

01.06.2024 – 06.10.2024

Paare / Couples

01.06.2024 – 06.10.2024

**Bernard Voïta
Melencolia**



Fotostiftung Schweiz



01.06.2024 – 06.10.2024

Paare / Couples

Vernissage: Freitag, 31. Mai 2024, ab 18 Uhr

19 Uhr Begrüssung: Andreas Spillmann, Präsident des Stiftungsrats
Einführung in die Ausstellungen: Peter Pfrunder, Direktor
Fotostiftung Schweiz. Iwan Schumacher, Filmregisseur und Fotograf

Mittwoch, 26. Juni 2024, 19 Uhr

Paar sein – eine Lebensform auf dem Prüfstand?
Barbara Bleisch im Dialog mit Dania Schifitan

Sonntag, 11. August 2024, 13.30 Uhr

Zwischen Sehnsucht und Voyeurismus – Paare in der Fotografie.
Ausstellungsrundgang mit Elisabeth Bronfen
Moderation: Michael Zimmermann

Samstag, 21. September 2024

Kulturnacht Winterthur. Theater am Gleis zu Gast im Fotozentrum:
Tanzperformance «ECHO» von Naomi Kamihigashi &
Thomas Walschot in der Ausstellung *Bernard Voïta – Melencolia*

2013 begann der Filmemacher Iwan Schumacher Fotografien von Paaren zu sammeln, die nicht in die Kamera schauen. Peter Pfrunder, Direktor der Fotostiftung Schweiz, plante seit langem eine Ausstellung mit Paar-Bildern aus der Sammlung der Fotostiftung. Sie entschieden sich zusammenzuspannen und entwickelten gemeinsam das Projekt *Paare / Couples*.

Paare sind allgegenwärtig in der Fotografie. Verliebte werden nicht müde, sich gemeinsam verewigen zu lassen, und für die perfekte Hochzeitsfotografie ist kein Aufwand zu gross. Aber auch Paare, die den ersten Höhenflug längst hinter sich haben, arbeiten an ihrer Fassade. Man stellt sich auf, schaut in die Kamera, nimmt automatisch eine bestimmte Haltung ein, kontrolliert seinen Gesichtsausdruck und beeinflusst so die Art und Weise, wie man als Paar auf dem Foto erscheinen möchte. Wer sich so fotografieren lässt, ist einverstanden, dass ein Bild von ihr, von ihm, von beiden gemacht wird.

Spannender als die unzähligen idealisierenden Selbstdarstellungen sind allerdings jene Aufnahmen, in denen Paare ganz bei sich und auf eigenartige Weise entrückt scheinen: spielend und werbend, verliebt und berauscht, verzweifelt und haltsuchend. Oder einsam und verloren. Es gibt in der fotografischen Darstellung menschlicher Beziehungen kaum ein Thema, das so ergiebig ist wie die Aufnahmen von Paaren – wenn diese *nicht* posieren. Ob sie einverstanden sind, fotografiert zu werden, ist dann allerdings nicht mehr so klar: Die Bilder sind entweder heimlich gemacht, oder der Mensch hinter der Kamera ist dem Paar so vertraut, dass es ihn wie selbst-

verständlich gewähren lässt. Die Fotos, auf denen die Fotografierten an der Kamera vorbei blicken, wirken aus dem Leben gegriffen.

Die Ausstellung versammelt Paare im weitesten Sinn: Art und Dauer der Beziehung, Geschlecht oder Hautfarbe spielen keine Rolle. Sie zeigt Bilder, in denen etwas *zwischen* zwei Menschen geschieht. Ein großes Spektrum an Emotionen wird sichtbar und spürbar – selten tragen Menschen ihre Gefühle und ihre Befindlichkeit so offen zur Schau wie in diesen Szenen der Zweisamkeit, selbst wenn sie zur Einsamkeit wird. Blicke und Körperhaltungen lassen erahnen, dass im Verborgenen Dinge geschehen, zu denen andere keinen Zutritt haben. Jedes einzelne Bild deutet eine Handlung an, die rätselhaft bleibt und zu Spekulationen oder Projektionen verführt. Fotografien von nicht posierenden Paaren sind kleine Offenbarungen, die weit über dokumentarische Momentaufnahmen hinausgehen. Die Motivation der Fotografinnen und Fotografen, solche Bilder zu machen, entspringt vermutlich demselben Impuls, derselben Faszination, mit der wir als Betrachter und Betrachterinnen diesen Aufnahmen begegnen: mit einer Mischung aus Schaulust und empathischer Neugier.

