

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

Band: - (2008)

Heft: 84: Collaborations Zoe Leonard, Tomma Abts, Mai-Thu Perret

Artikel: Zoe Leonard : different subjects, same terrain

Autor: Cooke, Lynne / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681030>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Different Subjects, SAME TERRAIN

LYNNE COOKE



I.
In 1857 Frederic Church gained international acclaim when he presented NIAGARA, his seven and a half-foot-long *tour de force* in solitary splendor in a Manhattan gallery. A natural wonder and a national landmark, the subject in itself guaranteed an enthusiastic response. The painting's enduring renown depends, however, on the bold treatment of the motif. Far from his peers' straightforward portrayals, Church's version irresistibly lures the viewer into a charged *mise-en-scène*. Choosing a vantage that by failing to reveal any hint of solid terrain appears suspended precariously over the rushing torrents, he dramatizes the rim: focus narrows to the "dreadful brink" where the thrust of the headlong river meets

the gravitational pull of the seething whirlpool some one-hundred and seventy-five feet below. Not the drop itself but expectation of it awed his viewers.

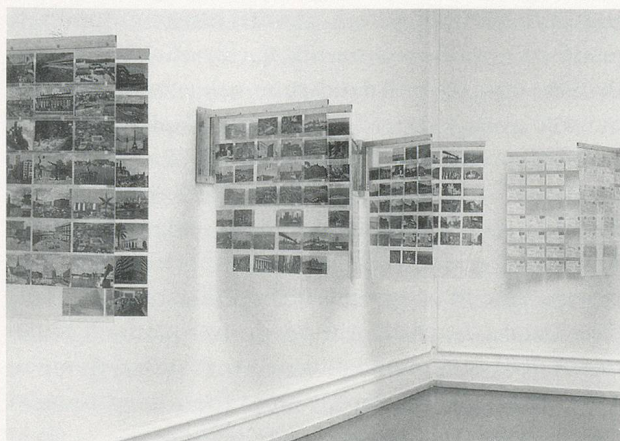
Hoping to further his fortunes as well as reputation, Church toured NIAGARA through other American cities before sending it on to London, where it was to be exhibited (and possibly sold to a private patron) and engraved (and so circulated more widely by means of a limited print edition). Though he badly miscalculated his public's readiness to acquire reproductions, Church was not completely deluded. Today, NIAGARA hangs on permanent view at the Corcoran Gallery of Art in Washington D.C.: sales of its postcard greatly exceed those of any other work in that collection.

1.
Im Jahr 1857 erlangte Frederick Church mit seinem Gemälde NIAGARA internationale Berühmtheit. Er präsentierte die fast zweieinhalb Meter breite malerische *tour de force* als einsames Pardestück in einer Galerie in Manhattan. Dabei sorgte allein schon das Motiv – Naturwunder und Nationaldenkmal in einem – für begeisterte Reaktionen. Die anhaltende Berühmtheit des Bildes beruht jedoch auf der kühnen Behandlung des Motivs. Ganz anders als bei den naturgetreuen Darstellungen seiner Vorgänger, wird der Betrachter von Churchs Version unweigerlich in eine bedeutungsschwangere Inszenierung verstrickt.

Durch die Wahl eines Blickwinkels, der, da er nirgends auf festen Boden schliessen lässt, gefährlich über der dahinschliessenden Strömung zu schweben scheint, verstärkt sich die Dramatik der Absturzkante: Der Blick verengt sich auf die «Furcht erregende Kante», wo die Schubkraft des dahinschliessenden Flusses auf den Gravitations-Sog des gut fünfzig Meter weiter unten kochenden Strudels trifft. Nicht der Fall selbst, sondern die Erwartung desselben schlug die Betrachter in Bann.

In der Hoffnung, seinen Ruhm und sein Glück weiter voranzutreiben, schickte Church das Niagara-Bild auf Wanderschaft durch andere amerikanische Städte und schliesslich nach London, wo es ausgestellt (um eventuell an einen privaten Mäzen verkauft zu werden) sowie in Kupfer gestochen werden sollte (um als Druck mit begrenzter Auflage ein breiteres Publikum zu erreichen). Auch wenn Church die Bereitschaft des Publikums, Reproduktionen zu erwerben, stark überschätzte, lag er doch nicht völlig falsch. Heute ist NIAGARA fester Bestandteil der permanenten Ausstellung der Corcoran Gallery of Art in Washington, und es werden weit mehr Postkarten von diesem Bild verkauft als von jedem anderen der Sammlung.

ON KAWARA, ONE YEAR'S PRODUCTION, 1973,
installation view, Kunsthalle Bern / PRODUKTION EINES
JAHRES, Installationsansicht.



II.

History has it that the practice of mailing postcards from sites both modest and spectacular, ordinary and exotic, originated in Paris. In the late eighteenth century, an enterprising Frenchman made it possible for those who scaled the Eiffel Tower to avail themselves of a mailbox at its pinnacle, and so offer friends and family evidence of their daring. After 1900, changes in the regulations of the postal system, together with standardization in the card's dimensions and format, fueled its growing popularity. The golden age of the postcard continued well into the late 1930s, though its highpoint was the period between 1900 and 1918. Once message and address were confined to the same side of the card, the other was freed up for pictorial matter. By midcentury chromolithography and the hand tinting and overpainting of black-and-white photographs was supplanted by the advent of color process printing. Thereafter technical developments, such as stronger lenses and faster film, were continually introduced in the interest of ever greater fidelity and improved industrial efficiency. The postcard became a totemic marker, recording each stage of a voyager's itinerary.

