

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2010)
Heft:	87: Collaborations Annette Kelm, Katharina Fritsch, Cerith Wyn Evans, Kelley Walker
Artikel:	Annette Kelm : open source
Autor:	Kleefeld, Stefanie
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-679695

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

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

STEFANIE KLEEFELD

Open Source

Das gestalterische Zutun sei da nicht gerade gross. Zwei Lampen indirekt auf den Hintergrund, eine aufs Objekt und abphotographieren. Das ist fast der geringste Aufwand, den man da betreiben kann, so Annette Kelm in einem Gespräch mit Jens Asthoff.¹⁾ Kelm spricht hier von ihrer Arbeit ANONYMOUS, LILAC CLOCK BAG BUFFALO EXCHANGE (2007) – einer vierteiligen Photoserie, deren einzelne Aufnahmen dieselbe lilafarbene runde Handtasche zeigen, in deren Vorderseite eine Uhr mit Ziffernblatt eingénäht ist. Frontal aus gleicher Perspektive und vor weissem Hintergrund aufgenommen, unterscheiden sich die einzelnen Aufnahmen nur durch die jeweils um eine Minute variiierende Zeigerstellung der Uhr.

Ein Grossteil der Photographien Kelms weist diese Art von Distanziertheit gegenüber dem zu photographierenden Gegenstand auf. Im Stil der neutralisierenden Studiophotographie werden die Sujets meist ohne Schattenwurf in einer Art «Nicht-Raum» festgehalten oder so aus nächster Nähe eingefangen, dass jeder räumliche Kontext negiert scheint. Als sei Kelms Projekt das einer Archäologie von Dingen, Architekturen und Landschaften, verweisen die Bildgegenstände so vor allem auf sich selbst: Da gibt es nichts, was enthüllt beziehungsweise über die Sujets hinaus erzählt wird. Dieses Nichts-Dazutun oder isolierte Präsentieren der Motive zeugt von einem Vertrauen in die Bildgegenstände. Es scheint zu genügen, sie ins rechte Licht zu setzen. «Die Begeisterung

STEFANIE KLEEFELD ist Kunsthistorikerin und -kritikerin und lebt in Berlin. Sie ist Redakteurin von *Texte zur Kunst*.

des Photographen für ein Sujet ... ist vor allem eine Bestätigung des Da-Seins dieses Sujets, seiner Richtigkeit»²⁾, sagt Susan Sontag.

Kelm zeigt ihre Bildgegenstände entweder in einzelnen Aufnahmen oder in Serien, bei denen das Motiv mit einer Engelsgeduld und ohne jegliche Angst den Betrachter oder sich selbst zu langweilen, von verschiedenen Seiten beziehungsweise in unterschiedlichen Ausschnitten oder in einem geringen zeitlichen Abstand aus ein und derselben Perspektive eingefangen wird. Der Betrachter wird so Teil eines Unternehmens, bei dem Kelm die von ihr ausgewählten Sujets genauestens betrachtet und untersucht, und den Entdeckungen, die Kelm dabei macht, folgt (zumindest potenziell) auch der Betrachter.

Photographieren bedeutet immer auch, sich etwas anzueignen. Wie Merleau-Ponty jedoch gezeigt hat, schliesst jede Perspektive eine andere aus. Darin liegt die Unmöglichkeit, einem Phänomen in seiner Gänze wirklich habhaft werden zu können. So ist jeder Photographie das Scheitern dieses sich Aneignen-Wollens bereits eingeschrieben. Mit ihren Serien treibt Kelm dieses Aneignen-Wollen einerseits auf die Spitze (denn eine Aufnahme scheint nicht zu genügen), andererseits wird das Scheitern dieses Unterfangens in ihren Arbeiten thematisiert. «In der Wiederholung erliegen die Motive ihrem Streben nach Ähnlichkeit, sie lösen sich (wie selbstverständlich) vom Original wie von einer allmächtigen Vaterfigur»³⁾, so Dirk von Lowtzow. So eröffnet sich nicht in den Photographien selbst, sondern in den Leerstellen, in den Verschiebungen und feinen Un-



ANNETTE KELM, FIRST PICTURE FOR A SHOW, 2007, c-print, $6\frac{1}{4} \times 7\frac{3}{4}$ " /
ERSTES BILD FÜR EINE AUSSTELLUNG, C-Print, 16 x 20 cm.

terschieden zwischen den einzelnen Aufnahmen die Bedeutung, eröffnen sich Assoziationsräume, die über das Abgebildete hinausweisen.

Was aber sind das für Objekte, die Eingang in das Werk Kelms finden? In ihren Photographien richtet sie ihre Aufmerksamkeit oftmals auf das Unspektakuläre, das Alltägliche (etwa auf eine Eichel in FIRST PICTURE FOR A SHOW [Erstes Bild für eine Ausstellung, 2007]). Neben solch eher gewöhnlichen Bildgegenständen lassen sich in ihren Arbeiten aber auch eine Reihe kulturell aufgeladener Motive finden (beispielsweise die in Serie gegangenen ersten Fertighäuser, die Anfang des 20. Jahrhunderts aufka-

men). Alles andere als unbeschriebene Blätter tragen diese Sujets ihre Bedeutung bereits mit sich und weisen damit über sich hinaus auf einen Kontext, der mittels der Bildgegenstände aufgerufen wird. Demnach gibt es in Kelms Werk zwei Arten von Motiven: solche, die im kulturhistorischen Kanon bereits als bedeutend gesetzt sind, und solche, die Kelm aufgrund ihrer Wahl erst als bedeutend setzt.

