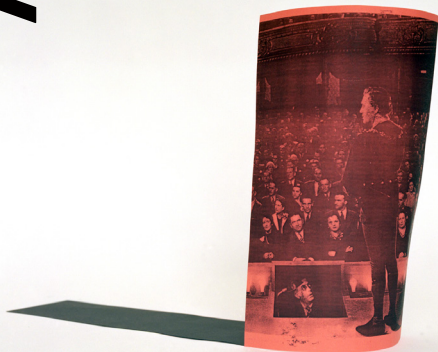


THE CAMERA'S BLIND SPOT II

Sculpture / Photography:
Further Recent Examples

Extra City



28.03.2015—
19.07.2015

OPENING 27.03.15 | 19:00

KUNSTHAL, ANTWERPEN

EXTRACITY.ORG



EXTRA CITY KUNSTHAL

EIKELSTRAAT 31, 2600 ANTWERPEN - BERCHEM

WOENSDAG – ZONDAG / WEDNESDAY – SUNDAY, 13:00 – 18:00

WWW.EXTRACITY.ORG

Artistiek directeur / Artistic director
– Mihnea Mircan

Productie / Production
– Caroline Van Eccelpoel

Communicatie en bemiddeling /
Communication and mediation
– Lotte De Voeght

Administratie en assistentie /
Administration and assistance
– Charlotte Gyselinck

Technische assistentie / Technical assistance
– Gary Leddington

Installatieteam / Installation team
– Oscar Hugal, Tom Volkaert

Stagiairs / Interns
– Anna Rulecka, Anneleen Swillen,
Charlotte van Renterghem

Vormgeving / Graphic design
– Charlotte Gyselinck, Remco van Bladel

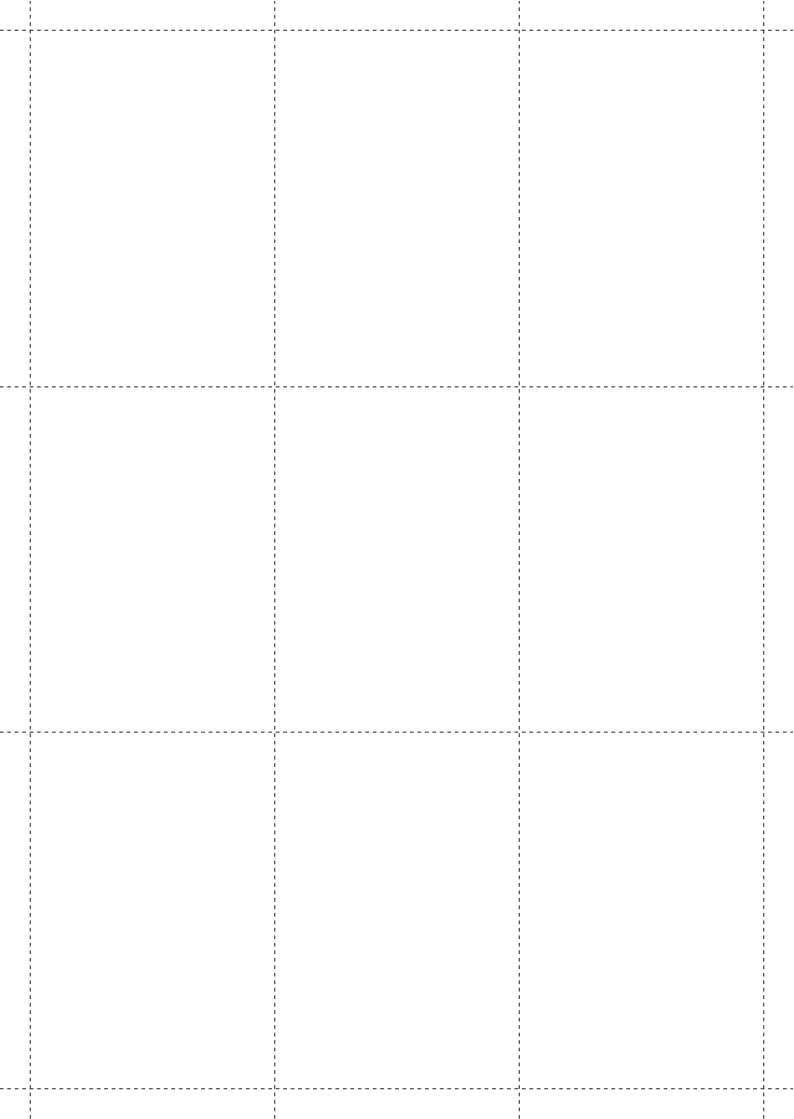
Externe curator / External curator
'The Camera's Blind Spot II'
– Simone Menegoi

Assistent curator / Curatorial assistant
'The Camera's Blind Spot II'
– Barbara Meneghel