It was this evidentiary potential that made it the ideal medium for the peripatetic Japanese artist, On Kawara. In his extended series, *I Got Up* (1968–79), Kawara habitually selected a postcard from the city in which he had slept that night, stamped on it the time at which he arose the next morning, and mailed it to a friend or professional associate. With the cards arranged in grids and displayed to reveal both recto and verso, this project, like many others in his oeuvre, betrays an existential approach to history. The place and precise time at which the artist first engaged with the world on any particular day are recorded by means of the three features integral to the postcard in its role as testimonial: the photographic image of a specific location; the post mark recording the date; and the personal message.

2.

Die Geschichte will es, dass das Verschicken von Ansichtskarten bestimmter Orte – ob diese nun unauffällig oder spektakulär, gewöhnlich oder exotisch waren – seinen Anfang in Paris nahm. Ende

des neunzehnten Jahrhunderts sorgte nämlich ein geschäftstüchtiger Franzose dafür, dass die Leute, die den Eiffelturm erklimmen, auf dessen Spitze einen Briefkasten vorfanden und so ihren Freunden und Familien eine Postkarte als Beweis ihres Wagemuts schicken konnten. Ferner trugen nach 1900 neue gesetzliche Bestimmungen sowie die Standardisierung des Postkartenformats weiter zur wachsenden Beliebtheit der Postkarte bei. Ihr goldenes Zeitalter hielt noch bis in die späten 30er-Jahre hinein an, obwohl der Höhepunkt – die Zeit zwischen 1900 und 1918 – bereits überschritten war. Nachdem Botschaft und Adresse erst einmal auf dieselbe Seite der Karte verwiesen waren, wurde die andere frei für Abbildungen. Um die Jahrhundertmitte mussten Chromolithographie, Handkolorierung und das Übermalen von Schwarz-Weiss-Photographien dem aufkommenden Vierfarbendruck weichen. Danach kamen laufend neue technische Entwicklungen hinzu, wie stärkere Objektive und farbechteres Filmmaterial, die naturgetreuer Bilder und einen effizienteren Herstellungsprozess ermöglichten. Die Postkarte wurde zur symbolischen Wegmarke, die einzelne Etappen einer Reise festhielt.

Genau dieser Beweischarakter machte sie zum idealen Medium für den ständig umherreisenden japanischen Künstler On Kawara. In seiner einen längeren Zeitraum umfassenden Serie *I Got Up* (Ich stand auf, 1968–79) wählte Kawara gewöhnlich eine Ansichtskarte der Stadt aus, in der er die letzte Nacht verbracht hatte, stempelte am Morgen den Zeitpunkt seines Aufstehens darauf und sandte sie an einen Freund oder Künstlerkollegen. Durch die rasterartige Anordnung der Karten, so präsentiert, dass Vorder- und Rückseite sichtbar sind, lässt die Arbeit einen existenziellen Geschichtsansatz erkennen. Der Ort und die genaue Zeit, zu welcher der Künstler Tag für Tag erstmals mit der Welt in Kontakt trat, werden durch drei Elemente festgehalten, die integrale Bestandteile der Postkarte als Beweismittel sind: das photographische Abbild eines bestimmten Ortes, das Datum des Poststempels und die persönliche Botschaft.



III.

In addition to providing souvenirs—mementoes to travelers' exploits—postcards have had a second life, as the object of collections of varying degrees of specialization and idiosyncrasy. Early in the twentieth century, societies sprang up around the world for the trading of cards and related information; their presentation in albums proved a widespread and popular pastime. Susan Hiller's *DEDICATED TO THE UNKNOWN ARTIST* (1972–76) engages this practice through the filter of an anthropological investigation. Highlighting the ubiquitous genre of Rough Sea cards, which she found in the early seventies throughout the British Isles, Hiller's project involved arranging this vernacular material into grids laid out on white boards, a form of display that reinforced the documentary aesthetic.

While in theory innumerable subjects were available for depiction, in practice certain genres, and within those even certain motifs, came to dominate postcard production in its early years. Thus the British, who favored landscape subjects taken from nature, greatly prized cards that depicted stormy weather pounding their coastline: "Rough Sea at Plymouth"; "Rough Sea at Hastings." Although the cards' captions suggest that these images were captured along the entire shoreline, closer scrutiny reveals that in many instances the same few shots have been re-worked. Cropped, over-painted, hand-tinted, and otherwise enlivened with different architectural details, the images were then titled to meet the needs of each resort.