Paare / Couples erhebt nicht den Anspruch, eine historisch oder gesellschaftlich repräsentative Auswahl von Werken zu vereinen. Vielmehr handelt es sich um eine lustvoll arrangierte Partitur, von zwei Liebhabern des fotografischen Bildes im freien Spiel zusammengefügt: Aufnahmen, von denen jede aus einem anderen Film zu stammen scheint, die sich aber insgesamt wieder zu etwas Neuem montieren lassen.

Publikation: Iwan Schumacher, Peter Pfrunder: *Paare / Couples*. Design: Teo Schifferli. 228 Seiten, 110 Fotografien. Deutsch / Englisch. Ed. Patrick Frey / Fotostiftung Schweiz, 2024.

1. Juni bis 14. Juli 2024: Beziehungsstatus: Es ist kompliziert. Filmprogramm zum Thema Paare im Kino Cameo, Winterthur

Sonntag, 9. Juni, 30. Juni, 1. und 22. September 2024, 13.30 Uhr. Öffentliche Führung durch die Ausstellung *Paare / Couples*

Hans Peter Klauser, Waldspaziergang (Front), 1933
© Hans Peter Klauser / Fotostiftung Schweiz. Iwan Schumacher, Ohne Titel (links), 1972 © Iwan Schumacher. Justin Jin, Nai Nai, a 23-year-old live-streamer with her friend, the famous live-streamer Jiang Bo, Wuhan (Innenseite), 2021 © Justin Jin / Panos Pictures.

Ein Epilog von Peter Pfrunder

Vom Staunen erzählen

1999 durfte ich meine erste Ausstellung als Direktor der Fotostiftung im Kunsthaus Zürich kuratieren. Sie trug den Titel *Vom Staunen erzählen* und galt dem fast schon vergessenen Fotografen Hans Peter Klauser, dessen Nachlass die Stiftung als Schenkung erhalten hatte. Für das Plakat wählte ich die Fotografie eines Paares, das sich schnellen Schrittes auf einem Waldweg entfernt. Im Abendlicht ergeben die langen Schatten eine zweite Bildebene, auf der sich auch der Fotograf als Schattenfigur einmischt; ein etwas unheimliches, aber faszinierendes Spiel, das dieser Fotografie eine magische Wirkung verleiht.

In der letzten Ausstellung, die ich am 31. Mai 2024 in der Fotostiftung Schweiz eröffnen darf, hat mich dieses Paar auf leisen Sohlen wieder eingeholt: es hängt prominent am Eingang zur Schau *Paare / Couples*. Dass ich ihm schon vor 25 Jahren einen Ehrenplatz gegeben hatte, ist mir erst viel später wieder in den Sinn gekommen.

Die Geschichte der Institution und meine eigene Lebensgeschichte haben sich ineinander verwoben. Von Anfang an begeisterte mich die Idee einer Stiftung, die sich zum Ziel setzt, ein bedeutendes visuelles Erbe für die Zukunft zu bewahren und dieses sichtbar und nutzbar zu machen. Meine Vorgänger:innen hatten grossartige Pionierarbeit geleistet, auf der ich, zusammen mit meinem Kollegen Martin Gasser, aufbauen konnte. Zwar brachte ich Erfahrung als Kurator und Publizist im Bereich Fotografie mit, aber mein eigentlicher Hintergrund waren die Literatur und eine weit gefasste Kulturwissenschaft, das Schreiben von Texten und die Arbeit mit Sprache. Auch heute noch betrachte ich fotografische Bilder als eine Art Texte, die sich auf ganz unterschiedliche Weise lesen lassen, um unsere Gegenwart, unsere Vergangenheit, unsere Kultur und unser Leben zu verstehen. Mein Interesse gilt immer wieder den vielfältigen Ausdrucksweisen und Stilen, der «Bildsprache»: Fotografie als eine Form von Fiktion, die mehr über unsere eigene Vorstellungswelt aussagt als über die Wirklichkeit.