MET DANK AAN / THANKS TO

De kunstenaars, galleries, bruikleengevers en /
The artists, galleries and lenders as well as to
Face, Maud Gysels, Nina Hendrickx, Katleen
Schueremans, Jeroen Staes







THE CAMERA'S BLIND SPOT II

SCULPTURE / PHOTOGRAPHY: FURTHER RECENT EXAMPLES

SAMENGESTELD DOOR SIMONE MENEGOI

'The Camera's Blind Spot II. Sculpture / Photography: Further Recent Examples' onderzoekt de relatie tussen beeldhouwkunst en fotografie vandaag. Zoals de titel suggereert, is het een vervolg op een tentoonstelling met dezelfde titel die in 2013 plaatsvond in MAN – Museo d'Arte della Provincia di Nuoro (Nuoro, Italië). Deze tweede episode werd ontwikkeld in dialoog met nieuwe deelnemers, vergezeld van twee kunstenaars uit de eerste tentoonstelling: Becky Beasley – die een bijzonder project presenteert, verspreid over de tentoonstellingsruimte en de façade van Extra City – en Michael Dean – van wie een solotentoonstelling loopt op de benedenverdieping.

De relatie tussen fotografie en beeldhouwkunst gaat terug tot het ontstaan van het fotografische medium, en is technisch van aard. Onder de eerste foto's bevinden zich

immers vele afbeeldingen van sculpturen: door de lange belichtingstijd van de eerste camera's oefenden de pioniers van de fotografie vaak met beelden in plaats van met levende modellen. Daarnaast komen bepaalde concepten, zoals de techniek van het afdrucken en van het positief-negatief, zowel aan bod binnen de fotografie als de beeldhouwkunst.

De relatie tussen het oude en het nieuwe medium onderging een buitengewoon creatieve transformatie tussen het einde van de 19de en het begin van de 20ste eeuw. Auguste Rodin, toen de bekendste beeldhouwer, vertrouwde het registreren van zijn werken toe aan de meest gerenommeerde fotografen van zijn tijd. Beeldhouwers als Medardo Rosso en Constantin Brâncuși begonnen hun eigen werken te fotograferen, op zoek naar een fotografische vertaling van hun sculpturale studie. Meer dan een eeuw na hun experimenten

probeert 'The Camera's Blind Spot' niet alleen de recente ontwikkelingen in deze cross-mediale relaties te documenteren, maar ook andere manieren te bekijken waarop hedendaagse kunst de kruisbestuiving tussen fotografie en beeldhouwkunst inzet – met als resultaat sculpturale werken die worden gepresenteerd als foto's, of foto's waarvan de materialiteit zo ver wordt doorgedreven dat ze in een autonoom beeldhouwwerk veranderen. Deze uitwisselingen van materialen en afdruktechnieken tussen fotografie en sculptuur zijn een uitdaging voor wat vanaf het begin de 'blinde vlek' ('blind spot') van de fotografie was: zijn limiet – namelijk de onmogelijkheid om een driedimensionaal object op een plat vlak te vertolken. De tentoonstelling bevat daarom niet alleen prints, maar ook installaties, video's, objecten die op een ambigue manier tussen twee en drie dimensies balanceren, en, uiteraard, sculpturen.

'The Camera's Blind Spot' zet een interdisciplinaire dialoog verder die meestal niet aan bod komt in de traditionele overzichtstentoonstellingen van fotografie of beeldhouwkunst, maar die wel een aanvang vond in projecten als 'Photography into Sculpture. The evolving Photographic Object' (MoMA, 1970), dat de afgelopen jaren meermaals werd gereconstrueerd.

De tweede episode van 'The Camera's Blind Spot' brengt een brede waaier artistieke posities in kaart door zowel jonge als gevestigde kunstenaars te tonen die zichzelf in de eerste plaats als beeldhouwers zien, naast andere die hun werk vooral in fotografische termen benaderen. Aanvullend bevroegt het project de actuele technische en conceptuele identiteit van fotografie, door werken op te nemen die gebaseerd zijn op fotogevoelige processen en printtechnieken; gaande van de oudste tot de meest recente, van alledaagse tot esoterische. Deze worden getoond in een afzonderlijke sectie – bijna als een tentoonstelling in de tentoonstelling –, getiteld LA CAMERA, een woordspel met de Engelse en Italiaanse betekenis. Naast hedendaagse gezichtspunten, brengt LA CAMERA ook een hommage aan de baanbrekende figuur Medardo Rosso. Het bevat een kleine selectie vroege publicaties, geïllustreerd met Rosso's foto's van zijn eigen beelden: monografieën en tentoonstellingscatalogi die getuigen van zijn unieke visie op de relatie tussen beeldhouwkunst en fotografie – en van de vooruitziendheid waarmee hij die inzette om zijn werk te documenteren, te laten circuleren en evolueren.