For Americans, Niagara seems to have provided the elemental counterpart to the Rough Sea trope so beloved in Britain. By the end of the nineteenth century the Falls were as well-established as a popular tourist (and honeymoon) destination as they were a mecca for artists. The vast flow of postcards required to meet the ever-growing needs of travelers and collectors alike spurred the taking of views from a plethora of vantage points around its extensive rim, a process that contributed to the detailed itemization of every topographical feature of the spectacular panorama: Table Rock, Goat Island, the Bridal Veil, etc. Although the need to maximize visitors' experiences required a constant upgrading of transport systems and related facilities, many such changes in the built environment were suppressed on these cards in favor of representations of "natural wilderness." Other incursions into the site, such as the regulation and restriction of the volume of water by hydroelectric schemes, or the redrawing of the Horseshoe Falls' profile by erosion, or the blasting away of rocky outcrops in the interest of public safety, also fail to register in most reproductions. If a card was to function successfully as a souvenir then the cataract's iconic character had to be retained as little altered as possible. At the same time, a measure of variety was required to avoid its slippage from icon into cliché.

3.

Neben ihrer Souvenirfunktion – Andenken an Reise-stationen – führten die Postkarten noch ein zweites Leben als Objekte unterschiedlich spezialisierter und spleeniger Sammlungen. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts entstanden weltweit Vereine zum Austausch von Postkarten und damit zusammenhängenden Informationen; die Präsentation in Alben wurde zum verbreiteten und beliebten Zeitvertrieb. In der Arbeit *DEDICATED TO THE UNKNOWN ARTIST* (Zu Ehren des unbekanntenen Künstlers, 1972–76) greift Susan Hiller diese Praxis auf und betrachtet sie durch die Brille einer anthropologischen Untersuchung. Hillers Projekt beleuchtet das allgegenwärtige Genre der Stürmischen See, dem sie in den frühen 70er-Jahren überall auf den Britischen Inseln begegnete. Dieses alltägliche Material ordnete sie in einem regelmässigen Rasterschema auf weis-

sen Platten an, was die dokumentarische Ästhetik der Arbeit noch stärker hervortreten liess.

Obschon es theoretisch unzählige Sujets gab, die sich abbilden liessen, dominierten in der Praxis der frühen Postkartenproduktion bestimmte Genres, und innerhalb dieser wiederum bestimmte Motive. So schätzten die Engländer, die der Natur entlehnte Landschaftsmotive bevorzugten, vor allem Karten, auf denen vom Sturm gebeutelte Küstenstriche zu sehen waren: «Stürmische See bei Plymouth», «Stürmische See bei Hastings» und so weiter. Und obwohl die aufgedruckten Legenden nahelegen, dass diese Bilder entlang der gesamten Küste fotografiert wurden, zeigt sich bei näherem Hinsehen, dass in vielen Fällen jeweils dieselben Aufnahmen unterschiedlich aufbereitet wurden. Nachdem die Bilder beschnitten, übermalt, handkoloriert und mit diversen architektonischen Details aufgemöbelt waren, verpasste man ihnen die dem jeweiligen Ferienort entsprechende Legende.

Anscheinend sind die Niagarafälle für die Amerikaner das natürliche Gegenstück zu der bei den Briten so beliebten Trope der stürmischen See. Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts waren die Fälle als beliebtes Reiseziel für Touristen und frisch verheiratete Pärchen ebenso bekannt wie als Mekka für Künstler. Da zur Befriedigung der stetig wachsenden Nachfrage durch Reisende und Sammler eine wahre Flut von Postkarten nötig war, wurden Aufnahmen aus unzähligen Blickwinkeln entlang der gesamten Absturzkante gemacht, ein Vorgang, der zur Differenzierung zwischen den einzelnen topographischen Elementen des spektakulären Panoramas beitrug: Table Rock, Goat Island, Bridal Veil und so weiter. Obwohl die Notwendigkeit, den Besuchern ein möglichst eindrückliches Erlebnis zu vermitteln, das stete Aufrüsten von Transportsystemen und ihrer Infrastruktur erforderte, wurden viele dieser baulichen Veränderungen auf den Karten weggretouchiert, um Bilder einer «natürlichen Wildnis» zu erhalten. Auch andere Eingriffe in die Landschaft, wie die Regulierung und Verminderung des Wasservolumens durch Wasserkraftwerke, die Veränderung des Profils der Horseshoe Falls durch Erosion oder das Absprennen von Felsnasen im Interesse der öffentlichen Sicherheit, werden auf den meisten

Abbildungen nicht wiedergegeben. Damit die Ansichtskarte als Souvenir funktionierte, musste der ikonische Charakter des Wasserfalls so unverändert wie möglich bewahrt werden. Andererseits war ein gewisses Mass an Abwechslung notwendig, um zu vermeiden, dass die Ikone zum Klischee verkam.



IV.

Zoe Leonard's retrospective at the Fotomuseum in Winterthur, Switzerland, in 2007, surveyed a career now spanning some twenty years. The first section of plates in the accompanying publication begins with a series of works which are among the earliest in her oeuvre: their subject is Niagara Falls.¹⁾ Each black-and-white photograph bears a double date, 1986/1990 in the case of NIAGARA FALLS NO. 1 and NO. 2, and 1986/1991 for NO. 4. The first number indicates the year in which the image was shot, the second the year in which it was printed. Such a timeline is not uncharacteristic in Leonard's practice. She often dwells on a contact proof for extended periods before finding the image's appropriate form—what she calls its "subjective view." Eschewing conventional standards employed by professional photogra-

phers her measure is something more particular: rather than the purported factuality of a document, she seeks to realize her own sense of truth. "You take pictures with your camera which you hold away from your body, at your height, and you look through the lens with your eyes. It's inevitable that there is a point of view."²⁾ Far from offering objective information in the guise of a transparent record, each photograph declares itself, first and foremost, a visual artifact: a tactile object. Leonard often leaves scratches, finger marks, etc. on the print, accentuating the materiality of the photograph as object. In addition she retains the black border, surrounding the negative, which is usually removed during printing.

