

ANNETTE KELM



BEATRIX RUF

Allerlei Wendungen

Eines der wohl am häufigsten reproduzierten Werke von Annette Kelm ist die Photographie UNTITLED (Ohne Titel, 2005). Ein Reiter, so gekleidet, dass er auch für einen Alltag im urbanen Umfeld tauglich wäre, lässt, auf einem unspektakulären Braunen sitzend, moderat die Tradition des Western anklingen. Der Reiter hält vollkommen unpassend einen weit geöffneten Fächer mit ausgestrecktem Arm Richtung Hinterhand des Pferdes, dessen Schweif bewegt ist, ansonsten fehlen jegliche Andeutungen von Bewegung oder sonstigen Störungen der Szenerie und der statischen Haltung des Tiers. Pferd und Reiter stehen in einem moderat gepflegten Park – der Rasen ist gestutzt, die Vegetation im Hintergrund ist eine Mischung von natürlichem Wuchs und kultiviert bearbeiteter Flora. Eine wie es scheint eher deplatziert gepflanzte Fächerpalme steht solitär im rechten mittleren Bereich der Szene. Diese wird von Pferd und Reiter halb verdeckt, sodass die Ähnlichkeit zwischen dem Fächer in der Hand des Reiters und den Blättern der Palme gerade noch bildwirksam werden kann. Die inhaltlichen Interpretationen und Lesarten des Bildes, von Rollenklischees, über Kultur- versus Naturdiskurse, Zivilisationskritik, Genderproblematik oder was einem sonst noch durch den Kopf gehen kann, kollabieren.

Das Bild UNTITLED (2007) zeigt eine mechanische Orgel, die den Übergang von der akustischen zur elektronischen Musikerzeugung repräsentiert. Annette Kelm hat das Instrument, einen sogenannten Wurlitzer, in einem Museum für Musikinstrumente photographiert. Die Szenerie insgesamt wirkt unwirtlich und wenig gestaltet, ein neutraler Betonraum, in dem isoliert weitere Instrumente stehen, die man im Hintergrund erkennen kann. Nicht gerade eine poetische oder an historischen Erzählungen reich zu nennende Atmosphäre. An einem

BEATRIX RUF ist Direktorin der Kunsthalle Zürich.



ANNETTE KELM, UNTITLED, 2005, c-print, 31 1/2 x 39 1/4" / OHNE TITEL, C-Print, 80 x 100 cm.
(ALL IMAGES COURTESY OF ANNETTE KELM AND GALERIE JOHANN KÖNIG, BERLIN)

Betonpfeiler rechts neben dem Wurlitzer hängt mit Klebestreifen provisorisch fixiert eine Miró-Graphik, die nur so gut zu sehen ist, dass man die Farben erkennt und eine auf lose verteilten Strichelungen mit den Primärfarben basierende Komposition; ein Halbkreis und eine Linie schliessen den Raum des Bildes nach oben und unten ab. Die Miró-Graphik wiederholt, wie der Fächer in der Hand des Cowboys die Wedel der Palme, zentrale Formelemente des Wurlitzers: das Halbrund des Instruments, die Lineatur seiner Tastenanordnung und die Unterscheidung der Tasten durch die gleichen Farben, die wir auf der Graphik erkennen können. Wie bei der Komposition Mirós befinden sich diese Elemente auf einem weissen Untergrund.

Die Betrachtung von ARCHEOLOGY AND PHOTOGRAPHY (Archäologie und Photographie, 2008) führt zunächst in eine andere Richtung, aber schliesslich zu einem ähnlichen formalen wie inhaltlichen Kollaps. Mit den klassischen Arrangements der Objektphotographie



ANNETTE KELM, UNTITLED, 2007, c-print, 39 1/2 x 32 1/4" / OHNE TITEL, C-Print, 100,5 x 83 cm.