Im Lauf eines Vierteljahrhunderts hat sich die Fotostiftung von einer kleinen Organisation unter dem Dach des Zürcher Kunsthhauses zu einer eigenständigen, nationalen Referenzinstitution für Fotografie entwickelt – dank unzähligen Archiv-, Ausstellungs- und Publikationsprojekten im In- und Ausland und einer Sammlung von weit über 100 Vor- und Nachlässen. Diese Entwicklung war nur möglich dank der langjährigen, grossen Unterstützung der Eidgenossenschaft sowie namhaften Beiträgen der öffentlichen und privaten Hand. Auch die Zusammenarbeit mit dem Fotomuseum Winterthur war immer wieder befruchtend. Entscheidend war aber vor allem ein unerhört engagiertes und motiviertes, inzwischen rund 20 Personen umfassendes Team, das sich mit Herzblut für die Ziele der Fotostiftung einsetzt und dabei Menschlichkeit und Pragmatismus nicht aus den Augen verliert. Wir hatten das Glück, immer das volle Vertrauen eines souveränen Stiftungsrats zu geniessen, der uns auf der Gratwanderung zwischen Ideal und Machbarkeit den nötigen Rückhalt gab.

Für die 26 Jahre meiner Direktionszeit möchte ich mich mit zwei Ausstellungen bedanken, die als Gegensatzpaar konzipiert sind: die stille, meditative Arbeit *Melencolia* von Bernard Voïta und das luftige, verspielte *Capriccio Paare / Couples*, das ich gemeinsam mit dem Filmemacher Iwan Schumacher entworfen habe. Die Spannweite, die sich zwischen diesen beiden Ausstellungen auftut, könnte kaum grösser sein. In der Gegenüberstellung laden sie dazu ein, die unterschiedlichen Sprachen der Fotografie zu entdecken und die imaginative Kraft fotografischer Bilder wirken zu lassen. «Vom Staunen erzählen» wäre auch dieses Mal ein passender Übertitel.



Bernard Voïta Melencolia

Bernard Voïta, 1960 in Cully (VD) geboren, ist ein Meister des fotografischen Verwirrspiels. Schon um 1990 erregte er international Aufsehen mit grossformatigen Arbeiten, die eine eigene Realität erzeugen. Voïtas Werke erinnern zunächst an Montagen oder Collagen, bei genauerem Hinsehen entpuppen sie sich jedoch als reale Installationen im Raum. Durch die Aufnahme aus einer ganz bestimmten Perspektive gelingt es ihm, dreidimensionale «Bricolagen» in zweidimensionale Tableaus zu übersetzen – undurchdringbare Verschachtelungen von Gegenständen und Flächen. Dieser Kippeffekt ist aber mehr als eine Spielerei: Die vertraute Wirklichkeit wird plötzlich fremd und «unlesbar», faszinierend und beunruhigend zugleich. Wo Sicherheit war, stellt sich Verunsicherung ein, was wahr erschien, erweist sich als Illusion. Diesem Ansatz ist der Künstler auch in neueren Arbeiten treu geblieben. Die Serie «Melencolia», die in der Fotostiftung erstmals umfassend präsentiert wird, ist eine Quintessenz aus seiner langjährigen Gratwanderung zwischen Sein und Schein – und vielleicht auch ein Echo auf den Realitätsverlust unserer Zeit. Im Gespräch mit dem Kurator Peter Pfrunder gibt Bernard Voïta Einblick in sein Schaffen.

Bernard, die Fotografie spielt eine wichtige Rolle in deinem künstlerischen Werk. Trotzdem sträubst du dich dagegen, als «Fotograf» bezeichnet zu werden.