Die Auswahl gewöhnlicher Motive geht auf das aus dem Surrealismus stammende Postulat zurück, dem Abseitigen Aufmerksamkeit zu widmen, dem – zumindest noch im Surrealismus – die moralische Prämisse eingeschrieben war, die Hierarchien zwi-

schen «schön» und «hässlich», «bedeutsam» und «trivial» aufzuheben. Diese Idee der Gleichwertigkeit aller Sujets beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Auswahl der Bildgegenstände, sondern erstreckt sich auch auf deren Inszenierung innerhalb der Photographien. Da wird beispielsweise ein Julian Göthe für JULIAN, ITALIAN RESTAURANT (2008) in derselben Weise photographiert wie jedes andere Motiv ihrer seriellen Arbeiten auch. So weisen alle drei Photographien dieser Serie dasselbe Format auf während sich das Motiv der einzelnen Aufnahmen nur minimal unterscheidet: und zwar nicht in der Perspektive, nicht im Ausschnitt und nicht in der Komposition, sondern lediglich in den kleinen Bewegungen der Hände und Augen, die Göthe zwischen den einzelnen Aufnahmen vollzieht. Kelms Porträtaufnahmen sind daher immer auch als Objektaufnahmen zu lesen, wie auch umgekehrt ihre Objektaufnahmen, da sie den eingefangenen Gegenstand zu porträtieren scheinen, als Porträtaufnahmen verstanden werden können.

Diese Strategie der Gleichwertigkeit der Bildgegenstände (in der Auswahl und Inszenierung), kennzeichnet auch diejenigen Photographien Kelms, bei denen mehrere Objekte miteinander kombiniert und vor speziell ausgewählten Hintergründen angeordnet und drapiert werden. Diese Arbeiten un-

terscheiden sich von den zuvor genannten, jedoch nicht aufgrund ihres bis ins Detail durchdachten Komponiert-Seins. Denn wie Kelm selbst angemerkt hat, gibt es keinen neutralen Bildraum⁴⁾, sodass auch ihre scheinbar nicht komponierten Photographien (wie etwa die der Fertighäuser) als Setzungen und nicht als reine Dokumentationen verstanden werden müssen. Der Unterschied zwischen den beiden Arten ihrer Photographien liegt vielmehr in dem Kombiniert- beziehungsweise in dem in Beziehung-Gesetzt-Sein der Bildgegenstände untereinander, dem die Arbeiten bei aller Strenge ihre Maniertheit verdanken (wobei die ebenfalls Bedeutung suggerierenden Hintergründe, für die Kelm oftmals ornamentale Stoffe verwendet, ebenfalls als Bildgegenstände begriffen werden müssen). So stellt sich angesichts der kombinierten Photographien weniger die Frage nach dem Warum der Motive (eine Frage, die die Photographien mit nur einem Bildgegenstand aufwerfen) als vielmehr die nach dem Warum der Arrangements.

Kelms Arrangements sind zum Teil grotesk und verwirren zunächst. Dies ist auf das Nebeneinander scheinbar nicht zusammengehörender Dinge zurückzuführen. Die Bildgegenstände verweisen zwar auch hier auf sich selbst und ihre Geschichte, mittels ihrer Kombination wird diese Selbstreferentialität jedoch



auch konterkariert. Und in diesem Bruch eröffnet sich wie auch in der Repetition ein und desselben Gegenstandes «ein feinsinniges (...) Spiel der visuellen und verbalen Assoziationen»⁵⁾, wie Jessica Morgan es formuliert, bei dem unvertraut gemacht wird, was vertraut ist, und bei dem sich die Gedanken des Betrachters mit den Gegenständen eingeschriebenen Bedeutung überlagern.

So auch bei ARCHEOLOGY AND PHOTOGRAPHY (2008) – einer Arbeit, auf der zwei stehende Bücher mit zwei weissen Zucchinis vor einem Stoffhintergrund mit grünem Blumenmuster zu sehen sind. Die Zusammenstellung der Bildgegenstände erscheint bizarr. Weder erschliesst sich die Kombination von Buch und Gemüse noch die von Hintergrund und Objekten; (abgesehen davon, dass, wie Beatrix Ruf treffend angemerkt hat, die Fruchtstängelansätze der Zucchini eine formale und farbliche Korrespondenz zu den Blüten der auf dem Stoff abgebildeten Blumen aufweisen⁶⁾). Was jedoch auffällt ist, dass Kelm hier gleichzeitig sowohl Objekte aus der Kategorie «abweigig» (die Zucchini) als auch aus der Kategorie «bedeutend/beschrieben/aufgeladen» (die Photographiebücher) ausgewählt und miteinander arrangiert hat. Die Auswahl dieser Gegenstände wie auch die Kombination des Buches *Archäologie und Photographie* mit einer Zucchini legen nahe, die

Photographien als Kommentar zur eigenen Arbeit zu lesen.