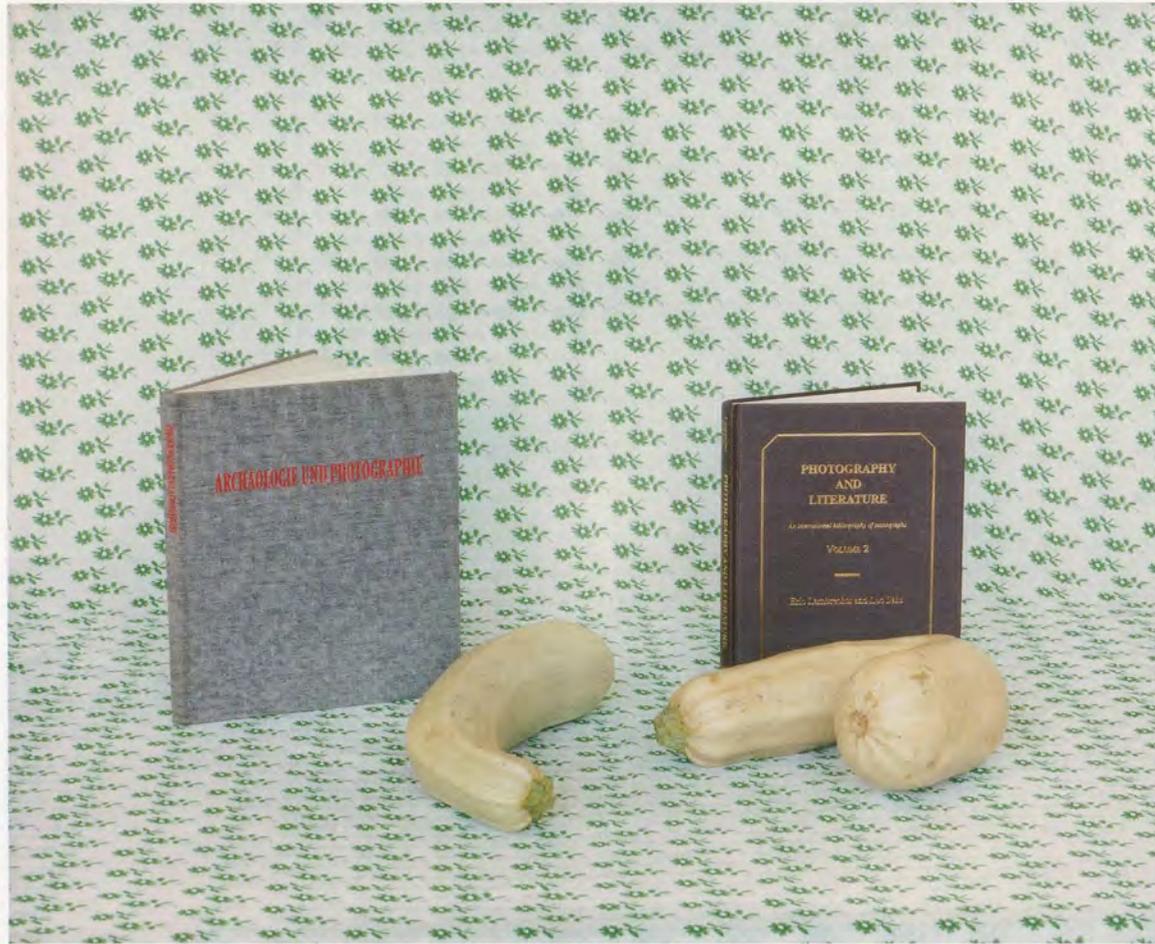
– Hintergrundprospekt, leicht von oben nach unten gerichtete Perspektive, frei gestellte Gegenstände – wird gleichzeitig eine scheinbar medienanalytische, selbstreflexive Thematik angeführt: zwei Bücher, deren Titel um Photographie kreisen (*Archäologie und Photographie* das eine, *Photography and Literature* das andere), sind zusammen mit zwei Zucchini auf einem Blümchenstoff platziert. Die Raumlosigkeit, die durch die sonst üblichen monochromen Hintergründe, mit der Abrundung räumlicher «Horizontlinien» wie Ecken oder Berührungslinien von Wand und Boden, entsteht, wird durch das Blumenmuster des Hintergrundstoffes wieder aufgehoben. Die organischen Formen der Zucchini beginnen einen witzig-absurden Diskurs mit der wissenschaftlichen Anmutung der Bücher; die Blümchen des Stoffes verbinden sich auf perfide Weise mit Farbe und Form der Fruchtstengelansätze des Gemüses, die sich täuschend ähnlich sind. Wie in vielen anderen Arbeiten der Künstlerin klingen Fragen des Musters, des Vorder- und Hintergrunds und der Repräsentation an.