Die Fotografie als solche interessiert mich kaum. Ich verstehe sie als Teil einer viel umfassenderen Geschichte der Malerei, sie ist in ihr verankert, insbesondere durch die Camera obscura, die das Herzstück des fotografischen Dispositivs bildet und die zunächst das Instrument der Maler war. Die Geschichte der Fotografie beginnt nicht erst mit ihrer chemischen Erfindung um 1840, denn das Prinzip der Camera obscura war seit der Antike bekannt. Wahrscheinlich haben sogar die ersten Menschen damit Erfahrungen gemacht, wenn zufällig Lichtstrahlen in ihre Höhlen eindringen, die die Aussenwelt abbildeten ...
Deine erste fotografische Arbeit trägt den Titel «Antichambre» (1987). In welchem Sinn ist diese Serie für deinen Ansatz bedeutsam?

Beim Betrachten dieser grossformatigen Arbeiten sieht man sich gewissermassen in ein Vorzimmer (frz. «Antichambre») versetzt: man steht an der Schwelle und kann nicht eintreten! Es war meine Absicht, Bilder zu schaffen, die nicht sofort zu durchdringen und zu begreifen sind, sondern unseren Blick an sich abprallen lassen und auf uns selbst zurückwerfen. Die «Antichambre»-Arbeiten sind quadratisch. Sie nehmen das Format der Hasselblad-Kamera auf, die ich damals benutzte. Auf der Mattscheibe, mit der man den Bildausschnitt kontrolliert, ist ein kleines Kreuz markiert. Es bildet den Mittelpunkt von vier gleich grossen Feldern und es diente mir als Raster, um die Oberfläche meiner Fotografie in vier Quadrate aufzuteilen. Ich habe also dieses Kreuz, ein Hilfsmittel der Kamera, wörtlich genommen und sie ins Herz meines Dispositivs projiziert.

Auf diese Weise machte ich die Reproduktionsmaschine zu einer Projektionsmaschine, womit ich das Prinzip der Fotografie umkehrte: Ich stand nicht mehr als passiver Beobachter *hinter* der Kamera, auf der Suche nach dem Bild, das festgehalten werden sollte, sondern *vor* der Kamera, um eine Fotografie zu konstruieren, um das Bild zu generieren, das die Kamera liefern sollte. So habe ich die Kreuz-Markierung, die an Dürers Perspektivmaschine erinnert, gegen ihre Bestimmung verwendet. Sie diente nicht mehr dazu, die Welt möglichst genau abzubilden oder zu reproduzieren; vielmehr wurde die Wirklichkeit gemäss dem Kamera-Raster transformiert, von einem bestimmten Blickwinkel aus neu erfunden.

Es ist eine spezielle Erfahrung, die realen Objekte im Raum so zu bewegen, dass sie am Ende ein Bild ergeben, welches man aber nur auf der Mattscheibe des Aufnahmeapparats sehen kann. Die Übersetzung in die Zweidimensionalität nimmt den Dingen

dem zarten Faden einer Intuition zu folgen. Als ich jünger war, hatte ich oft Angst davor, zu arbeiten, ohne genau zu wissen, was ich da eigentlich tue. Heute bin ich etwas gelassener; was ich jetzt nicht verstehe, werde ich morgen verstehen, es ist eine Frage der Arbeit und der Zeit.

Wo ist die 15-teilige Werkgruppe «Melencolia» in deinem Schaffen zu verorten?

Diese Arbeit, entstanden zwischen 2014 und 2017, knüpft sehr direkt an die «Antichambre»-Bilder der achtziger Jahre an. Damals hatte ich mich nicht getraut, mehr als vier Werke zu produzieren, was ich bald bereute. Ich stand am Anfang meiner Laufbahn und war der Meinung, dass ich unbedingt neue Sachen machen müsse! 25 Jahre später habe ich mir das Vergnügen gegönnt, das Prinzip jener Arbeit in einer verwandten Form nochmals durchzuspielen. Die neue Serie nenne ich jetzt «Melencolia», in Anlehnung an den berühmten Stich von Albrecht Dürer. **Was hat sich denn seit der früheren Arbeit geändert?**

Bei den «Antichambres» war ich gezwungen, unaufröhlich zwischen den Objekten und der Kamera hin- und herzugehen. Ich musste leicht umsetzbare Ideen finden, um den Zustand, den ich mir wünschte, auch materiell zu realisieren. Dadurch waren die Möglichkeiten sehr limitiert, und auf die Dauer war es auch mühsam und frustrierend! Ganze Wochen vergingen, in denen sich in meinem überfüllten Atelier kaum etwas bewegte; Zentimeter um Zentimeter veränderte ich die Position eines Objekts oder korrigierte die Helligkeit einer Lampe. Und nach jeder Aufnahme musste ich noch die Entwicklung des Films und die Vergrößerung abwarten, bevor ich fortfahren konnte.

