

BARBARA PROBST

CentrePasquArt
Biel

Aoife Rosenmeyer

Anders als fiktionale Werke, die zu einer „willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit“ führen, wie der Dichter und Kritiker Samuel Taylor Coleridge 1817 die Bereitschaft der Rezipienten nannte, vorübergehend das Fantastische und Unlogische als gegeben hinzunehmen, lassen uns Fotografien gleichzeitig wissen und zweifeln. Barbara Probst beschäftigt sich seit den frühen Nullerjahren mit diesem Aspekt. Dabei hat sie einen Korpus von Arbeiten geschaffen, in denen die Vorstellung von der fotografischen Aufzeichnung ebenso erklärt wie verkompliziert wird.

In ihrer Ausstellung im CentrePasquArt in Biel sind Werke aus dem Zeitraum von 2001 bis 2012 zu sehen, bestehend jeweils aus zwei bis 13 Teilen (mit einer anderen Werkauswahl hatte diese Ausstellung zuvor im Kopenhagener Nationale Fotomuseum Station gemacht). Bereits in *Exposure #9 N.Y.C., Grand Central Station, 12.18.01, 1:21 p.m.* (2001), der frühesten großformatigen Arbeit in der Ausstellung, lotet Probst eine Methode aus, die sie bis heute weiterentwickelt: das Aufnehmen eines Augenblicks von mehreren Standpunkten. Sechs Abzüge im Querformat zeigen eine Frau auf ihrem Weg durch eine düstere Bahnhofshalle. In einem Bild scheinen das Gesicht und der grüne Regenmantel hell auf, der Rest des Bildes bleibt dunkel; in einem anderen ist dieselbe Frau beleuchtet, zudem lassen sich der Beleuchter und ein kauender Fotograf ausmachen. Jedes der Bilder könnte für sich genommen als spontane Momentaufnahme durchgehen. Zusammengenommen zur Werkgruppe aber wird deutlich, in welchem Maße es sich hier um eine Inszenierung handelt.

In den Bahnhofsszenen mit ihren auffälligen Chiaroscuro-Effekten entwickelt sich ein Gegensatz zwischen den erleuchteten Figuren im Zentrum und der dunklen,

für den Betrachter unzugänglichen Peripherie. Die meisten der folgenden Arbeiten sind hingegen hell ausgeleuchtet. Sie erfüllen die Galerieräume mit einer kühlen Anmutung neutraler Objektivität, fast fühlt man sich an wissenschaftliche Aufnahmen erinnert. Das Assistenten-Team erscheint wiederholt im Bild, auf Straßenszenen ebenso wie in den Studioaufnahmen. Dank der multiplen Perspektiven geraten auch die Apparaturen der Fotografin ins Bild: Stativ, Kameras, Fernauslöser, gelegentlich aber auch verschiedene Hintergründe. Bei *Exposure #49: N.Y.C., 555 8th Avenue, 05.21.07, 4.02 p.m.* (2007) rückt der Blick ganz nah an ein Modell heran. Es steht inmitten der Studioausrüstung. Obwohl sich die Inszenierung aufgrund der Aufnahmen aus zwölf verschiedenen Blickwinkeln eigentlich recht gut rekonstruieren lässt, verstärkt sich doch der vage Eindruck, dass irgendetwas an diesem dokumentierten Moment im Ungewissen bleibt. Die Arbeit *Exposure #85: N.Y.C., Broome (C) Crosby Streets, 01.11.11, 12.31 p.m.* (2011) schließlich besteht aus einer Folge von 13 im Rund gehängten Abzügen. Die Szene zeigt ein Interieur – eine Frau sitzt auf einem Sofa, ein Mann schaut aus dem Fenster – sowie die Straße unterhalb der Wohnung. Dort hält eine weitere Frau ihren Mantel am Kragen zusammen, eine Radfahrerin bewegt sich zwischen Fußgängern hindurch. Auf diesen Bildern kommt einem Loch in einer Socke die gleiche Aufmerksamkeit zu wie der Stadtlandschaft mit ihren typischen Backsteinbauten. Jedes dieser Bilder ist gleichmäßig ausgeleuchtet. Trotzdem tragen etliche der gewählten Blickwinkel nicht so sehr zur Klärung bei, als dass sie vielmehr unbestimmt bleiben. Sie zerfasern die unzähligen miteinander konkurrierenden narrativen Möglichkeiten, die in diesen Szenen und Details angelegt sind.