Met Becky Beasley, Paul Caffell, Attila Csörgö, Michael Dean, Ode de Kort, Liz Deschenes, Raphael Hefli, Corin Hewitt, Laura Lamiel, Oliver Laric, Marie Lund, Justin Matherly, Fabio Sandri, Luca Trevisani, Viola Yeşiltaş, en een selectie vroege publicaties over het werk van Medardo Rosso.



THE CAMERA'S BLIND SPOT II

SCULPTURE / PHOTOGRAPHY: FURTHER RECENT EXAMPLES

CURATED BY SIMONE MENEGOI

The Camera's Blind Spot II. Sculpture / Photography: Further Recent Examples probes the relationship between sculpture and photography today. As the title suggests, it follows up on an exhibition with the same title, which took place at MAN – Museo d'Arte della Provincia di Nuoro (Nuoro, Italy) in 2013. The project is developed in dialogue with a new cast of participants, joined by two artists from the first show: Becky Beasley, presenting a special project, divided between the gallery and the façade of Extra City's building, and Michael Dean, who, parallel to his solo exhibition on the ground floor, intervenes in the group show.

The connection between photography and sculpture stems from the very origin of the photographic medium, and it is technical in nature. Among the earliest photographs, pictures of sculptures abound; because of the long exposure times

necessitated by early cameras, the pioneers of the medium often practiced with statues instead of living sitters. Besides, concepts such as the imprint, and positive-negative, were common to both photography and the process of casting.

The relationship between the old and the new medium underwent an extraordinary creative turn between the end of 19th and the beginning of 20th century. The most famous sculptor of his time, Auguste Rodin, entrusted the pictures of his works to some of the most distinguished contemporaneous photographers, and sculptors like Medardo Rosso and Constantin Brancusi began photographing their own works, looking for the photographic analogue of their sculptural research. Coming more than a century after their experiments, The Camera's Blind Spot aims not only to document the recent developments in this relation

across media, but also to explore other ways in which contemporary art reconfigures the reciprocal gaze between photography and sculpture, manifesting as sculptural works that are presented as photographs, or photographic works that push the materiality of the image to the point where it turns it into a sculpture in its own right. These exchanges of materiality and imprints between photography and sculpture challenge what was, since its beginning, the "blind spot" of photographic technique, its limit – the impossibility of capturing a three-dimensional object on a plane surface. Not only an exhibition of prints, therefore, but a wholly different project, which includes installations, videos, objects ambiguously poised between two and three dimensions and, last but not least, sculptures.

The Camera's Blind Spot pursues a dialogue across media that has manifested, rather than in traditional surveys of photographs of sculpture, in projects such as the seminal *Photography into Sculpture. The Evolving Photographic Object* (MoMA, 1970), re-staged many times over in recent years.

The second episode of The Camera's Blind Spot maps a broad range of artistic positions, including practitioners who identify themselves primarily as sculptors, side by side

with others who conceive of their work in photographic terms, bringing together emerging and established artists. Additionally, it questions the current technical and conceptual identity of photography, including works based on photo-sensitive processes that range from the earliest to the most recent, and on printing techniques that run the gamut from the common to the esoteric. This will happen mainly in a specific section of the exhibition – almost a show within the show –, titled *LA CAMERA*, a play on the meanings of the word in English and Italian. Alongside contemporary positions, *LA CAMERA* will also pay homage to the pioneering figure of Medardo Rosso by including a small selection of early publications illustrated with his photographs of his own sculptures: monographs and exhibition catalogues that testify to Rosso's unique vision of the relationship between sculpture and photography – and to his foresight in employing it to document, circulate and finally advance his sculptural practice.

With Becky Beasley, Paul Caffell, Attila Csörgö, Michael Dean, Ode de Kort, Liz Deschenes, Raphael Hefti, Corin Hewitt, Laura Lamiel, Oliver Laric, Marie Lund, Justin Matherly, Fabio Sandri, Luca Trevisani, Viola Yeşiltaş, and a selection of early publications on the work of Medardo Rosso.



BECKY BEASLEY

1975, Portsmouth, UK, woont en werkt in / based in St. Leonards-on-Sea, UK

'SCREW UP YOUR EYES', 2010 / 2015

poster en off set lithoprenten / poster print and offset litho prints; 79.3 cm x 199.3 cm, 24 x 24 cm;

Courtesy de kunstenaar / the artist

De eerste fotografische werken van Becky Beasley, beelden in zwart-wit daterend uit begin jaren 2000, hebben reeds een sculpturaal karakter: de tastbaarheid van het onderwerp – eenvoudige composities van alledaagse objecten gepresenteerd in schemerlicht – wordt weerspiegeld in de materialiteit van de drager, dik fotopapier verrimpeld in het ontwikkelingsbad. De overgang van twee naar drie dimensies gebeurt gradueel. Beasley presenteert haar beelden in papieren stapels, kruisingen tussen foto's en minimalistische sculpturen. Van hieruit ontwikkelt ze een oeuvre met sculpturale beelden uit hout, plexiglas en koper: een intense dialoog tussen beeld en object, reële en virtuele aanwezigheid.