Mit solchen Deutungsversuchen wähnt man sich jedoch immer auf unsicherem Terrain, denn im selben Moment, in dem man eine Lesart ausspricht, weiss man, dass die vorgeschlagene nur eine unter vielen möglichen ist. Und diese Offenheit der Arbeiten ist intendiert.

Deutlich wird dieses Intendiert-Sein bei ihrer vierteiligen Serie *Untitled* (Ohne Titel, 2007), die einen Orangenbaum zeigt, der in verschiedenen Ausschnitten und von unterschiedlichen Perspektiven aufgenommen wurde. Da weder der Titel der Photographie noch der grüne Hintergrund etwas über den Kontext des Baumes verraten, sieht der Betrachter das, was er sieht: vier Photographien, die in unterschiedlichen Ausschnitten ein und dasselbe Motiv zeigen. Bei weitergehender Beschäftigung mit der Arbeit erfährt man jedoch ein zusätzliches Detail, das wohl durch Kelm selbst in Umlauf gebracht wurde.

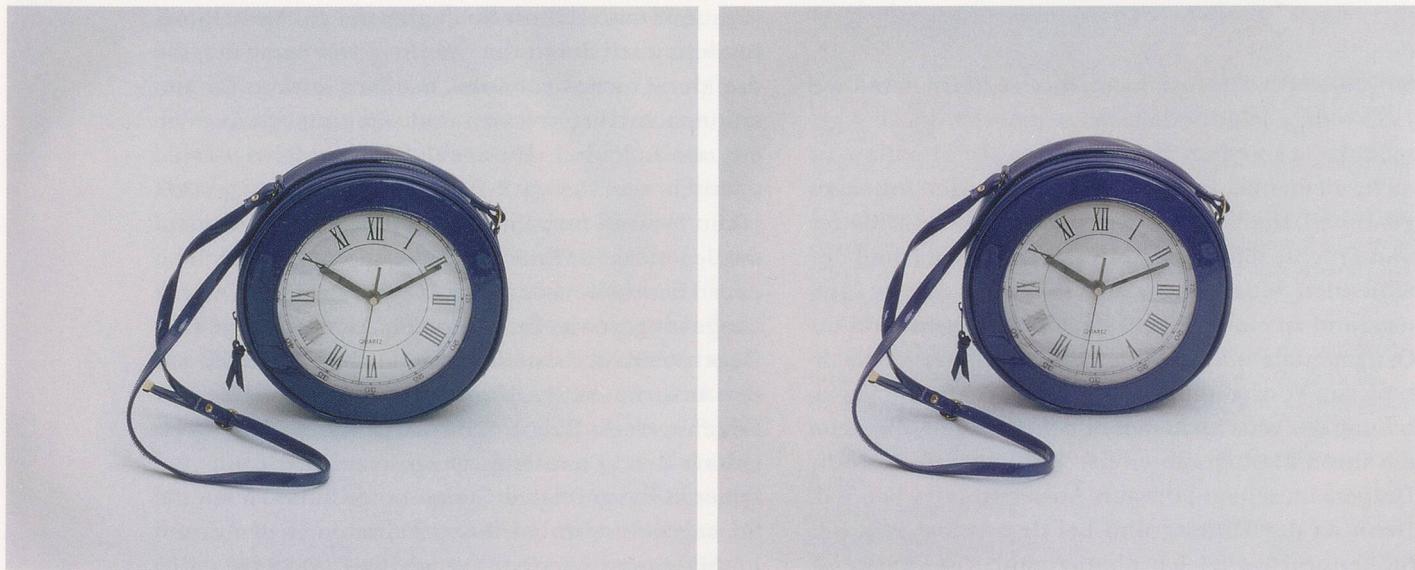
ANNETTE KELM, ANONYMOUS,

LILAC CLOCK BAG BUFFALO EXCHANGE, 2007,

c-prints, 4 parts, 19 1/4 x 23 1/2" each /

ANONYM, LILA UHRENTASCHE BUFFALO EXCHANGE,

C-Prints, 4 Teile, je 49 x 60 cm.





ANNETTE KELM, ERSTES MUSTERHAUS, HELLERAU,
DEUTSCHE WERKSTÄTTEN HELLERAU,
ARCHITEKT ADELBERT NIEMEYER, 1920, 2008,
c-print, 29 3/4 x 22 3/4" / C-Print, 75,5 x 58 cm.