Each of her three Niagara images is an aerial view, shot from high above the Horseshoe Falls. Each depicts spray rising like a misty cloud from the basin at the bottom of the cataract, obliterating the roiling water beneath. The effect is curiously abstract, especially in NO. 4, the most vertiginous. Taken directly overhead, it positions a tiny boat (one of the fleet of Maids of the Mist which have plied sightseers to the foot of the torrent for over a century) like a navel in a pregnant belly. But over and above their visually arresting compositions, what makes these images at once memorable and yet emblematic of Leonard's early work is the site's refusal to immediately identify itself; and when it does, it does so in terms that distinguish it from more representative formulations.

Some forty-five aerial views comprise the first section of plates in the Winterthur publication; all with one exception were realized between 1986 and 1990. Many, like those of Paris and Washington D.C., are of urban motifs. Some show more generic terrain, crossed by railway lines or road systems; others reveal an uninterrupted expanse of water. Clouds massing outside a plane's window comprise a distinct subset. Another is made up of maps—of Krakow, Japan, Paris, and a globe of this planet. Used and worn, these maps appear to be outdated. Certainly, the ways they have been shot—in a somber light that obscures sections, or from angles that crop their edges, or with their creased and folded surfaces buckling rather than lying, legibly, flat—preclude any semblance of functionality. From its earliest years, photography was deployed to map and survey:

here it records its own predecessors: cartographic conventions invented to define and structure the natural world and provide information about it.

4.

Zoe Leonards Retrospektive im Fotomuseum Winterthur 2007 umspannte eine mittlerweile rund zwanzigjährige Karriere. Der erste Teil der Bildtafeln im begleitenden Katalog beginnt mit einer Serie von drei Arbeiten, die zu den frühesten der Künstlerin gehören: das Motiv sind die Niagarafälle.¹⁾ Jede der Schwarzweissphotographien trägt ein Doppeldatum – 1986/1990 im Fall von NIAGARA FALLS NO. 1 und NO. 2, beziehungsweise 1986/1991 bei NO. 4. Die erste Zahl steht für das Jahr, aus dem die Aufnahme stammt, die zweite für jenes, in dem der Abzug gemacht wurde. Solche zeitlichen Verzögerungen sind nicht untypisch für Leonards Arbeitsweise. Sie belässt es oft längere Zeit bei einem Kontaktabzug, bis sie die geeignete Form für das Bild gefunden hat – sie nennt das «seine subjektive Sicht». Sie scheut die konventionellen Standards von Berufsphotographen und setzt einen etwas spezielleren Massstab an: nämlich eher die angebliche Faktizität eines Dokuments, die sie sucht, um ihr eigenes Wahrheitsempfinden ins Spiel zu bringen. «Man macht Bilder mit der Kamera, hält sie in Körperhöhe vom Körper weg, und schaut mit den Augen durch die Linse. Dabei nimmt man unweigerlich einen Standpunkt ein.»²⁾ Weit davon entfernt, eine objektive Information in Gestalt einer klaren Aufzeichnung anzubieten, gibt sich jede Photographie zunächst und in erster Linie offen als visuelles Artefakt zu erkennen: als taktiles Objekt. Häufig belässt Leonard Kratzer, Fingerabdrücke oder Ähnliches auf dem Abzug, um so die objekthafte Materialität der Photographie zu unterstreichen. Ausserdem belässt sie den schwarzen Rand, der jedes Negativ umgibt und üblicherweise bei den Abzügen entfernt wird.

Jedes der drei Niagara-Bilder ist eine Luftansicht, die hoch über den Horseshoe Falls aufgenommen wurde. Auf jedem ist der Sprühschleier zu sehen, der wie eine Nebelwolke aus dem Bassin am Fuss des Wasserfalls aufsteigt und das aufgewühlte Wasser unter sich verbirgt. Die Wirkung ist seltsam abstrakt, besonders bei NO. 4, der am stärksten Schwindel

erregenden Aufnahme. Das senkrecht von oben aufgenommene Bild versetzt ein winziges Schiff (eines aus der Flotte der *Maids of Mist*, die seit über hundert Jahren mit Touristen zum Fuss des Wasserfalls und wieder zurück pendeln) in die Position des Nabels auf einem schwangeren Bauch. Was diese Bilder jedoch, über ihre visuell fesselnde Komposition hinaus, zugleich denkwürdig und dennoch sinnbildlich für Leonards Frühwerk macht, ist die Weigerung des Schauplatzes, sich sofort zu erkennen zu geben; und wenn er es doch tut, dann in einer Form, die ihn von repräsentativeren Abbildungen unterscheidet.