In Beasley's werk gaat het verkennen van vormen samen met een scherpe gevoeligheid voor de unieke natuur van de menselijke ervaring, zoals die ook aan bod komt bij grote

moderne schrijvers als Bernard Malamud en Thomas Bernhard, vaak door de kunstenaress geciteerd.

In Extra City presenteert Beasley een tweedelig werk. Aan de gevel toont ze een zwart-witposter met twee kledingstukken die door hun schikking op bergen lijken. Binnen stelt ze een stapel prenten tentoon in combinatie met een zwart-witbeeld van een zorgvuldig opgevouwen tafellaken. De beelden zijn gelinkt aan elkaar: de twee puntige vormen in het eerste beeld zijn gemaakt van de tafellakens uit het tweede. De sfeer van de twee foto's, waarin donkere schaduwen overheersen, is melancholisch en ingetogen; de titel is geïnspireerd op een passage uit Georges Perecs roman 'A Man Asleep', waarin de protagonist zich de details van zijn kamer voor de geest probeert te halen.

The first photographic works by Becky Beasley, b/w images from the early 2000s, already show a sculptural bent: the tangibility of the subject matter – simple compositions of everyday objects, shown in half-light – is mirrored by the materiality of the support, a thick photographic paper that is rippled from the developing bath. The shift from two to three dimensions took place gradually. Beasley began presenting her images in the form of reams of prints, blocks of paper that seems like a cross between photographs and minimalist sculpture. Starting with these print piles, Beasley began to develop a body of sculptural works alongside her photographic ones, with materials such as wood, Plexiglas, and brass, creating an intense dialogue between image and object, real and virtual presence.

In Beasley's work, the exploration of form is never separate from a keen

sensitivity to the unique nature of human experience, as reflected in the pages of great modern writers such as Bernard Malamud and Thomas Bernhard, whom the artist often cites.

At Extra City, Beasley is presenting a two-part work. Outside the building, the artist shows a b/w poster that depicts two pieces of cloth arranged to resemble two mountains. Inside, she exhibits a print pile with a b/w image of carefully folded tablecloths. The images are linked: the two pointed shapes in the first one are made from the tablecloths in the second. The mood of the two photographic still lives, in which darker shades predominate, is melancholy and subdued; the title was inspired by a passage from the Georges Perec novella 'A Man Asleep', in which the protagonist concentrates to trace visually the details of his room.



PAUL CAFFELL

1939, London, UK, woont en werkt in / based in Gloucestershire, UK

'COMPONENT NO. 1', 2012

papieren reliëf in plexiglas box / paper relief in Plexiglass box; 92 x 112 x 18 cm; Courtesy de kunstenaar / the artist

'ENVELOPE VI', 2009

platinaprint op papier / platinum print on paper; 80 x 90 cm; Courtesy de kunstenaar / the artist

'ENVELOPE X', 2010; idem: 64 x 78 cm

'ENVELOPE XIV', 2010; idem: 75 x 71 cm

Paul Caffell maakte in de vroege jaren 1960 abstracte schilderijen die een krachtig gevoel van materie en beweging uitdrukken. Geïnspireerd door de overeenkomsten tussen abstractie in schilderkunst en in muziek, bereikte hij over de jaren heen zijn eigen sobere, ijle stijl, vaak slechts enkele penseelstreken op een weidse zwarte vlakke. Parallel legde hij zich volhardend toe op fotografie – ook toen in de jaren 1970 de ingewikkelde techniek van de platinaprint heropleefde, een populaire methode onder de picturalistische fotografen van de late 19de en vroege 20ste eeuw.

Met zijn serie 'Envelopes' uit 2007 bereikte hij een fascinerende synthese tussen zijn fotografische en sculpturale werk. Focussend op de instrumenten van het fotoproces en met de zelfkritische attitude eigen aan kunstenaars van zijn generatie, fotografeerde Caffell de zwarte

papieren omslagen van negatieven. Met deze zwarte oppervlaktes, gegroefd door plooiën en scheuren, kwam hij tot een onverwachte schoonheid – en een bijzondere affiniteit met zijn schilderijen. Gedrukt volgens de platinatechniek en tegen een witte achtergrond gezet, roepen de beelden een andere discipline op, namelijk de beeldhouwkunst. Hun extreem tactiele natuur herinnert aan de verfijnde abstracte sculpturen van de 20ste eeuw, van de vroege avant-garde tot het minimalisme. Geïnspireerd door de resultaten probeerde Caffell greep op sculptuur te krijgen door hetzelfde materiaal te gebruiken dat zijn driedimensionale mogelijkheden had onthuld via de fotografie, namelijk papier. Eén van de werken in deze serie, het zwarte papieren reliëf 'Component - 2012 - I', is hier te zien naast drie van Caffells 'Envelopes'.