Die sechsteilige Porträtsérie UNTITLED (2007) etwa zeigt eine mit Mantel und Schildkappe gut verpackte junge Frau, die vor einem neutralen blauen Hintergrund, der weder Ort noch Tageszeit erkennen lässt, von Bild zu Bild stetig Blick und Kopf von links nach rechts wendet. Frontal und immer in der gleichen Position aufgenommen, erfahren wir eigentlich gar nichts, nichts über die Porträtierte oder deren Emotionen, es ist auch keine Konfrontation mit dem Blick der Frau möglich, da deren Augen, verdeckt durch den Schild der Kappe, nur vage zu erkennen sind. Wie auch in anderen Serien der Künstlerin schauen wir uns die Bilder immer genauer an, so lange, bis das Schauen selbst zum Inhalt wird.

Die Antworten auf konkrete Nachfragen bei Annette Kelm – welche Interessen, Geschichten, Darstellungen sie verfolgt, behandelt, beabsichtigt – irritieren den Fragenden eigentlich noch mehr. Die Erzählungen zu den Bildern beginnen immer mit dem Interesse an einem spezifischen historischen Moment, einer persönlichen Geschichte, einem Interesse an ästhetischen Details oder historischen Fakten, die vergessen gingen oder aus dem Blickfeld geraten sind. Sie ist interessiert an kulturellen Prozessen des Übergangs von Produktionsmodellen und Objekten von der Hoch- zur Massenkultur, an historisch relevanten Entwicklungen in Design, Architektur und Technologie, den mannigfaltigen Veränderungen von Objekten und Bildern durch den Transport von Stilen und Produkten im globalisierten Konsum, an Fragen nach dem Artifizialen und der Mehrdeutigkeit, die kulturelle Erscheinungen erfahren haben.

Immer aber münden ihre Beschreibungen zielstrebig in Informationen zur technischen Realisierung der Bilder. Sie lenkt damit nicht ab von den Fragen nach Inhalten, Erzählungen, Bedeutungen und lässt sich auch nicht auf das klischierte künstlerische Bonmot reduzieren, dass man ja Bilder mache und keine Texte. Sie legt ganz im Gegenteil offen, dass es viele Texte gibt, zahlreiche Stränge der diskursiven Annäherung an die Sujets des Bildes, das am Ende entstehen soll, also ein präzises Instrumentarium der Bildproduktion, das im Zusammenspiel von inhaltlichen, formalen und technischen Elementen einen Freiraum öffnen soll.

Die technischen Details der Arbeitsweise von Annette Kelm sind schnell aufgezählt, sie arbeitet klassisch, ihre Photographien entstehen mit analogen Grossbild-, Mittelformat- und Kleinbildkameras und sind Handabzüge. Diese scheinbar banalen Details aber sind präzise Entscheidungen im Dialog mit der Geschichte des Mediums selbst, sei es hinsichtlich der Positionierung von Photographie in die Reihe der als «Kunst» kanonisierten Medien wie auch hinsichtlich einer medieninhärenten Debatte der Veränderung unserer Bilder durch den technischen Fortschritt und die Variationen des Bildes durch medial definierte Qualitäten.



ANNETTE KELM, ARCHAEOLOGY AND PHOTOGRAPHY, 2008, c-print, 27 1/2 x 33 1/4" /
 ARCHÄOLOGIE UND PHOTOGRAPHIE, C-Print, 69,60 x 85,60 cm.

Kelm macht sowohl Einzelphotos als auch Serien über einzelne Motive. Bei den Serien spielen zwar serienspezifische Erkennungszeichen, wie die Variation oder das Verhalten des Sujets in einer zeitlichen oder kompositorischen Entwicklung, eine Rolle, diese führen aber meist nicht zu mehr Information, einer Erzählung oder wie es etwa in den Serienbildern von Christopher Williams vorkommen kann, zu einer Diskussion über den Apparat und die Bedingungen der Abbildung selbst.