Probst hat sich auch fotografischen Sujets gewidmet, in denen keine Menschen vorkommen, und doch bereitet es in dieser Ausstellung vor allem Vergnügen, gerade an den von ihr engagierten Assistenten nachzuerfolgen, wie sich ihr Werk im Laufe der letzten 13 Jahre entwickelt hat. Von Anfang an macht Probst diese Figuren kenntlich, gesteht ihnen ihren Anteil an der Konstruktion zu. Dennoch lässt diese Art der geteilten

Autorschaft das Produkt ihrer Arbeit nicht diffus werden. Im Gegenteil: Indem sie sowohl den Kontext als auch die Macher zu erkennen gibt, legt sie den Prozess der Bildentstehung offen – ein Umstand, der verdeutlicht, wie sehr sich an fertige Bilder immer noch die Vorstellung von Plausibilität knüpft. Hat man das paradoxe Wesen des Mediums einmal akzeptiert, stellt sich das Gefühl ein, man blättere durch ein Familienalbum, in dem es uns mit der Zeit immer besser gelingt, aus den vertrauten Gesichtern deren Subjekt-Sein herauszulesen und gleichzeitig unser Betrachten zu verstehen – und außerdem die Begrenztheit jedes einzelnen Fotos zu erkennen. Diese besonderen Momente sind aufschlussreich, bleiben aber dennoch immer auch zufällige Stationen eines un abgeschlossenen Prozesses, in dem sich ein Verständnis dafür ausbildet, wie wir Fotografien betrachten, aber auch dafür, wie das Medium seine eigene Betrachtung festlegt.

Übersetzt von Michael Müller

Unlike the suspension of disbelief elicited by fiction, with photographs we can know and doubt simultaneously. German-born Barbara Probst has been examining this aspect of the medium since the early 2000s, creating a body of work that at once clarifies and complicates the idea of a photographic record. Probst's solo exhibition at Biel's CentrePasquArt travelled from the National Museum of Photography in Copenhagen, though the two institutions exhibited different selections of work.

Works of two to 13 parts made between 2001 and 2012 were on show in Biel, with the artist's concerns prior to this period, such as photographic illusions of space, illustrated in a long vitrine of artist's publications. The earliest full-scale piece displayed was *Exposure #9: N.Y.C., Grand Central Station, 12.18.01, 1:21 p.m.* (2001), which demonstrates the method Probst is still elaborating to this day: photographing one instant from multiple viewpoints. Six landscape prints show a woman crossing a gloomy station concourse. In one her face and green raincoat are picked out by a light, although the rest of the image is dark; another highlights the

same woman but reveals the light bearer and a crouching photographer. Any one of these could, in isolation, have appeared as an impromptu impression, but as a group they demonstrate controlled staging.

While the chiaroscuro of the scene in the station sets up a binary relationship between the central, illuminated, figures and the dark periphery, most of Probst's subsequent works are brightly lit, suggesting an almost scientific method and a cool neutrality that spills into the gallery setting. Probst's cast of assistants are pictured repeatedly, either on the street or in studio interiors. The multiple perspectives reveal a photographer's tools: tripods, cameras and shutter release remotes, as well as occasionally divergent backdrops. *Exposure #49: N.Y.C., 555 8th Avenue, 05.21.07, 4.02 p.m.* (2007) brings us close to a model standing in the midst of this equipment. Despite 12 different perspectives that allow us to reconstruct Probst's bare staging, something of the documented instant still feels unknown. *Exposure #85: N.Y.C., Broome & Crosby Streets, 01.11.11, 12.31 p.m.*, (2011) is a suite of 13 prints, hung in the round. The scene takes place in an interior – a woman sits on a couch and a man looks out the window – and onto the street below, where another woman pulls her coat tight, a cyclist moves among pedestrians. A hole in a sock warrants the same attention as the urban red-brick streetscape; each image is illuminated evenly. Numerous viewpoints do not clarify or specify, but rather unravel some of countless concurrent narrative possibilities within the scene and its details.

Though Probst has also undertaken works without human subjects, the great pleasure in this exhibition lay in observing the evolution of her works over the past 13 years as guided by her cast of assistants. From the beginning Probst acknowledges these figures, conceding their part in her constructions. But sharing authorship does not diffuse what she produces. On the contrary, the revelation of both the context and the makers of an image lays the process bare and, in doing so, proves how the result still clings to a certain verisimilitude. Accepting this paradoxical nature of the medium, it felt like leafing through a family album, in which familiar faces allow an evolving understanding of their subjecthood and of our viewing, not to mention the limitations of a singular photograph. The particular moments are informative, but incidental, in the still ongoing process of learning how we look at photography and how the medium, in return, determines its own observation.