Paul Caffell started as a painter in the early 1960s, with abstract works that convey a powerful sense of material and gesture. Inspired by the similarities between the language of abstraction in painting and music, over the years he arrived at his own austere, rarefied vocabulary, distilled to just a few marks laid down on vast fields of black. Parallel to his career as a painter he has assiduously practiced photography, and in the '70s began reviving the sophisticated technique of platinum printing, a method popular with pictorialist photographers in the late 19th and early 20th century.

His 'Envelopes' series of photographic prints, realized in 2007, achieves a fascinating synthesis between Caffell the photographer and Caffell the painter. Focusing on the tools of the photographic process itself, with the self-reflective attitude characteristic of an artist of his gen-

eration, Caffell began photographing the black paper envelopes used to protect negatives, discovering an unexpected beauty – and a singular affinity with his paintings – in these black surfaces furrowed by folds and rips. Printed with the platinum technique, and set against a white background, the images call to mind another discipline: that of sculpture. Their extremely tactile nature invites comparisons with the finest abstract sculptural works of the twentieth century, from the early avant-gardes to minimalism. Inspired by these results, Caffell began trying his hand at sculpture, using the same material whose three-dimensional possibilities had been revealed to him by photography: paper. One of the works in this series, the black paper relief 'Component – 2012 – I', is exhibited alongside three of the 'Envelopes'.

ATTILA CSÖRGÖ

1956, Budapest, HU, woont en werkt in / based in Warsaw, PL

'SEMI-SPACE', 2001

plexiglas, zwart-wit koepelfoto gepresenteerd op lichttafel / b/w dome-photograph presented on light table; foto / photograph: diameter 34 cm; lichttafel / light table: 100 x 66 x 66 cm; Courtesy Galerija Gregor Podnar, Berlin

'ORANGE SPACE (AMSTERDAM II)', 2004

fotostrook in spiraal en fotostrook in spiraal tot bol gevouwen, aluminium staaf / spiral photo-strip and spiral photo-strip shaped into sphere, aluminium rod; tweedimensionaal beeld / two-dimensional image: 50 x 130 cm; sferisch beeld / spherical image: diameter 20 cm; aluminium staaf / rod: 150 cm; Courtesy Galerija Gregor Podnar, Berlin

Attila Csörgö koppelt de interesses van de kunstenaar aan die van de amateurwetenschapper: een combinatie die heel gewoon was in de 18de en 19de eeuw (sommige pioniers van de fotografie waren soortgelijke hybride figuren), maar nu nauwelijks nog voorkomt. Csörgö's sculpturen, zeker de kinetische, verbazen door de vindingrijkheid waarmee ze ordinaire doe-het-zelf-materialen inzetten. Maar hun betekenis gaat verder dan de technische uitdagingen die ze overwinnen. Het zijn kunstwerken die terugkeren naar de fundamentele vraag over hoe we ons beeld van de realiteit construeren, perceptief en conceptueel, individueel en collectief.

Csörgö's aanpak is gelinkt aan een probleem dat cartografen eeuwenlang fascineerde: wat is de meest efficiënte manier om een bolvormig oppervlak in een plat vlak te passen en, andersom, welke vlakke figuur

is het meest geschikt om een bolvormig beeld te genereren. Vanuit de toepassing van dit vraagstuk op het fotografische medium creëert Csörgö foto's in de vorm van hemisferen of bollen, waarbij de gehele ruimte rondom het verdwijnpunt geprint en leesbaar wordt gemaakt. Hiervoor gebruikt de kunstenaar twee unieke, zelf ontworpen camera's, die automatisch om hun eigen as draaien en hun omgeving vastleggen op speciale negatieven – met emulsie bedekte plexiglazen koepels voor de eerste camera en stroken dubbelspiraalvormig fotopapier voor de tweede – die de kunstenaar ontwikkelt en daarna tot bollen plooit. Csörgö's buitengewone fotografische objecten (ze beschrijven als 'foto' volstaat niet) representeren de duizelingwekkende notie van een onbegrensd gezichtsveld, in staat om alle perspectieven in één ogenblik te absorberen.

Attila Csörgö weds the interests of the artist to those of the amateur scientist: an intersection that was anything but unusual in the 18th and 19th century (some pioneers of photography were similarly hybrid figures) but which is now almost extinct. Csörgö's sculptures, especially the kinetic ones, are stunning for the ingenuity with which they employ ordinary, DIY materials. However, their significance goes beyond the technical challenges they overcome.

These are works that, from various angles, return to a fundamental question about how we construct our image of reality, at both the perceptual and conceptual level, both individually and collectively.