Die erste Bildsektion des Winterthurer Katalogs umfasst rund fünfundvierzig Luftaufnahmen; mit einer Ausnahme sind alle zwischen 1986 und 1990 entstanden. Viele, etwa jene von Paris und Washington, zeigen urbane Motive. Auf anderen sind weniger spezifische, von Eisenbahnlinien und Strassennetzen durchzogene Geländeabschnitte zu sehen; wieder andere zeigen eine durchgehende Wasserfläche. Wolken, die sich vor einem Flugzeugfenster zusammenballen, bilden unverkennbar ein Bild im Bild. Andere Aufnahmen zeigen Landkarten oder Stadtpläne – von Krakau, Japan, Paris sowie einen Globus unseres Planeten. So gebraucht und verschlissen, wie diese Karten sind, scheinen sie überholt zu sein. Natürlich schliesst die Art, wie sie photographiert wurden, jeden Anschein von Funktionalität aus: in einem düsteren Licht, das gewisse Stellen verschleiert, oder aus einem Blickwinkel, der Ecken und Ränder abschneidet, oder aber so, dass ihre zerknitterte und gefaltete Oberfläche sich aufwirft, statt flach und lesbar dazuliegen. Die Photographie wurde seit ihren Anfängen für Vermessungen und Bestandaufnahmen verwendet. Hier hält sie ihre eigenen Vorläufer fest: kartographische Konventionen, die der Definition und Strukturierung der natürlichen Umwelt dienen und Informationen über sie liefern sollten.



V.

In early summer 2008, Leonard was asked to select an image for the verso of Dia Art Foundation's fall calendar: the recto would contain, inter alia, information about her forthcoming project at Dia:Beacon, *YOU SEE I AM HERE AFTER ALL*. Folded into the format and size required to meet the post office's regulations for self-mailing material, the calendar turns into a poster featuring an artist's chosen image when opened out. Leonard proposed a black-and-white vintage postcard of Niagara Falls shot from the air and likely produced in the 1920s. Whether encountered spread casually on a table top, or pinned on the wall, Leonard's version bears an uncanny resemblance to those vintage creased maps she had found so alluring twenty years ago.

What wasn't evident at the moment she chose her calendar image was that it would take on an ancillary role in the new installation work, which she was then in the process of making for Dia:Beacon. As viewers sought to navigate this environmental piece comprised of almost four thousand postcards of Niagara Falls seen from myriad vantage points, they would find that the calendar image offered a useful guide or map to pinpoint the precise location of any specific place, such as Terrapin Point or Goat Island, in relation to the site as a whole. Indeed, during installation, the artist herself would have recourse to the calendar for that same reason.

Unlike many artists of her generation, Leonard did not go to art school. From the moment she first

took up photography she was attracted to its protean utilitarian (as distinct from fine art) functions and, consequently, to a miscellany of genres, from aerial reconnaissance, to scientific and forensic documentation, and simple snapshots. Over the past two decades, she has become increasingly attentive to the ways that, politically, socially, and culturally, it's now deployed to reinforce and expand on earlier cartographic modes. While over the years she has honed a deep appreciation for a number of its masters—from Eugène Atget to Walker Evans—Leonard has also come to revere many other, lesser known or anonymous commercial artisans whose work for such mundane forms as instructional guides and pedagogical manuals she's encountered serendipitously, while on forays to used bookstores, flea markets, and other out-of-the-way channels where obsolete photographically based publications now circulate.

5.

Im Frühsommer 2008 wurde Zoe Leonard gebeten, ein Bild für die Rückseite des Herbstausstellungskalenders der Dia Art Foundation auszuwählen: Die Titelseite sollte unter anderem über ihre bevorstehende Ausstellung «You see I am here after all» im Dia:Beacon-Museum informieren. Die Ankündigung lässt sich zu einem Poster auseinanderfalten und zeigt das von der Künstlerin ausgewählte Bild: eine allem Anschein nach in den 20er-Jahren gedruckte Schwarz-Weiss-Postkarte, die die Niagarafälle in einer Luftaufnahme zeigt. Ob auf einem Tisch ausgebreitet oder an der Wand hängend, Leonards Version ähnelt geradezu unheimlich jenen alten Originalkarten, die sie vor zwanzig Jahren so faszinierten.

Was zum Zeitpunkt, als sie das Bild für den Ausstellungskalender auswählte, noch nicht auf der Hand lag, war, dass es innerhalb der neuen Installation für das Dia:Beacon-Museum, an der sie damals gerade arbeitete, eine zusätzliche Funktion übernehmen würde. Als die Betrachter nämlich versuchten, sich in der Rauminstallation zurechtzufinden, die aus fast viertausend Ansichtskarten der aus unzähligen Blickwinkeln aufgenommenen Niagarafälle bestand, entdeckten sie, dass das Bild auf dem Ausstellungskalender als nützlicher Plan diente, um die genaue Lage jedes einzelnen Ortes innerhalb des

Ganzen zu bestimmen, etwa jene von Terrapin Point oder Goat Island. Tatsächlich hat die Künstlerin beim Aufbau der Installation aus demselben Grund selbst darauf zurückgegriffen.