Die Formate der Arbeiten sind unspektakulär und von den Bildsujets entscheidend definiert: Wenn es sich um Reproduktionen handelt, zum Beispiel bei den 2007 entstandenen Arbeiten der BIG PRINTS, die auf Stoffmustern der Designerin Dorothy Draper beruhen, dann entspricht die Grösse des Bildes dem Format des verwendeten Stoffmusters. Bei Architekturaufnahmen, wie etwa in der 2008 entstandenen Serie über Muster- und Fertighäuser, die ausgehend von der Wolgaster Holzindustrie und den Deutschen Werkstätten am Anfang des letzten Jahrhunderts zur weltweiten Verbreitung dieses Modulbauens im Folklorestil führte, begegnen wir vertrauten Formaten der Architekturphotographie. Diese Bilder ermöglichen uns zugleich einen Blick auf das Objekt wie auch einen Bezug zu unserem eigenen Standpunkt und unserer eigenen realen Körpererfahrung mit diesen Architekturen. Auch die Porträts, Stillleben und Objektphotographien der Künstlerin sind an konventio-



ANNETTE KELM, FRYING PAN, 2007, c-print, 39 1/2 x 31 1/2" /
 BRATPFANNE, C-Print, 100,5 x 80 cm.

nelle Photographieformate angelehnt, die die Theorien der konzeptuellen und ästhetischen Strategien zur Positionierung der Photographie als Medium der visuellen Kunst ebenso präzise reflektieren wie leichtfüssig negieren.

Unsere Rezeption von Annette Kelms Werk wird also von Assoziationen und vor allem von Orientierungswünschen befeuert, die Arbeiten von Bernd & Hilla Becher genauso einschliessen wie die grossformatigen Bilder von Andreas Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff oder Candida Höfer. Wir suchen und fordern Interpretationsanker, die an künstlerische Ansätze und die veränderten Bedeutungen, die das Medium Photographie innerhalb der bildenden Kunst erlangt hat, andocken können. Wir folgen allen erdenklichen Spuren, die zu den weit verbreiteten Verwendungen der Photographie in den 90er-Jahren im internationalen Kontext führen. Wir hoffen Appropriation, inszenierte Photographie, narrative, konzeptuelle und gesellschaftskritische Ansätze zu finden oder medienkritische Ansätze der Repräsentation. Und ja, Kelms Verwendung der Photographie steht in einer Beziehung zu all den genannten Ansätzen, aber die uns bekannten Elemente und Lesarten werden mit leichthändiger, aber definitiv präziser Geste ausgehebelt; eine Einordnung mittels der ästhetischen wie konzeptuell definierten Erkennungszeichen kollabiert ebenso wie die eingangs erwähnte Suche nach Inhalten und Erzählungen.



ANNETTE KELM, UNTITLED, 2007, c-prints, 6 parts, 17 x 14 1/2" each / OHNE TITEL, C-Prints, 6 Teile, je 43 x 37 cm.

Die Photographie scheint in den Arbeiten von Annette Kelm frei zu sein von diesen «Nebenschauplätzen». In ihrer Verwendung von Photographie spielt der Prozess der subjektiven Bildfindung und der technischen Bildentstehung eine zentrale Rolle. Die Arbeiten entstehen im Wechselspiel von intensiven Recherchen und intuitiven Vorgehensweisen als Ergebnis eines Hin und Her von Sehen und Komponieren, Verwerfen und Weiterkomponieren. Sie entstammen einem prozessualen Vorgehen, das eher der Malerei ähnlich ist. Kelm benutzt bewusst die auf die einfachsten Grundlagen der Photographie reduzierten technischen Regelwerke und leiht sich von der Malerei den Anspruch, mit einfachen Mitteln individuelle Bilder und Porträts einer subjektiven Wirklichkeitswahrnehmung zu machen. Es entstehen enthierarchisierte Wahrnehmungs- und Wirklichkeitsprodukte, weil sie von Rezeptionsansprüchen wie Inhaltlichkeit, Faktizität oder homogenisierten Aussagen befreit sind.

Dies gilt auch für die installativen Präsentationen, die Annette Kelm mit ihren Arbeiten in Galerien und Institutionen «komponiert». Die Ausstellungen enthalten immer ihr gesamtes Motivrepertoire und Arbeiten aus unterschiedlichen Entstehungszeiten sowie das gesamte Repertoire der klassischen Repräsentationsformen der Photographie wie Stillleben, Porträts, Objektphotographie, Architektur- und Landschaftsphotographie. Das Bild der Hinterhufe eines Pferdes im Schnee (UNTITLED, 2001) kann auf eine von der Künstlerin mit einem eigenen Photo gelabelte Schallplatte treffen (TARGET RECORD [Ziel-Schallplatte], 2005), die auf einem farbenfrohen Streifenstoff photographiert wurde; ein Papagei (TURNING INTO A PARROT [Papagei werden], 2003) wird von einer behandschuhten, an die Falkenjagd erinnernden Hand vor einen nicht ganz adäquaten Pflanzenhintergrund gehalten; photographierte Spiegeleier sind neben Händen zu sehen, die, Bettelgesten umkehrend, dem Publikum Geldmünzen entgegenhalten (UNTITLED, 2004); die Künstlerin, verkleidet mit Bart, steht im Fensterrahmen eines schiefen Hauses (YOUR HOUSE IS MY CASTLE [Dein Haus ist mein