So gehört der Orangenbaum ihren Eltern, den diese 1975 – dem Jahr, in dem Kelm geboren wurde – geschenkt bekommen haben.⁷⁾ Diese Information ist nicht elementar, um einen Zugang zu der Arbeit zu gewinnen. Den gewinnt man auch so, denn die Blätter und Früchte des Baumes verschmelzen aufgrund der fehlenden Schatten mit dem flächigen grünen Hintergrund zu einer Ebene, sodass der Gegenstand ins Ornamentale umgedeutet wird. Mit dieser Verflechtung von Vorder- und Hintergrund findet eine Verwischung der verschiedenen Bildebenen statt, die Kelm mit ihren Photographien der Stoffentwürfe Dorothy Drapers im selben Jahr aufs Äußerste getrieben hat. Denn da der Hintergrund bei den Aufnahmen der Stoffentwürfe zugleich photographiertes Objekt ist,

fallen hier Vorder- und Hintergrund in eins; wobei Kelm durch den Verzicht der materiellen Darstellung des Bildgegenstandes (zum Beispiel durch die Falten des Stoffes) den photographischen Bildraum in der dekorativen Oberfläche auflöst, während sie gleichzeitig das zu photographierende Objekt zeigt. Man kann die Photographien des Orangenbaumes aber auch unter dem Aspekt der Serie betrachten: der Aufnahme des Baumes also aus verschiedenen Perspektiven und in unterschiedlichen Ausschnitten und der damit einhergehenden Annäherung des Mediums Photographie an die Medien Film und Skulptur. Der biographische Aspekt gibt demnach lediglich eine weitere Bedeutungsebene hinzu.

Aufgrund der kalkulierten Freiräume in Kelms Arbeiten kommt man also nie an den Punkt, an dem alles gesagt wäre, sodass der abstruse Wunsch nach der Lesart, nach der Bedeutung in ihren Arbeiten ad absurdum geführt wird. Und diese Offenheit muss als künstlerische Strategie begriffen werden. Wie Beatrix Ruf treffend angemerkt hat, wechselt «Annette Kelm permanent die Ebenen der Assoziationen und damit die Wege, die man im Bild nehmen kann, und man selbst wechselt permanent die Zugangsweise: Mal dominiert das Verbale, mal das Konzeptuelle, mal das rein Retinale, mal geht es um Geschmack oder ästhetische Verführung.»⁸⁾ Alles ist da, doch es gibt keine Auflösung für das, was man sieht.

Diese Offenheit ihrer Arbeiten forciert Kelm nicht nur mittels ihrer Strategien der Bildgestaltung, sondern auch durch die von ihr gewählten Titel, die das Motiv nicht benennen, sondern andere Konnotationen anklingen lassen und somit mehr verschleiern als aufklären. Die Titel können dabei sowohl poetisch sein (etwa YOUR HOUSE IS MY CASTLE, [Dein Haus ist mein Schloss, 2005]) als sich auch auf das legendäre «Ohne Titel» zurückziehen. Ähnlich dem Herauslösen der Objekte aus ihrer originären Umgebung sowie ihrer Kombination mit anderen Gegenständen, besteht Kelm auch hier nicht auf den ursprünglichen Kontext des photographierten Gegenstandes. Bei anderen Arbeiten schlägt Kelm jedoch den genau entgegengesetzten Weg ein und benennt die gezeigten Gegenstände aufs Genaueste. So beispielsweise bei ihren Aufnahmen der ersten in Serie gegangenen Fertighäuser (ERSTES MUS-

TERHAUS, HELLERAU, DEUTSCHE WERKSTÄTTEN HELLERAU, ARCHITEKT ADELBERT NIEMEYER, 1920 [2008]). Ohne die Titel wären diese Motive nicht einzuordnen und, da Kelm in den Bildern selbst keine Brüche zu erzeugen sucht, nichts weiter als Aufnahmen schöner Häuser, so jedoch werden sie als Serie miteinander in Beziehung gesetzt. Und in dieser Bezugnahme zeigen sich nicht nur ihre Gemeinsamkeiten, sondern vor allem ihre Unterschiede, sodass, wie bei allen Serien Kelms, die Bedeutung zwischen den einzelnen Photographien liegt.

Diese De-Kontextualisierung beziehungsweise Kontextualisierung der Arbeiten mittels ihrer Titel weist auf eines der grundlegenden Merkmale des photographischen Bildes hin. Ist doch das, was eine Photographie zeigt, immer seiner ursprünglichen Umgebung entrissen, sodass jeder Aufnahme eine Vielfalt von Bedeutungen eingelagert ist. Die Aussage einer Photographie hängt demnach massgeblich davon ab, in welche Umgebung (Titel, andere Arbeiten und so weiter) sie gestellt wird. Denn, wie Susan Sontag sagt, «liegt die Realität ... nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen. Funktionen sind zeitliche Abläufe und müssen im zeitlichen Kontext erklärt werden. Nur was fortlaufend geschildert wird, kann von uns verstanden werden.»⁹⁾

Das Beharren darauf, dass eine Photographie genauso viel zeigt, wie sie verbirgt, ist eines der medienreflexiven Momente der Arbeiten Kelms. Zeugt dieses Verbergen doch davon, dass Photographien immer nur Bruchstücke sind und somit nicht nur weit davon entfernt, etwas in seiner Komplexität einzufangen zu können, sondern auch davon, ein objektives Abbild der Realität zu liefern. Denn die Photographie ist immer das Ergebnis eines Zusammentreffens von Bildgegenstand und Photographen oder Photographin. So legt die Photographie zwar Zeugnis ab von dem, was da ist, aber diesem Zeugnis ist immer auch die Sichtweise dessen eingeschrieben, der die Photographie macht. Demnach müssen auch Kategorien wie Intuition und Geschmack als konstituierende Elemente des photographischen Bildes betrachtet werden. Und auch dieses grundlegende Merkmal der Photographie thematisiert Kelm mit ihren Arbeiten, das heißt mit der offenkundigen Inszenierung und Ästhetisierung der Bildgegenstände.