Csörgö's approach to photography is linked to a problem that has obsessed cartographers for centuries: what is the most efficient way to plot out a spherical surface on a plane and, vice-versa,

which planar figure is best suited to generate a spherical image? Applying this line of thought to the photographic medium, Csörgö creates photographs in the form of hemispheres or spheres, with all the space around the vantage point imprinted and legible on their surface, using two unique cameras designed by the artist. Both revolve automatically on their axis in a spiral, surveying the surroundings and capturing them on custom-made negatives: emulsion-coated Plexiglas domes for the first camera, and, for the second, strips of double-helix-shaped photographic paper that the artist develops and then twists into spheres. The extraordinary photographic objects (calling them "photographs" seems reductive) produced by Csörgö manifest the dizzying notion of an unlimited field of vision, capable of absorbing all perspectives at once.

ODE DE KORT

1992, Malle, BE, woont en werkt in / based in Antwerp, BE

'UNTITLED 1', 2014

metaal, steen, zwart-wit foto op mat papier / metal, rock, b/w photo print on matte paper; 74 x 260 x 25 cm; Courtesy de kunstenaar / the artist

'UNTITLED 2', 'UNTITLED 3', 2014

metaal, zwart-wit foto op mat papier / metal, b/w photo print on matte paper; 90 x 80 x 20 cm; Courtesy de kunstenaar / the artist

'UNTITLED 5', 2013

zwart-wit foto op barietpapier, gemonteerd op dibond / b/w photo print on barite paper mounted on Dibond; 80 x 52 cm; Courtesy de kunstenaar / the artist

Ode de Kort, die recent haar master fotografie voltooide, verbuigt in haar werk de traditionele regels van het medium op het vlak van perceptie.

In haar eerste tentoonstellingen plaatste ze haar prints niet enkel aan de muren, maar ook op de vloer en aan de vensters, op zoek naar een intieme dialoog met de architectuur. Haar manifest voor deze aanpak is 'Untitled #5' (2013), een zwart-wit afdruk van haar hand. De Kort installeert dit werk in een hoek zodat de

twee gestrekte vingers recht naar het punt lijken te wijzen waar de muren elkaar ontmoeten. Op een eenvoudige manier creëert dit werk een dwingende wrijving tussen de foto zoals we die normaal gezien bekijken – als een beeld met een virtuele diepte, de erfgenaam van 'het perspectiefraam' in de schilderkunst – en de foto als een concreet object – een rechthoekig papier of ander materiaal dat een bepaalde fysieke ruimte inneemt.

Naast 'Untitled #5' toont de Kort in Extra City ook andere recente werken die verder bouwen op haar onderzoek naar de sculpturale natuur van het beeld, zowel in hun thematiek als in hun relatie tot de ruimte. 'Untitled #1' is een grote print – gedrapeerd over een eenvoudige metalen structuur die op zijn plaats wordt gehouden door een steen. De foto toont op de ene afhangende helft een duin en op de andere iets wat lijkt op de achterkant van de duin. Het werk trotseert zo het fotografische taboe, namelijk, zoals Roland Barthes schreef, de onmogelijkheid om te zien wat er zich aan de andere kant van de opname bevindt.

Currently completing her MA in Photography, Ode de Kort's work bends the medium's conventional rules of perception. In her first shows, the artist placed her prints not only on the walls, but on the floor and windows of the exhibition spaces, seeking a close dialogue with the architecture. Her manifesto for this approach is 'Untitled # 5' (2013), a b/w print that shows the artist's hand, two fingers outstretched. De Kort installs this work in a corner, so that the fingers seem to point straight at the point where the walls meet. It is a work that uses simple means to create a compelling friction between the photograph as we normally think of it – that is, an image with virtual depth, heir to the 'window of perspective' in painting – and the photograph as a concrete object, a rectangle of paper or another material that occupies a given physical space.

In addition, to 'Untitled # 5', de Kort is showing other recent works at Extra City that continue this investigation into the sculptural nature of the image, both in their subject and in their relationship to space. In particular, 'Untitled # 1' (2014) is a large print draped over a simple metal structure held in place by a rock, with the two halves of the sheet falling on either side. The print shows, on one half, a dune, and on the other, what appears to be the same dune seen from the back. It is a work that seems to defy the interdiction that, as Roland Barthes wrote, the photographic image always presents to the viewer: the impossibility of seeing what lies on the other side of the shot.



LIZ DESCHENES

1966, Boston, US, woont en werkt in / based in New York, US

'UNTITLED (FRANÇOIS ARAGO 2), 2013', 2013

zilverkleurig fotogram / silver toned photogram; 152,4 x 101,6 cm; Courtesy van Lierde Collection, Brussels, Campoli Presti, London / Paris

"Vaak verkondigt de perstekst van een galerij dat de fotograaf van het getoonde werk de materiële condities van het medium onderzocht heeft. Weinig hedendaagse kunstfotografen zijn echter zo empathisch betrokken tot dit onderzoek als de Amerikaanse Liz Deschenes", schreef criticus Nicolas Epstein, en dat is niet overdreven. Deze kunstenares/fotografe werd internationaal bekend met haar abstracte werken, gaande van fotogrammen tot inkjetprints.