Schloss], 2005), das im Garten der Monster von Bormarzo steht, den Vicino Orsini im 16. Jahrhundert in der Nähe von Rom anlegte. Oder sie bringt unterschiedliche Serien zusammen, wie die nächtlich aufgenommenen Palmen (I LOVE THE BABY GIANT PANDA, I'D WELCOME ONE TO MY VERANDA [Ich mag das Riesenpanda-Baby, ich hätte gerne eins auf der Veranda], 2003) oder die Äste eines Orangenbäumchens (UNTITLED, 2007) oder die von hinten photographierten durchlöcherten Schiessscheiben (UNTITLED, 2006). Die grossformatigen Reproduktionen von Stoffmustern könnten zu einem Bindeglied werden zum Bild der ersten elektrischen Gitarre vor einem afrikanisch anmutenden Stoff (FRYING PAN [Bratpfanne], 2007), der in den Niederlanden hergestellt und in Paris gekauft wurde. Ein Wasserglas mit Eukalyptuszweig, das auf einem Hawaii-Inselwelten-Stoffmuster steht, das mit dem abgebildeten Gegenstand visuell nahezu verschmilzt, wird durch den Titel AFTER LUNCH, TRYING TO BUILD RAILWAY TIES (Nach dem Mittagessen, Versuch Eisenbahnschwellen zu bauen, 2005) mit Assoziationen aufgeladen. Das Bild ist gespeist von Recherchen über die gescheiterten Versuche, die ersten Eisenbahnschwellen in den USA aus Eukalyptusholz herzustellen, und verwebt Stoff, Pflanze und historisches Wissen zu einer weiteren Geschichte der Sehnsucht.

Die individuellen Bilder begeben sich für jede aktualisierte Installation in neue Zusammenhänge, sie werden zu einem weiter gefassten Gesamtbild, das wiederum keine eindeutige Erzählung, keine identifizierbare Strategie zulässt. Die bereits aus den Einzelbildern bekannten Irritationen werden fortgesetzt: Reales und Fiktionales, Objektivität und Emotionalität, Gezeigtes und Abwesendes, collagierte Fakten, Geschichten und Geschichte tragen bei zu einer Ahnung von dem, was Bilder vielleicht sein können, und lassen eine Realität anwesend sein, in der die Gleichzeitigkeit vieler Wirklichkeiten, das Widersprüchliche, Brüchige und Mehrdeutig-Lesbare Alltag ist.



Twisting and Turning

BEATRIX RUF

The photograph UNTITLED (2005) is probably one of Annette Kelm's most frequently reproduced works. A rider dressed in clothing that could easily be encountered in an urban context is mounted on an unspectacular steed in a scene that is vaguely reminiscent of a Western. In an utterly inappropriate gesture, he is holding an open fan with his arm stretched back over the horse's hindquarters. The animal's tail is the only indication of movement in the static, immobile scene of horse and rider. They are pictured in a moderately well-kept park: the grass has been cut; the vegetation in the background is a mixture of natural growth and cultivated flora. A fan palm, looking slightly out of place, stands alone center right, half hidden behind horse and rider but still visible enough to underscore the resemblance between the rider's fan and the leaves of the tree. All the interpretations and readings of the picture's

BEATRIX RUF is the director of the Kunsthalle Zürich.

subject matter fall apart: clichéd roles, the discourse on culture versus nature, a critique of civilization, gender issues, or whatever else might come to mind.