Im Unterschied zu vielen anderen Künstlerinnen und Künstlern ihrer Generation hat Zoe Leonard keine Kunstschule besucht. Ihr Interesse galt von Anfang an den wechselnden Gebrauchsfunktionen (und nicht den künstlerischen Aspekten) der Photographie; entsprechend fühlte sie sich zu ganz unterschiedlichen Genres hingezogen, von der Luftaufklärungsphotographie bis zur wissenschaftlichen und gerichtlichen Dokumentarphotographie und einfachen Schnappschüssen. In den letzten zwei Jahrzehnten richtete sie ihre Aufmerksamkeit zunehmend darauf, wie die Photographie – politisch, gesellschaftlich und kulturell – zur Verbesserung und Erweiterung älterer kartographischer Methoden eingesetzt wird. Und obwohl sie im Lauf der Jahre grosse Hochachtung vor den Meistern der Photographie – von Eugène Atget bis Walker Evans – entwickelte, lernte sie auch viele andere, weniger bekannte oder anonyme kommerziell arbeitende Vertreter dieses Handwerks schätzen. Auf Streifzügen durch Buchantiquariate, Flohmärkte und andere ausgefallene Kanäle, in denen überholte, mit Photos bebilderte Publikationen heute zirkulieren, machte sie deren Arbeiten – für so profane Produkte wie Gebrauchsanweisungen und Schulbücher – mit viel Spürsinn ausfindig.



VI.

YOU SEE I AM HERE AFTER ALL (2008) is the third in a series of commissions designed to respond to Dia:Beacon's location and/or collection. Leonard determined from its inception that her piece would take the form of an installation which, by animating the architectural context, would elicit a participatory response. While parallels may be drawn between the cultural history of the Hudson River Valley (Dia's environs in upstate New York) and Niagara Falls, many artists in Dia's collection, including Hanne Darboven and On Kawara, had favored postcards as a popular and ubiquitous mass market material on occasion in their practice. For almost a year Leonard worked simultaneously on the concept, structure, and format of the piece, while acquiring postcards of the Falls in bulk off the Internet. Conceived from its inception as inherently spatial in form, content, and context, YOU SEE I AM HERE AFTER ALL occupies four adjacent walls on the south side of a single gallery. The cards are displayed in grids grouped on the basis of their shared perspective. Two factors determined the precise position of each group along the horizontal axis that runs the full length of the four walls: its vantage point (that is, its geographical location along the brink); and the sight line (the distance and direction inscribed within the shot) relative to the horizon (the horizontal axis of the wall). By serving as the illusory horizon, the horizontal axis literally and conceptually structures this vast and potentially inchoate body of material into an epic panorama.

Entering the gallery from one of its many doorways, viewers must reorientate themselves; they must physically and metaphorically assume a new course. To experience Leonard's work *in situ* is to undertake an episodic journey, stopping *en route* at stages—marked by the different groups of cards—that correspond to the positions adopted by the photographers as they shot each vista along the Falls' perimeter. Moving through the gallery thus corresponds, at least hypothetically, to a tour of the actual Falls. If, for Leonard, "the camera stands in for the eye, for me," in YOU SEE I AM HERE AFTER ALL she invites us to exchange roles in an open-ended exploration in which who sees whom, and what, and how, is con-

stantly brought into question.³⁾ Borrowing her title from a message written in 1906 on the front of one of these postcards, she capitalizes on the way that “I,” “you,” “here” (and implicitly “there”) all become shifting referents as visitors interact with the piece. Glimpsed from afar, YOU SEE I AM HERE AFTER ALL looks like a giant map or chart: up close it retains something of that initial impression. Certain sections, however, may seem more abstract than illusory: sometimes this is due to the repetition of dominant shapes within a group, other times it's due to the colorful patterns made from the distinctive palettes of the various reproductive techniques. Viewers are consequently invited to read between the lines, as it were, and so probe the myriad ways that representation continually invents and occludes, inscribes and embellishes its subject.

In a statement she made several years ago about her early photographs of maps, Leonard alluded to her abiding interest in cartography, its various forms and functions: “There is ... a misconception that a map is an objective tool for learning or navigating. But actually the way you choose to map something will determine how you navigate.” With the postcard as her vehicle, she reverses Church's move from the masterpiece to the humble reproduction, and so probes the way representation writes and rewrites the history of a landmark at once preeminent and representative. The aside that followed the comment quoted above has proved prophetic: “I was questioning what these different maps were and what information they contained. I am still doing this work. Different subjects, same terrain.”⁴⁾

6.

YOU SEE I AM HERE AFTER ALL (Du siehst, ich bin am Ende doch hier, 2008) ist die dritte einer Reihe von Auftragsarbeiten, die auf die Lage und/oder Sammlung des Dia:Beacon-Museums Bezug nehmen. Leonard beschloss von Anfang an, dass ihre Arbeit die Gestalt einer Installation annehmen sollte, die den baulichen Kontext beleben und dadurch eine partizipatorische Reaktion hervorrufen würde. Da Parallelen zwischen der Kulturgeschichte des Hudson River Valley (der Umgebung von Dia:Beacon im Hinterland von New York) und jener der Niagarafälle