Es war unabdingbar, meine Vorrichtung zu verbessern, weshalb ich eine Maschine bastelte, die es meines Wissens in dieser Form damals noch nicht gab: ich befestigte eine kleine Videokamera an meiner Hasselblad, die auf die Mattscheibe gerichtet war und ihr Bild live auf einen Monitor übermittelte. Dadurch konnte ich mich mitten in meiner Installation niederlassen und eine direkte Beziehung zwischen zwei unvereinbaren Räumen herstellen, nämlich zwischen der Realität der Objekte im Atelier und der Ansicht, die sie auf der Oberfläche des Monitors bildeten. Es war immer noch eine etwas archaische Methode, aber sie ermöglichte mir als nächstes, die Serie «Architectures» zu realisieren, die auf einem ähnlichen Verfahren beruht.

Später kam digitale Technologie dazu, was mir bei der Produktion der «Melencolia»-Bilder erlaubte, noch genauer, einfacher und leichter zu arbeiten, zumal ich nicht mehr auf ein Labor angewiesen war. Der Entstehungsprozess meiner Fotografien ist jedoch immer noch ausserordentlich langsam. Aber jetzt kann ich die

grafie nicht immer eine Fiktion ist? Beim Betrachten von Bildern verhalten wir uns meistens wie Analphabeten, die sie nicht lesen können. Oder wir sind blind, wie im Gleichnis von den Blinden und dem Elefanten. **Du spielst auf eine alte Geschichte an?**

Genau, eine Fabel über Wahrnehmung und Erkenntnis, die wohl aus Indien stammt und in vielen Varianten existiert. Chérif Defraoui hat sie mir erzählt. In Bezug auf die Fotografie veranschaulicht sie, wie ein und dasselbe Motiv, das von verschiedenen Standpunkten aus fotografiert wird, zu unterschiedlichen und sogar völlig gegensätzlichen Interpretationen führen kann: Eine Gruppe von Blinden versammelt sich um ein für sie bisher unbekanntes Tier, in diesem Fall einen Elefanten, um sich ein Bild von ihm zu machen. Einer umfasst das Bein und sagt sofort: Ein Elefant sieht aus wie ein weicher Stamm. Ein anderer erwischt den Stosszahn, er protestiert: Im Gegenteil, ein Elefant ist hart und spitzig, er hat eine längliche, gebogene Form. Völlig falsch, ruft der Dritte, die Seite betastend: Ein Elefant gleicht einer flachen Wand mit Unebenheiten. Der Vierte wiederum hält triumphierend den Schwanz in den Händen und lacht alle aus: Ein Elefant ist nur ein dünnes Seil. Sie geraten in einen Streit und schlagen sich die Köpfe ein, weil jeder überzeugt ist, die Wahrheit zu sagen.

Unsere Wahrnehmung der Realität erscheint plötzlich wie ein sehr fragiles Konstrukt und es wird uns bewusst, dass dieses Konstrukt jeden Moment wie ein Kartenhaus einzustürzen droht.

Du hast Recht, im wörtlichen wie auch im übertragenen Sinne: Man mag auf den ersten Blick das Gefühl haben, dass dieses organisierte Gebilde sehr stabil ist, es scheint fast unbeweglich, in seiner geometrischen Struktur erstarrt. Bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass die Verbindung der Objekte untereinander äusserst prekär ist; nichts ist fest zusammengefügt, nie fixiert, sondern nur in einem labilen Gleichgewicht aufgestellt. Schon ein einfacher Luftzug würde genügen...! Vor allem aber, und das ist das Wesentliche, wird einem klar, dass es ausreichen würde, die Kamera ein paar Zentimeter zu verschieben, um diese ganze Struktur zum Einsturz zu bringen und die geometrische Ordnung in ein disruptives Durcheinander von Objekten zu verwandeln. Im Grunde ist dies bei jeder Fotografie der Fall, nur dass die Auswirkungen einer solchen Verschiebung in der Regel nicht so deutlich sichtbar sind.