UNTITLED (2007) shows a mechanical organ, representing the transition from acoustic to electronic music. Kelm photographed the Wurlitzer in a museum of musical instruments. The setting looks uninviting and slapdash; a few other isolated instruments can be made out in the background of this neutral, concrete space. The atmosphere is not exactly poetic or redolent of historic narrative. A Miró print has been scotch-taped to the concrete column beside the Wurlitzer. One can see that the composition is based on an arrangement of loosely scattered lines in primary colors, closed off top and bottom with a semicircle and a line. Just as the fan in the cowboy's hand echoes the palm leaves, the Miró print echoes the salient formal element of the Wurlitzer: the semicircle in the center with the linear arrangement of the keys, featuring the same colors as those in the print. In addition, both the Miró composition and the keys of the Wurlitzer are set off against a white ground.

ARCHEOLOGY AND PHOTOGRAPHY (2008) seems to take a different direction but ultimately leads to a similar collapse in form and content. The classical arrangement of object photography—a picture of single items shot slightly from above against a specific background—simultaneously implies a kind of media analysis and self-reflection: two books on photography (*Archäologie und Photographie* and *Photography and Literature*) have been placed with two zucchinis against a flowered fabric. The convention of using monochromatic backgrounds with rounded horizon lines to eliminate corners and the distinction between wall and floor ordinarily undermines any sense of space, but here it has been restored by the patterned fabric. The organically shaped zucchinis enter into absurd and witty discourse with the academically suggestive books, while the little flowers on the fabric establish an insidious alliance with the stem ends of the vegetables, so deceptively similar in color and shape. As so often in Kelm's work, the photograph alludes to questions of pattern, of foreground and background, and of representation.

The six-part series of portraits UNTITLED (2007) shows a young woman against a neutral blue background that reveals neither place nor time of day. She is wearing a baseball cap and is wrapped up in a coat. As the series progresses she turns her head from left to right. She is always photographed head on in the same position; we learn nothing about her or her emotions; nor can we look at her directly since her eyes are barely visible under the visor of the cap. As in other series, we look at the pictures so long and so intently until the act of looking itself becomes the content.

Kelm's answers to concrete inquiries—the interests that motivate her, the stories and representations that she pursues—leave the questioner even more baffled. The narratives behind the pictures always begin with curiosity about a specific historical moment, a personal story, interest in aesthetic details, or historical facts that have been forgotten or no longer attract attention. The artist is interested in cultural processes of transition; in models of production and objects as they shift from high art to mass culture; in historically relevant developments in design, architecture, and technology; in the diverse ways in which objects and images change through the transport of styles and products in an age of global consumption; and, finally, in questions of the artificiality and ambiguity that govern cultural artifacts.

Whatever the case, her descriptions always end up supplying information on the technical execution of her pictures, which does not, however, mean that she shuns questions of content, narrative, and meaning. Neither can her work be reduced to the hackneyed artistic *bon mot* that these are, after all, pictures and not texts. On the contrary, she demonstrates that

ANNETTE KELM, UNTITLED, 2001,
c-print, 27 1/2 x 39 1/4" /
OHNE TITEL, C-Print, 70 x 100 cm.



ANNETTE KELM,
TARGET RECORD, 2005,
c-print, 13 3/4 x 17 3/4" /
ZIEL-SCHALLPLATTE,
C-Print, 35 x 45 cm.

there are a number of texts and many different strands of discursive approach to the subject matter of the emerging work. In other words, a precise set of tools for visual production allows for the interaction of substantial, formal, and technical elements, literally generating room for thought.

The tools of Kelm's trade are straightforward: her pictures are taken with large-, medium-, and small-format analogue cameras and individually printed by hand. These seemingly trivial details testify to deliberate decisions made in conversation with the history of her medium as regards its position among the rank and file of the media canonized as "art" and the nature of photography as a medium that filters our images, an inherent trait that is given additional impetus by technological advances.

Kelm makes single works as well as series on a single motif, the latter sharing recognizable features such as variations in composition or subject matter that change over time. Significantly, this does not necessarily lead to more information, to a narrative, or, as in the series that Christopher Williams makes, to debate on the mechanics or conditions of the image itself. The formats are unspectacular and defined by the subject matter. For instance, the size of the BIG PRINTS (2007), based on textiles designed by Dorothy Draper, echoes the format of the fabric pattern, and in the 2008 series of model homes and prefab housing, we encounter the familiar format of architectural photography. Beginning with the Wolgaster wood industry and the German workshops in the early twentieth century, this modular architecture in folkloric style spread across the globe. The photographs show us the object and, at the same time, they make us aware of our own vantage point by underscoring the way we physically experience the buildings. The artist's portraits, still lifes, and objects also adhere to conventional formats, not only exploring but also blithely negating the theories underlying

the conceptual and aesthetic strategies often enlisted to justify the medium of photography as a fine art.