Diese medienreflexive Komponente der Arbeiten zeigt sich aber nicht nur in der Methode, die grundlegenden Merkmale des Mediums mittels ihrer Betonung offenzulegen. Auch bei ihrem Versuch, die Photographie anderen Medien anzunähern (etwa dem Film oder der Skulptur), den Dirk von Lowtzow als «Trotz gegenüber dem eigenen Medium»¹⁰⁾ beschreibt, wird diese letztlich (da eine Photographie nun mal eine Photographie ist) auf ihre grundlegenden Parameter zurückgeworfen.

So stellt Kelms Werk ein komplexes System von Verweisen dar, wobei sich die Bezugspunkte permanent widersprechen. Oder anders formuliert: Annette Kelms Arbeiten lassen sich nicht auf eine Art von Motiv, ein Genre, ein Format oder eine Art der Titelgebung festlegen, sondern pendeln zwischen unterschiedlichen Polen hin und her. So scheinen das eigene Medium, die Faszination für das Archivieren und Inszenieren sowie die Attraktion, die für Kelm von Objekten, Architekturen und Personen auszugehen scheint, lediglich Ausgangspunkt zu sein, von dem aus sie ihre sehr eigenen und eigenständigen photographischen Bilder schafft. Wie die Schwierigkeit, ihr komplexes Werk fassen, ihm gedanklich und sprachlich Herr werden zu können, zeigt, ist ihre künstlerische Strategie dabei ebenso konzeptuell wie intuitiv. Annette Kelm wäre aber nicht Annette Kelm, wenn sie diese scheinbaren Gegensätzlichkeiten nicht miteinander zu vereinbaren wüsste.

1) Annette Kelm im Gespräch mit Jens Asthoff am 22.2.2008 in Kelms Berliner Atelier, «Annette Kelm», in *Camera Austria*, 12/208, S. 13.

2) Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1980, S. 79.

3) Dirk von Lowtzow, «This is Not a Photograph», in *Annette Kelm*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Zürich, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, London 2009, S. 81.

4) Siehe Anm. 1, S. 13.

5) Jessica Morgan, «Bilder und Objekte – Fotografie und Skulpturen», in *Annette Kelm. Errors in English*, London 2006, S. 30.

6) Beatrix Ruf, «Susanne Pfeffer, Beatrix Ruf und Nicolaus Schaffhausen im Gespräch», in *Annette Kelm*, siehe Anm. 3, S. 78.

7) Jens Hoffmann, «Annette Kelm», in *artforum*, January 2008, S. 269.

8) Siehe Anm. 6, S. 78.

9) Siehe Anm. 2, S. 29.

10) Siehe Anm. 3, S. 81.

STEFANIE KLEEFELD

Open Source

There's not much to it, really: a background indirectly lit by two lamps, and a third used to illuminate the object. Then press the release and that's it. As Annette Kelm notes in her conversation with Jens Asthoff, that's about as simple as it gets.¹⁾ Kelm is talking about her work ANONYMOUS, LILAC CLOCK BAG BUFFALO EXCHANGE (2007)—a four-part photo series in which each image shows a round, lilac handbag with a clock face sewn into it. Photographed head on against a white background, the only discernible difference between the images is the fact that, in each, the hands of the clock have moved forward another minute.

Much of Kelm's photography displays the same sense of detachment. In the neutral style of studio photography, the subject matter is generally captured without shadows in a kind of non-space, or in such extreme close-up that the context is negated. It is as though Kelm's project is an archaeology of things, architectures, and landscapes in which the objects in her pictures refer primarily to themselves: nothing is revealed and nothing inferred beyond the subject matter itself. This approach of adding nothing or of presenting motifs in isolation bears witness to Kelm's confidence in her subject matter's ability to speak for

itself. She merely has to present it in the right light. As Susan Sontag once put it, "The photographer's ardor for a subject... is, above all, an affirmation of the subject's thereness, its rightness."²⁾

With the patience of a saint and no fear of boring herself or the viewer, Kelm presents her subject matter either in individual photographs or in series, varying the framing of the motif or capturing it at slightly different times, but never altering the camera angle. In this way, the viewer becomes part of Kelm's undertaking—her precise observations from behind the camera, her painstaking explorations—and is (potentially) able to grasp her discoveries.

Taking pictures is a form of appropriation. As Merleau-Ponty points out, however, every viewpoint excludes another one. Herein lies the impossibility of grasping any phenomenon in its entirety. Thus, the failure of that desire to appropriate something is inscribed in each and every photograph. Kelm's series take this desire to appropriate to new extremes (one photograph does not seem to suffice) and simultaneously address the failure of that undertaking. As Dirk von Lowtzow puts it, "Through repetition motifs succumb to their yearning for similarity, effortlessly detaching themselves from the original as from an all-powerful father figure."³⁾ So it is not in the photographs themselves, but in the empty spaces—the shifts and the subtle discrepancies between indivi-

STEFANIE KLEEFELD is an art historian and critic living in Berlin. She is editor of *Texte zur Kunst*.



