records, explorations and possible lines of flight, maps the possible. This artistic practice remains a photography of multiplicity, but generously so: from here, we can see how images inform, influence and propagate. Complex truths about how one image leads to and shapes another, and the delicate balancing of the productive and reproductive reveals how our universe of images is constructed" (pp. 3–4). A truth, indeed, renewed to the generative potential of materials as vibrant matter, physicality, and presence.

1 Dorothea Rockburne, in John Gruen, *The Artist Observed: 28 Interviews with Contemporary Artists* (Chicago: Capella Books, 1991), p. 311.

**Mercedes Vicente** is a curator, writer, and researcher. She is an associate lecturer in contextual and critical studies at London Metropolitan University and the University of the Arts London (GB).

---

### **Brittany Nelson: Meet Me at Infinity**

---

Fotogalleriet, Oslo, 17. 9. – 30. 10. 2022

---

by Lara Schoorl

In the act of longing, time is suspended, possibly infinitely. Friction between the hope for joy and the pain of loss, dramatically balanced, keeps our heartbeat elevated. We are all familiar with this element of emotional risk. Set off, en route, but not yet *there*; an imaginary, unknown, but desired place. Longing, then, is an inbetween; an abstract space, a lonely phantom space. Arguably a queer space; holding the possibility of something different, not new, where longing becomes a transformational process. This process recurs threefold in Brittany Nelson's exhibition *Meet Me At Infinity*.



Benjamin Jones, Stephan Keppel: *Post No Bills*.

With a contribution by Duncan Wooldridge (eng.).  
Edition 137, London 2022.  
44 pages, 21 × 29.7 cm, numerous b/w illustrations.  
£ 16.– / ISBN 978-1-8382825-1-6