Eerder dan een beeld, tonen ze het proces dat hen doet ontstaan, hun materiële natuur en, middels een zorgvuldige compositie, de hen omringende architectuur. Soms worden foto's specifiek voor een architectuur bedacht, altijd ontstaat er een intense dialoog tussen beide.

Binnen het fotografisch iconoclasm van Deschenes is er een paradoxale uitzondering. De grote fotogrammen die haar handelsmerk zijn, geworden

en waarvan er één in de tentoonstelling aanwezig is, tonen ons beelden; maar, via een verrassende omkering van de fotografie zoals we die kennen, werden het gereflecteerde beelden. Doordat Deschenes het fotopapier blootstelt aan een ongewone lichtbron (de maan) en ze een zilveren toner gebruikt, wordt het fotopapier als een geboende, metalen plaat; zoals bij oude daguerreotypes ziet de kijker het beeld van de omgeving, een reflectie van wat er plaatsvindt. Deze monochrome werken worden beschreven als zich voortdurend ontwikkelende negatieven waarvoor de klik van de sluiters nooit komt. Zich bewust van hun potentiële sculpturaliteit presenteert Deschenes hen soms uit de muur stekend of in een hoek, om zo hun verschillende relatie te benadrukken tot licht, ruimte en de kijker.

"Many a gallery's press release proclaims that the photographer whose work is on show has examined the material conditions of the medium. However, few contemporary art photographers are as emphatically committed to this examination as the American Liz Deschenes", wrote critic Nicolas Epstein, and this is no exaggeration. The works with which this artist/photographer has achieved international renown, made with techniques that range from photograms to ink-jet printing, are invariably abstract. Rather than an image, they foreground the process that has generated them, their material nature, and – through their careful arrangement – the architecture that surrounds them, for which they have sometimes been specifically conceived, and with which they always establish an intense dialogue.

There is an exception to Deschenes' photographic iconoclasm, albe-

it a paradoxical one. The large photograms that have become the artist's trademark, one of which is in this exhibition, show us images; but in a startling reversal of photography as we know it, these are reflected images. In Deschenes' hands the photographic paper, through exposure to an unusual light source (the moon) and the use of a silver toner, takes on the appearance of a polished plate of metal; as in old daguerreotypes, the viewer sees the image of the surrounding space, a reflection of what takes place. These monochrome works have been described as perpetually evolving negatives, for which the click of the shutter never arrives. Aware of their sculptural potential, the artist sometimes presents them jutting out from the wall, or placed at an angle in the corner between two walls, to emphasize their different relationships to light, space, and the viewer.

RAPHAEL HEFTI

1978, Biel, CH, woont en werkt in / based in London, UK and Zürich, CH

'LYCOPODIUM', 2011

fotogram op fotografisch kleurenpapier / photogram on photographic colour paper; 106 x 160 cm;
Courtesy Ancient & Modern, London

'LYCOPODIUM', 2011

fotogram op fotografisch zwart-witpapier / photogram on photographic b/w paper; idem

'LYCOPODIUM', 2012

fotogram op fotografisch zwart-witpapier / photogram on photographic b/w paper; idem

Raphael Hefti richtte zich, na zijn opleiding tot ingenieur, tot de kunstfotografie, met een grote interesse voor de technische aspecten van het medium. Na de vernietiging van zijn volledige fotografie-uitrusting in 2006 door een avontuurlijk experiment – hij gebruikte magnesiumbommen als lichtbron –, koos hij voor beeldhouwkunst. De sculpturale werken die hij sindsdien heeft gerealiseerd, zijn van een typisch minimalistische esthetiek: ze bestaan uit eenheden (vellen, panelen, staven) van industrieel geproduceerde materialen zoals metaal of glas. In feite test Hefti de fysieke en chemische eigenschappen van deze materialen door hun productieproces te wijzigen of uit te dagen. Daarnaast is hij gefascineerd door de onverwachte, 'toevallige' schoonheid die onderweg ontstaat. Wat Duchamp over Brâncuși zei, dat hij werkte "met moleculen en atomen", is ook van toepassing op Hefti.

De 'Lycopodium'-serie markeert een nieuwe toenadering tot het fotografische medium. Om deze grote werken te produceren, gebruikt Hefti geen camera, maar legt hij sporen van de wolfsklauwplant ('Lycopodium') op een vel zwart-wit fotopapier en steekt ze in brand. Door de sporen zachtjes te bewegen, voorkomt de kunstenaar dat het papier opbrandt en laat hij ondertussen het zwakke licht van de vlammen op het papier inwerken.

Eenmaal ontwikkeld, onthullen de fotogrammen dramatische contrasten tussen licht en schaduw, diepzwarte plekken en kleurrijke explosies. Ze lijken op wetenschappelijke foto's, op blow-ups van microscopische organismes, of beelden van sterrennevels en -stelsels, terwijl het in feite abstracte opnames zijn van hun eigen maakproces.