Wo siehst du den Zusammenhang mit Albrecht Dürers Stich «Melencolia I» von 1514?

Was mich an Dürers Stich interessiert, ist zunächst die sehr spezielle Anordnung der Objekte (geometrische, mathematische Objekte, einschliesslich des berühmten Polyeders ...), die scheinbar zufällig verstreut sind, ohne Ordnung; sie füllen den Raum rund um die Figur des in sich sinnierenden Engels. Aber mich interessiert auch die Bedeutung der Melancholie, die zu jener Zeit eine andere war als heute. Die Erstarrung, die Unbeweglichkeit, die Unfähigkeit zu handeln kontrastiert mit einer Art geistiger Hyperaktivität. Ich finde bei Dürer ein Echo auf den paradoxen Raum, den ich in meinen fotografischen Arbeiten erforsche, und auf meinen hartnäckigen Versuch, der «Körperlosigkeit» der Fotografie etwas Körperhaftes zu verleihen.

Indem ich den Standort meines Fotoapparats fixiere, von dem aus die Position jedes Objekts im fotografierten Raum organisiert wird, vervielfache ich die Perspektiven. Von hier aus wird die Fantasie beflügelt, man kann sich freier im Bildraum bewegen, sich wie in einem Labyrinth verirren und manchmal sogar Dinge sehen, die es gar nicht gibt!
Gibt es Parallelen zwischen den Gegenständen, die bei Dürer herumliegen, und den Dingen, die du benutzt?

Nicht wirklich, ich bemerke zwar einige Ähnlichkeiten, aber ich habe nicht bewusst nach ihnen gesucht. Die Gegenstände, die ich verwende, sind einfach die, die mir gerade zur Verfügung stehen. Sie haben keinen intrinsischen, sentimental oder symbolischen Wert. Ich bin ein «Bricoleur», ein Bastler im Sinne von Lévi-Strauss, der mit den Gegenständen arbeitet, die er um sich hat – nicht im Hinblick auf ihre eigene Qualität, sondern im Hinblick auf den Gebrauch, den er davon machen kann. Alles, was im Atelier vorhanden ist, ist verwendbar: Stühle, Lampenschirme, Kabel, Gläser, Pappschachteln, Tischbeine, Bücher, Teile von Geräten und sogar der Bretterboden in meinem Atelier.

Also auch hier keine Manipulation, keine digitale Nachbearbeitung – man bekommt, was man sieht, und man sieht, was man sehen will?

Ja, diese Fotografien verweisen nur auf sich selbst. Sie erklären nichts, zeigen nichts, beweisen nichts ...

Publikation: Bernard Voïta – Melencolia. Hg. von Peter Pfrunder. Design: Camillo Paravicini. Edizioni Periferia / Fotostiftung Schweiz, 2024.

Jeden Sonntag, 11.30 Uhr. Öffentliche Führung durch die Ausstellung *Bernard Voïta – Melencolia*. Keine Führung am 2. und 16. Juni, 1. September 2024.

Für Unterstützung danken wir: Förderverein Fotostiftung Schweiz, Landis & Gyr Stiftung, Ricola Stiftung, Ernst und Olga Gubler-Hablützel Stiftung, Studio Arte.

Vernissage: Freitag, 31. Mai 2024, ab 18 Uhr

19 Uhr Begrüssung: Andreas Spillmann, Präsident des Stiftungsrats

Einführung: Peter Pfrunder

Sonntag, 2. Juni 2024, 11.30 Uhr

Der Streit der Blinden. Bernard Voïta im Dialog mit Peter Pfrunder

Sonntag, 16. Juni 2024, 11.30 Uhr

Bernard Voïta – Neue Perspektiven in der Fotografie.