ANNETTE KELM, JULIAN, ITALIAN RESTAURANT, 2008, c-print, 3 parts, 17 1/4 x 14 1/2" each / C-Prints, 3 Teile, je 44 x 37 cm.

dual shots—that we find meaning and make associations that go beyond what is depicted.

But of what nature are the objects that appear in Kelm's work? In her photographs, she often focuses on the unspectacular and the everyday, such as an acorn in FIRST PICTURE FOR A SHOW (2007). Yet in addition to these relatively banal items, a number of culturally significant motifs can also be found, like the early-twentieth century prefabricated housing. These can hardly be described as blank pages, for they harbor compelling associations that emerge from the context. In other words, there are two types of motif in Kelm's work: those that are already regarded as significant within the canon of cultural history, and those that Kelm renders significant by dint of selecting them.

Selecting everyday motifs is rooted in the Surrealist maxim of paying attention to the peripheral, which, in Surrealism at least, was motivated by the moral premise of breaking down the hierarchical distinction between, say, beautiful and ugly or significant and trivial. Such parity is not, however, restricted to the artist's choice of motifs; it also applies to the way they are presented in photographs. For instance, Julian Göthe in JULIAN, ITALIAN RESTAURANT (2008) is photographed in the same way as any other motif in Kelm's serial works. All three photographs in the series are in the same format, while

the motif in each photograph differs only minimally from the others—not in terms of angle, framing, or composition, but only as regards the subtle changes in Göthe's hands and eyes. In this respect, Kelm's portrait photographs are always to be read as object photographs, just as, conversely, her object photographs can be read as portraiture.

The strategy of according equal value to the subject matter of the pictures (in both choice and presentation) is also a hallmark of those photographs by Kelm in which several objects are juxtaposed and arranged against specially selected backgrounds. These works differ from those mentioned earlier, though not because of their painstakingly detailed composition. For, as Kelm herself has noted, there is no such thing as a neutral pictorial space.⁴⁾ Even those photographs that do not look orchestrated, like the images of prefabricated buildings, are to be taken as arrangements rather than as pure documentation. The difference between the two forms of photography lies in the fact that in these photographs the objects are combined or placed in relation to one another, which lend her works a mannerist air despite their stringency. (However, the ornamental fabrics in Kelm's evocative backgrounds are also to be regarded as part of the subject matter.) Given the combination of several objects combined in one photograph, the question that arises is not so much

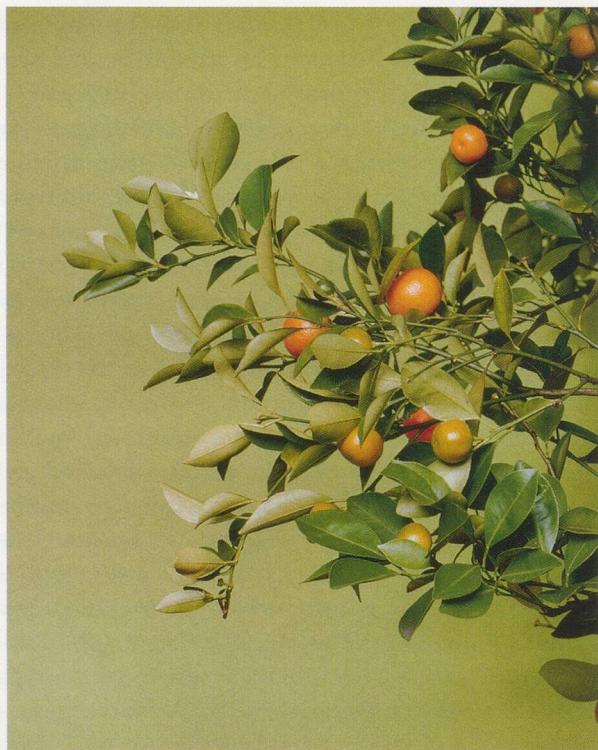
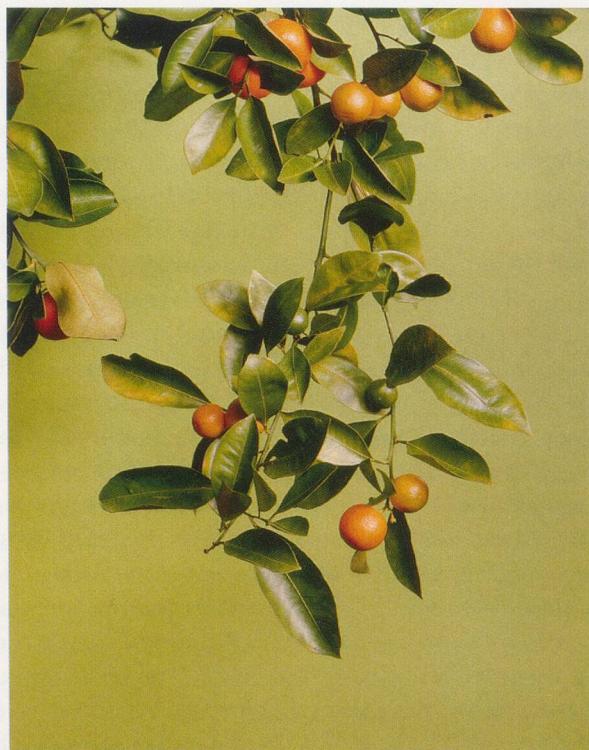
why she uses a certain motif—especially in pictures featuring just one object—but why she has created a certain arrangement.