The reception of Kelm's oeuvre sparks associations, most especially the impetus to seek orientation among such practitioners as Bernd & Hilla Becher and the large-format photography of, say, Andreas Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff, and Candida Höfer. We draw on anchors of interpretation secured in artistic approaches and the changing significance of the medium of photography within the fine arts. We follow every conceivable trail that leads to the widespread and manifold use of photography in the international context of the 1990s. We hope to find appropriation, staged photography, self-referentially critical representations, and a diversity of narrative, conceptual, and socially critical approaches. Kelm's use of photography is, of course, related to all of the above, while familiar elements and readings are subverted with a seemingly effortless *ménage* of definitive, precise gestures. Classification by means of aesthetic and conceptually defined recognition factors collapses just as much as the above-mentioned quest for content and narrative.

Kelm's photography seems to have been divested of these secondary considerations to make room for her main concerns: subjective imagery and technical production. Her works



ANNETTE KELM,
TURNING INTO
A PARROT, 2003,
c-print, 19 3/4 x 15 3/4" /
PAPAGEI WERDEN,
C-Print, 50 x 40 cm.

emerge on the cusp between intense research and intuitive action; they are the result of a constant back and forth between seeing and composing, followed by rejection and further composition. It is a process that is similar to painting. Kelm deliberately works with techniques reduced to the basics of photography; she borrows from painting the ambition of using simple means to produce individual images and portraits derived from the subjective perception of reality. The resulting products of perception and reality do not obey a hierarchy because they have been liberated from such critical expectations as content, facticity, or homogenized statements.

This also applies to the presentations that Kelm "composes" for galleries and institutions. Her exhibitions show a combination of works made at different times; they consistently include her entire repertoire of motifs and cover a wide variety of classical forms of representation in photography: still life, portraiture, object photography, architectural and landscape photography. The picture of a horse's back hoof in the snow (UNTITLED, 2001) may be juxtaposed with a record (TARGET RECORD, 2005) pictured against a background of colorfully striped fabric, its label showing a photograph by the artist; a parrot (TURNING INTO A PARROT, 2003) perched on a gloved hand, reminiscent of falconry, is pictured against a not-quite-adequate background of vegetation; fried eggs are seen next to hands holding coins out to the public in a reverse gesture of begging (UNTITLED, 2004); the artist, decked out in a false beard, is framed in the window of a slanted house (YOUR HOUSE IS MY CASTLE, 2005), located in the Bormarzo Garden of Monsters, which Vicino Orsini had installed near Rome in the sixteenth century. Or she combines different series like the palm trees photographed at night (I LOVE THE BABY GIANT PANDA, I'D WELCOME ONE TO MY VERANDA, 2003), the branches of an orange bush (UNTITLED, 2007), and a target full of bullet holes, photographed from the back (UNTITLED, 2006). The large-format reproductions of textile patterns could become a link to the picture of the first electric guitar photographed against a fabric that looks as if it might be African (FRYING PAN, 2007). The guitar was made in Holland and sold in Paris. A glass of water with a branch of eucalyptus dipped into it is placed on a fabric with a Hawaiian pattern and blends into it so well that it almost becomes indistinguishable. The title charges this work with myriad associations: AFTER LUNCH, TRYING TO BUILD RAILWAY TIES (2005). Taking its cue from research on failed attempts to use eucalyptus wood for the first railroad tracks built in the United States, the picture weaves fabric, vegetation, and historical knowledge into an additional tale of longing.

The pictures are given new contexts and, hence, new meanings in every new installation; they become part of a larger overall picture, which, once again, does not reveal or, indeed, permit any clear-cut narrative or identifiable strategy. The disturbing effects of the individual pictures prevail: real and fictional, objective and emotional, present and absent, a collage of facts, stories, and history offering hints of what the pictures might possibly be and presenting a reality in which the simultaneity of many realities, contradictions, breaks, and ambiguities are the stuff of everyday life.

(Translation: Catherine Schelbert)



ANNETTE KELM, YOUR HOUSE IS MY CASTLE, 2005, c-print, 10 3/4 x 13 1/4" / DEIN HAUS IST MEIN SCHLOSS, C-Print, 27,5 x 33,5 cm.