gezogen werden können, erkannten zahlreiche Künstler, darunter Hanne Darboven und On Kawara in der Postkarte das ideale Medium und Vehikel für ihr Vorhaben. Fast ein Jahr lang arbeitete Leonard gleichzeitig an Konzept, Struktur und Format der Arbeit und besorgte sich via Internet gleichzeitig haufenweise Postkarten der Niagarafälle. Hinsichtlich Form, Inhalt und Kontext von Anfang an als räumliche Arbeit konzipiert, nimmt YOU SEE I AM HERE AFTER ALL vier aneinandergrenzende Wände im Südteil der Galerie ein. Die Postkarten sind gruppenweise in regelmässigen Rastern angeordnet, wobei die Gruppen durch Motive mit demselben Blickwinkel bestimmt sind. Zwei Faktoren bestimmten die Positionierung jeder Gruppe entlang einer horizontalen Achse, die über die gesamte Länge aller vier Wände verläuft: der Blickwinkel (das heisst die geographische Position an der Absturzkante) und die Sichtlinie (Distanz und Blickrichtung der Aufnahme) in Bezug auf den Horizont (die horizontale Achse an der Wand). Da die horizontale Achse als fiktiver Horizont dient, verleiht sie der ungeheuren und potenziell chaotischen Masse an Material buchstäblich, aber auch begrifflich die Struktur eines epischen Panoramas.

Betritt man den Ausstellungsraum durch einen der vielen Eingänge, muss man sich erst einmal neu orientieren; die Besucher müssen physisch und metaphorisch einen neuen Weg einschlagen. Leonard's Werk vor Ort zu erleben heisst, eine Reise in Etappen anzutreten, unterwegs an verschiedenen Stationen innezuhalten – gekennzeichnet durch die verschiedenen Postkartengruppen –, die den Positionen der Photographen bei ihrer jeweiligen Aufnahme entlang den Fällen entsprechen. Die Bewegung durch den Ausstellungsraum entspricht, zumindest hypothetisch, einem Besuch der echten Niagarafälle. «Die Kamera steht dabei für das Auge ein, für mich», sagt Leonard.³⁾ In YOU SEE I AM HERE AFTER ALL lädt sie uns ein, in einer Untersuchung mit offenem Ausgang die Rollen zu tauschen, wobei sich laufend die Frage stellt, wer wen, was und wie sieht. Der Titel ist einer Nachricht entlehnt, die 1906 auf die Vorderseite einer dieser Postkarten geschrieben wurde, Leonard wandelt jedoch alles in Grossbuchstaben um, so dass «I», «you», «here» (und implizit auch

«there») wechselnde Referenten bezeichnen, sobald Besucher sich auf das Werk einlassen. Aus der Ferne betrachtet wirkt YOU SEE I AM HERE AFTER ALL wie eine grosse Karte oder Tabelle; auch aus der Nähe bleibt etwas von diesem ersten Eindruck erhalten. Manche Ausschnitte dürften jedoch eher abstrakt als illusionistisch anmuten. Das hängt manchmal mit der Wiederholung dominanter Formen innerhalb einer Gruppe zusammen, manchmal aber auch mit den farbenfrohen Mustern, die sich aus den verschiedenen Farbpaletten der diversen Reproduktionstechniken ergeben. Die Betrachter sind ständig aufgefordert, sozusagen zwischen den Zeilen zu lesen, um die unzähligen Wege zu überprüfen, auf denen die Darstellung ihren Gegenstand unablässig erfindet und verhüllt, umschreibt und überhöht.

In einer Bemerkung über ihre früheren Photographien von Landkarten führt Leonard ihr anhaltendes Interesse an der Kartographie und ihren Formen und Funktionen aus: «Es ist ein Irrtum zu glauben, dass eine Karte ein objektives Werkzeug der Gelehrsamkeit und der Orientierung ist. Tatsächlich hängt der eingeschlagene Weg davon ab, in welcher Weise er kartographisch erfasst wurde.» Mit der Postkarte als Arbeitsmaterial hat sie die Bewegung von Churchs Meisterwerk zur bescheidenen Reproduktion umgedreht. Derart geht sie der Frage nach, wie die Darstellung die Geschichte eines ehemals überragenden Wahrzeichens revidiert. Die Bemerkung, die dem oben zitierten Kommentar folgte, erwies sich als prophetisch: «...doch ich untersuchte, was diese Karten waren und welche Informationen sie enthielten. Damit bin ich noch immer beschäftigt. Verschiedene Themen, gleiches Terrain.»⁴⁾

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Urs Stahel, ed., *Zoe Leonard – Photographs* (Fotomuseum Winterthur/Göttingen: Steidl, 2008), pp. 19–21.

2) “Zoe Leonard Interviewed by Lynne Cooke” in *Zoe Leonard: Fotografias* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, forthcoming 2008).

3) “Zoe Leonard Interviewed by Anna Blume” in *Zoe Leonard* (Vienna: Secession, 1997), p. 12.

Already in 2003, Leonard had produced a run of thirty two postcards on commission for an exhibition at MASS MoCA, drawn from the holdings of a local historical society, the SPNEA (Society for the Preservation of New England Antiquities). She assem-

bled the group of objects on a stand, so that formally they worked together, each informing the others. They were for sale individually in the gallery (not the museum gift shop) on the grounds they were an artwork, not a representation of one.

4) Ibid. p. 12.

1) *Zoe Leonard – Fotografien*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Urs Stahel, Fotomuseum Winterthur/Steidl-Verlag, Winterthur/Göttingen 2008, S. 19–21.