Faced with a juxtaposition of things that do not ordinarily belong together, some of Kelm's compositions are initially bewildering and grotesque. The objects in the pictures refer to themselves and their own history but, simultaneously, this self-referential aspect is undermined by the fact that they appear in combination. It is in both this discrepancy as well as the repetition that a subtle interaction—what Jessica Morgan terms “a subtle and yet acutely devised game of visual and verbal associations”⁵⁾—comes into play, where the familiar becomes unfamiliar, and where the viewer's thoughts merge with the meaning inscribed in the objects.

This is true of ARCHEOLOGY AND PHOTOGRAPHY (2007), a work in which two upright books and two white zucchinis are presented against a backdrop of green floral fabric. The combination is bizarre: neither books and vegetables, nor background and objects, go together. But, of course, as Beatrix Ruf astutely notes, the stems of the zucchinis do corre-

late to some extent with the forms and colors of the plants on the fabric.⁶⁾ What is striking is the fact that Kelm has taken objects at once random (the zucchinis) and at the same time significant, descriptive, and charged (the photo books), and has put these two categories together. Both the choice of these objects and the fact that the book, *Archäologie und Photographie*, is combined with a zucchini suggest that the photographs are to be read as a commentary on her own work. Such attempts at interpretation, however, invariably venture onto thin ice—for as soon as a possible interpretation has been proposed, it becomes clear that it is only one of many. That open-ended aspect of her work is entirely intentional.

This intentionality is evident in *Untitled* (2007), a series that shows four pictures of the same orange tree. Since neither the title of the photograph nor the green background tell us anything about the context, the viewer sees only what is to be seen: one motif that has been photographed from four different angles. Further study reveals that the orange tree belongs to Kelm's parents, who received it as a gift in 1975—the year the artist was born.⁷⁾ This piece of information is



in itself not crucial to an understanding of the work. One can, for instance, access the work in terms of its ornamental appearance generated by the lack of shadow that makes the leaves and the fruit of the tree merge with the flat green background. Kelm has pushed this convergence of foreground and background, the blurring of boundaries between various pictorial levels, to new extremes in her photographs of Dorothy Draper's textile designs (2007). Since the background in these shots of the fabrics is, in itself, the photographed object, foreground and background become one: by eschewing the material portrayal of the object (e.g. the folds of the fabric), Kelm renders the photographic picture space as decorative surface while, at the same time, showing the object to be photographed. The photographs of the orange tree could also be regarded as examples of the serial nature of her work: the portrayal of the tree from different angles and differently cropped, and the resulting approximation of the photographic medium

to the media of film and sculpture. The biographical aspect is merely an added layer of meaning.

Given the deliberate openness of Kelm's work, there is never any one point at which everything has been said definitively, which means that the oddly insistent desire to find a way of reading it and to pinpoint the meaning of her work, is taken to absurdity. This openness has to be seen as an artistic strategy. As Beatrix Ruf noted, "Annette Kelm is permanently switching levels of association and hence the paths one can take in a picture, and, as a viewer, one constantly switches one's entry point: now the verbal predominates, now the conceptual, now the purely retinal; sometimes taste is involved, or aesthetic seduction..."⁸⁾ It's all there. But there is no resolution for what we see.

Kelm reinforces this openness in her work not only by means of compositional strategies, but also by choosing titles that do not actually name the motif, but trigger other connotations and, with that, con-

ANNETTE KELM, UNTITLED, 2007, c-prints, 4 parts, 24 1/2 x 19 3/4" each / OHNE TITEL, C-Prints, 4 Teile, je 62,3 x 50,3 cm.



ceal more than they reveal. The titles may be lyrical, as in YOUR HOUSE IS MY CASTLE (2005), or they may resort to the time-honored “Untitled.” Just as she removes objects from their original setting and combines them with other objects, Kelm does not insist on the object’s original context. At other times, however, she takes the opposite tack by precisely naming the objects on display. Take, for instance, her photographs of the first prefabricated houses: ERSTES MUSTERHAUS, HELLERAU, DEUTSCHE WERKSTÄTTE HELLERAU, ARCHITEKT ADELBERT NIEMEYER, 1920 (2008). Without the title, these motifs would be impossible to categorize and since Kelm does not seek to create a hiatus of any kind in the pictures themselves, they might seem to be nothing but shots of beautiful houses. However, by using titles to define a series, she relates them to one another. It is within the context of this relationship that their similarities and, above all, their differences become evident. And so, as in all of Kelm’s series, the meaning lies between the individual photographs.