Urs Stahel im Dialog mit Teresa Gruber

Sonntag, 1. September 2024, 11.30 Uhr

Bild und Raum. Voïtas Kunst der Verführung.

Lars Willumeit im Gespräch mit Nadia Schneider Willen

Jeden Dienstag, 18 Uhr: Yoga im Museum.

Kursleitung: Katharina Rippstein. Anmeldung: hello@katha-yoga.ch

ihre Besonderheit, ihre Masse, ihr Gewicht usw. Die materielle Differenzierung verschwindet, es gibt keine Unterscheidung mehr zwischen Voll- und Hohlräumen, zwischen einem Objekt und seinem Schatten. Um ehrlich zu sein, hat mich das Ergebnis dieser ersten Experimente selbst überrascht. Aber ich wusste damals noch nicht, ob es überhaupt von Interesse war; ich war einfach ziemlich perplex!
Sind es nicht auch die sinnlichen und philosophischen Aspekte, die durch die Werke vermittelt werden, die so faszinierend sind?

Ja, wahrscheinlich schon, aber ich habe das nicht wirklich vorausgesehen. Mein Ansatz war immer der eines Praktikers. Ich brauche die Atelierpraxis, um mein Projekt zu finden, zu verstehen und zu definieren, was ich mir vorstelle. Von Natur aus bin ich eher konfus und grüblerisch veranlagt, ich gehe in kleinen Schritten voran und meine Arbeit ist immer das Ergebnis eines langsamen Reifungsprozesses. Aber natürlich gibt es keine Praxis ohne Ideen, ohne Reflexion, das geht Hand in Hand. Abgesehen davon ist das Verständnis dessen, was man wirklich tut, nicht immer so offensichtlich, wie man meinen könnte, vor allem, wenn man ein junger Künstler ist.

Wie weit lässt du dich von deiner Intuition leiten?

Auch hier ist die Antwort nicht so eindeutig. Am Anfang steht immer eine Idee, aber sie ist noch unsicher, diffus und man muss dafür erst noch die Form finden. Und diese entwickelt sich erst mit der Arbeit im Atelier. Ein Prozess, der für mich ziemlich anstrengend und chaotisch ist. Es gibt nichts Fragileres, als

die verstreuten Objekte frei in zufälligen Geometrien organisieren, ohne ein vorheriges Schema; ich kann aus der räumlichen Installation heraus direkt beobachten, was auf der Oberfläche der Fotografie geschieht. Man könnte fast von einem Phänomen der Kristallisation im chemischen Sinne des Wortes sprechen.
Welche Bedeutung haben die «Melencolia»-Bilder für dich heute?

Mit dieser Werkgruppe habe ich an mein ursprüngliches Interesse am fotografischen Prozess angeknüpft, allerdings auf eine weniger starre, direktere und einfachere Weise. Wenn ich «einfach» sage, so ist dies wahrscheinlich immer noch die komplizierteste Art der Fotografie der Welt (*er lacht*).

In der gesamten Serie finden sich fast die gleichen Objekte, die jedoch unterschiedlich angeordnet sind. Die Möglichkeiten sind grenzenlos. Je nachdem, aus welchem Blickwinkel ein Gegenstand fotografiert wird, nimmt er ganz unterschiedliche Erscheinungsformen an. Ich benutze ihn, weil er ein bestimmtes Quantum an Licht reflektiert oder wegen des Schattens, den er wirft.

Das ist banal und kompliziert zugleich. Wir sind ja furchtbar leichtgläubig und verwechseln das fotografische Abbild regelmässig mit der Wirklichkeit. Wir wissen zwar, dass eine Fotografie immer nur ein Bild ist, und dennoch... – Irritierend ist, dass wir in Bezug auf das Verständnis der Fotografie und ihrer angeblichen Wahrheit kaum Fortschritte gemacht haben. Unsere Vorurteile in diesem Bereich sind ausserordentlich hartnäckig. Man kann sich schon fragen, ob eine Foto-



Bernard Voïta, Melencolia XIII (Nicolas L.), 2016. Courtesy of the artist.

Bild Rückseite: Bernard Voïta, Melencolia III, 2014. Sammlung Förderverein Fotostiftung Schweiz.