2) Zoe Leonard im Gespräch mit Lynne Cooke in *Zoe Leonard: Fotografias*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2008.

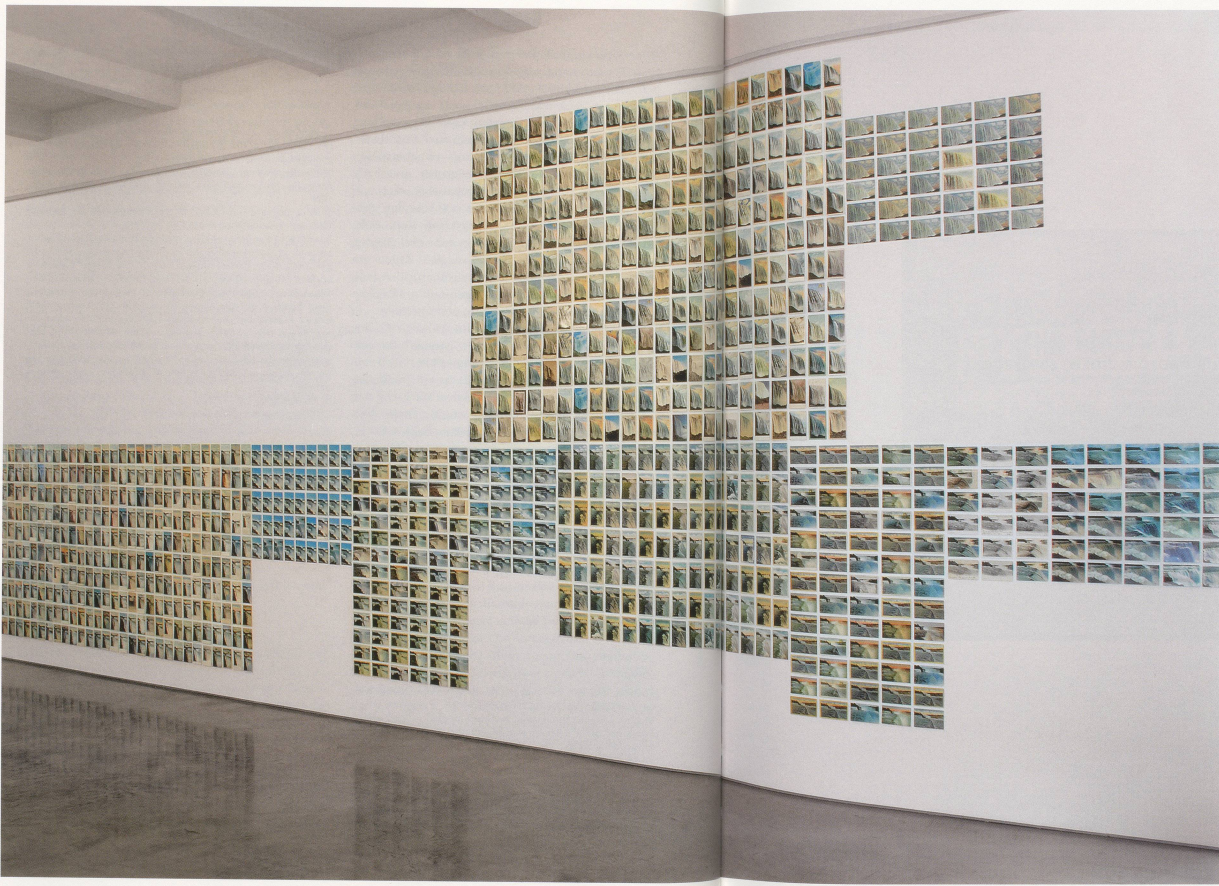
3) «Zoe Leonard interviewed by Anna Blume», in *Zoe Leonard*, Wiener Secession, Wien 1997, S. 61.

Bereits 2003 hat Leonard für eine Ausstellung im Massachusetts Museum of Contemporary Art in North Adams eine Serie von zweiunddreissig Postkarten geschaffen; die Karten stammten aus den Beständen einer lokalen historischen Gesellschaft, der SPNEA (Society for the Preservation of New England Antiquities). Leonard ordnete damals die gesamte Objektgruppe auf einer Konsole an, sodass sie als formale Einheit funktionierten, da ein Objekt jeweils über das andere Aufschluss gab. Sie wurden im Ausstellungsraum (nicht im Museums-Shop) einzeln zum Verkauf angeboten, mit der Begründung, dass es sich dabei um ein Kunstwerk und nicht um die Abbildung eines solchen handle.

4) Ebenda S. 61.

LYNNE COOKE became curator at Dia Art Foundation, New York, in 1991. In 2008 she was appointed Chief Curator and Deputy Director of the Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid.

LYNNE COOKE arbeitet seit 1991 als Kuratorin der Dia Art Foundation in New York. 2008 wurde sie zur Chefkuratorin und stellvertretenden Direktorin des Museo Reina Sofia in Madrid ernannt.



ZOE LEONARD, YOU SEE I AM HERE AFTER ALL, 2008, c. 4000 postcards, installation view, Die Bräun /
DU SIEHST ICH BIN AM ENDE DOCH HIER, ca. 4000 Postkarten, Installationsansicht, (PHOTO: BILL JACOBSON)