1

Barbara Probst
Exposure #72: N.Y.C.,
Munich studio,
08.13.09, 12:41 p.m.
2009

Ultrachrome ink on cotton paper,
four parts
each: 1.7 × 1.1 m

2

Pietro Roccasalva
Il Traviatore
2013
Pastel on paper on panel
80 × 100 cm

PIETRO ROCCASALVA

Kölnischer Kunstverein

Dominikus Müller

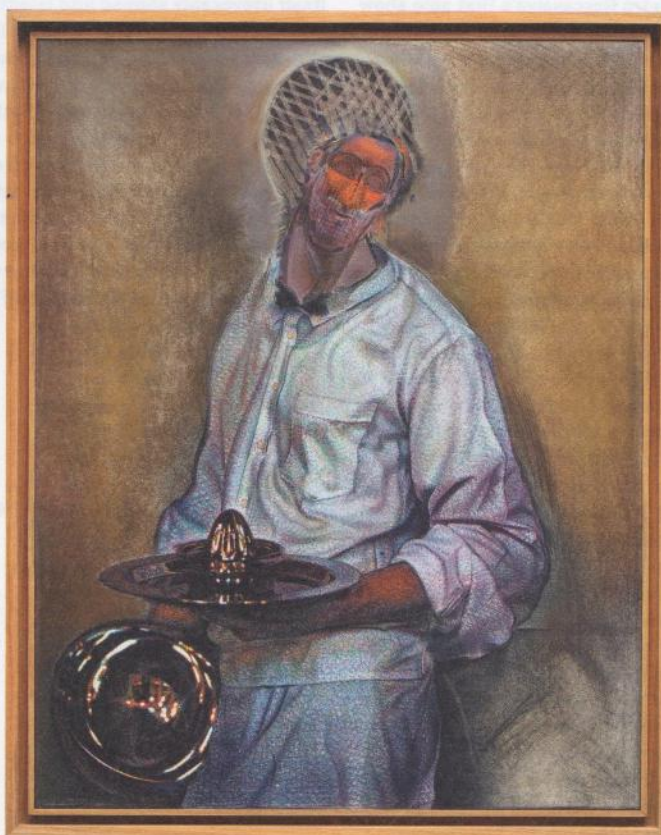
F.E.S.T.A., Pietro Roccasalvas erste institutionelle Ausstellung in Deutschland, beginnt noch vor dem eigentlichen Ausstellungsraum des Kölnischen Kunstvereins in einem Kino, das sich vom Foyer her betreten lässt. Dort ist das digitale Animationsvideo *Giocondità* (2002) zu sehen: eine langsame Fahrt erst durch, dann um die Kirche San Francesco im italienischen Como herum. Aus dem tiefen Drone-Sound, der das Video auf der Tonspur begleitet, wird schnell ein comic-mäßiges Jahrmarkts-Blaskapellenstück, die Kamera schwebt in die Luft und man sieht, wie sich auf dem Dach statt einer herkömmlichen Kuppel eine große Zitronenpresse erhebt. Langsam dreht sie sich.

Roccasalva hat dieses surrealistische Motiv, so gibt er zumindest zu Protokoll, auf ganz klassische Art als „Vision“ empfangen. Damit ist der Ton vorgegeben für das, was drinnen folgt: ein beinahe barockes Theater, ein stellenweise opulentes Spiel mit Spiegelung, Fakt und Fiktion; vor allem aber der Versuch, ein sich selbst speisendes Kunst-Universum zu erschaffen, das sich selbst mit Sinn beliefert, querliegend zum scheinbar so allgegenwärtigen Referentialismus und Formalismus einer kontextbesessenen Gegenwartskunst.

Aus der Zitronenpresse – um im etwas schiefen Bild zu bleiben – quetscht Roccasalva also seine ganz eigene Welt. Als Motiv zieht sich die Presse durch die

gesamte Ausstellung, für die der langgestreckte Hauptraum des Kunstvereins mit allerlei Einbauten annähernd symmetrisch in verschiedene Räume unterteilt wurde: Auf *Il Traviatore*, einer Reihe identisch benannter Pastellkreidezeichnungen aus den Jahren 2012 und 13, taucht sie schon wieder auf, präsentiert von einem mal naturalistisch, mal nur skizzenhaft gezeichneten Kellner auf einem runden, spiegelnden Serviertablett mit Haube. In der verchromten Haube spiegelt sich, wie soll es anders sein, die Außenfront der Kirche San Francesco in Como.

Und so geht's scheinbar endlos weiter. Dinge werden aufgenommen, unverwandelt und variiert, dem Werk wächst in einem scheinbar hintergründigen Spiel hinter jeder Ecke ein neuer Kopf: Das blitzende, runde Chrom des Serviersets findet sich in der Bodenskulptur *Untitled* (2003) wieder, eine Art aufgeschnittener, bodenloser Zuber am Ende des Ganges. Diesem Zuber wiederum entspricht ein rotes Keramikbehältnis ohne Boden, Teil der Installation *A Good Man is Hard to Find* (2008). Der herausgeschnittene Boden kehrt in der Installation selbst noch einmal als neben ein Gemälde projizierter roter Punkt wieder. Und schließlich spiegelt sich das gesamte Ensemble der Installation formal in *You raise the blade, you make the change* (2008), einer Installation auf der gegenüberliegenden Seite des Mittelganges, mit Gemälde und einer Filmrolle in einer geöffneten Filmdose. Die doppelte, verdreht in sich und dann noch über den Gang gespiegelte Jacques-Lacan-Zitat-Leuchtschrift *You never Look at me from the place I see you* (2013) bringt das Prinzip der Verschiebung, das Versteckspiel, das Roccasalva im Dickicht der Blickachsen inszeniert, ganz gut auf den Punkt.



2