Using the titles of the works to decontextualize or contextualize them is indicative of one of the fundamental characteristics of the photographic image. After all, what a photograph shows is invariably dislodged from its original setting, so that every photograph harbors multiple meanings. Accordingly, the statement a photograph makes depends essentially on the context (titles, other works, etc.) in which it is placed. As Susan Sontag points out, the “reality” of the world is not in its images, but in its functions. “Functioning takes place in time, and must be explained in time. Only that which narrates can make us understand.”⁹⁾

By insisting that a photograph reveals just as much as it conceals, Kelm’s work reflects on the medium itself. This concealment betrays that photographs are merely fragments that cannot even come close to capturing something in all its complexity, let alone providing an objective image of reality. For photography is necessarily the product of a meeting between object and photographer. In this respect, a photograph may bear witness to what is there, but at the same time, the viewpoint of the person taking the photograph is always inscribed upon the image. Accordingly, such categories as intuition and taste must

be regarded as constituent elements of photography. This fundamental characteristic of photography is addressed by Kelm in the obvious staging and aestheticizing of her subject matter.

These “media-reflective” aspects of Kelm’s work, however, are evident not only in her emphasis on exposing the fundamental characteristics of the medium. The artist’s attempt to bring photography closer to other media, such as film or sculpture, which Lowtzow has described as “defiance” of her own medium,¹⁰⁾ ultimately casts photography back to its own basic parameters (a photograph, after all, is just a photograph).

In short, Kelm’s work is a complex system of references in which the points of reference constantly contradict one another. Or, to put it another way: Annette Kelm’s works cannot be pinned down to any one particular motif, genre, format, or title. They oscillate between extremes. The medium itself, the fascination for archiving and staging, and the attraction exerted by objects, architectures, and individuals seem to be no more than a starting point from which she can create her own distinctive photographic images. It is difficult to find words that might sum up this complex oeuvre, which in itself shows how conceptual and intuitive it really is. But Annette Kelm would not be Annette Kelm were it not for her remarkable ability to bring such seeming opposites together.

1) Annette Kelm in conversation with Jens Asthoff on 22 February 2008 in Kelm’s Berlin studio. “Annette Kelm” in *Camera Austria*, no. 102, 2008, p. 13.

2) Susan Sontag, *On Photography* (London/New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977), p. 77.

3) Dirk von Lowtzow, “This is Not a Photograph” in *Annette Kelm* exh. cat. (London: Koenig Books/Zurich: Kunsthalle Zürich/Berlin: KW Institute for Contemporary Art/Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art, 2009), p. 67.

4) See note 1, p. 13.

5) Jessica Morgan, “Images and Objects—Photography and Sculptures” in *Annette Kelm. Errors in English* (London: Koenig Books, 2006), p. 32.

6) Beatrix Ruf, “Susanne Pfeffer, Beatrix Ruf and Nicolaus Schaffhausen in Conversation” in *Annette Kelm*, see note 3, p. 64.

7) Jens Hoffmann, “Annette Kelm” in *Artforum*, Vol. XLVI, No. 5, January 2008, p. 269.

8) See note 6, p. 64.

9) See note 2, p. 23.

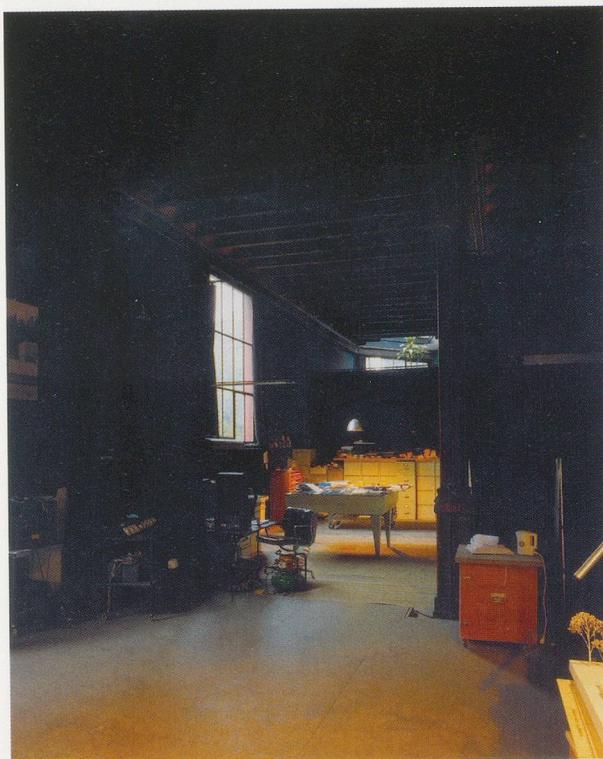
10) See note 3, p. 67.

Annette Kelm

ANNETTE KELM, ATELIER HOFMANN, BEUREN 1892, 2009,
c-print, 30 1/4 x 24" / C-Print, 77 x 61 cm.



ANNETTE KELM, ATELIER BÖCKLIN, ZÜRICH 1885, 2009,
c-print, 30 1/4 x 24" / C-Print, 77 x 61 cm.



ANNETTE KELM, ATELIER BALMER, BASEL 1893, 2009,
c-print, 30 1/4 x 24" / C-Print, 77 x 61 cm.