Trained as an engineer, Raphael Hefti turned later to fine art photography, while maintaining a strong interest in the technical aspects of the medium. After 2006, when his entire photographic equipment was destroyed by accident, he opted for sculpture as his main medium. The sculptural works he has been producing since adopt a typical Minimalist aesthetics: they consist of standard units (sheets, plates, bars) of industrially produced materials such as metal or glass. In fact, what the artist is interested in, is probing the physical and chemical properties of these materials by altering, or pushing to the extremes, their manufacturing process – and in finding an unexpected, 'accidental' beauty along the way. What Duchamp said of Brâncuși, that he worked "with the very molecules and atoms", applies also to Hefti.

The 'Lycopodium' series marks a new approach of the artist to the photographic medium. To produce these large camera-less works, Hefti lays spores of the moss Lycopodium on a sheet of b/w or colour photographic paper, and sets them on fire. By gently moving the spores, the artist prevents the paper from being burned, and exposes it to the faint light of the flames. Once developed, the photograms reveal dramatic contrasts of light and shadow, deep black areas and sudden chromatic explosions. They look like scientific photographs, either blow-ups of microscopic organisms or images of nebulae and galaxies, while being in fact indexical, abstract records of their own making.

CORIN HEWITT

1971, Burlington, US, woont en werkt in / based in Richmond, US

'WALL', 2010

video, kleur, klank / video, colour, sound; 72'; Courtesy de kunstenaar / the artist

'PHONE BOOTH', 2015

video, kleur, klank / video, colour, sound; 941'; Courtesy de kunstenaar / the artist

Corin Hewitts werk bestaat uit fotografie, installatie, sculptuur, video en performance (als potentiële synthese van al de andere). In zelf gebouwde, afgesloten ruimtes – fotocènes, studio's en laboratoria – combineert Hewitt gemanipuleerde foto's en fotokopieën met allerlei natuurlijke en kunstmatige materialen, tot efemere assemblages. De foto's van deze assemblages worden vervolgens gebruikt in de flow van een performance, in een cyclisch proces dat het organische leven nabootst.

De video 'Wall' is een samenvatting van een achtdaagse performance in Seattle in 2010, waarvan het publiek enkel een live-opname zag, geprojecteerd op een muur. Hewitt maakte een opening in een plaasterwand, herstelde die en sneed hem vervolgens weer open. De materialen en werktuigen die hij gebruikte, werden één voor één ingewisseld

door levensechte foto's, tot de kijker ze niet langer van elkaar kon onderscheiden: de performance werd een soort komische, letterlijke demonstratie van Debords theorieën over de 'spektakelmaatschappij'. De recente video 'The Phone Booth' (de eerste die Hewitt maakte met behulp van digitale animatie) onderzoekt, in zijn eigen woorden, de relatie "tussen buiten en binnen, oppervlakten en interieurs, die zowel in fotografie als in architectuur bestaan, als een manier om over de uitgebreide en ontologische natuur van objecten te bezinnen." Een voice-over speculeert over een gebouw dat beschreven wordt als zijnde "zonder binnenste": een landhuis waarvan we op enkele foto's alleen de buitenkant zien. Op het einde van de video vloeien de foto's samen, zinspelend op vergankelijke, virtuele structuren.

Corin Hewitt's work spans photography, installation, sculpture, video, and performance, with the latter as potential synthesis of all others. Enclosed in spaces he himself has constructed – hybrids of photo sets, studios and laboratories – Hewitt engages in curious manipulations that combine photographs and photocopies with all kinds of natural and artificial materials, to yield ephemeral assemblages. The photographs of these assemblages, shot and printed in real time by the artist, are then themselves introduced into the flow of the performance, in a cyclical process that mimics organic life.

Wall is the video recap of an eight-day performance staged in 2010 in Seattle, of which the audience saw only a live recording projected on a wall. What Hewitt did was to cut an opening in a plasterboard wall, repair it and then cut it open again. The materials and tools he

used were gradually confused with life-size photographic images of them, until the viewer was no longer able to tell them apart; a sort of comically literal demonstration of Debord's theories about the "society of the spectacle". The Phone Booth, a recently completed video (the first that the artist has made using digital animation) explores, in his own words, the relationship "between outside and inside and skins and interiors that exist both in photographs and architecture as a way to meditate on the extended and ontological nature of objects". A voiceover obsessively speculates about a building that is described as having "no interior": it is a country house of which we see just a few photographs taken from outside. At the end of the video, the photographs, floating in an ambiguous space, intersect and merge, hinting at evanescent, virtual structures.

LAURA LAMIEL

1948, Morlaix, FR, woont en werkt in / based in Paris, FR

'UNTITLED', 2000

geglazuurd en gezeefdrukt staal / enamelled and silkscreened steel; 91 x 133 x 2,5 cm; Courtesy de kunstenaar / the artist, Marcelle Alix, Paris, Silberkuppe, Berlin

'LA CALLE (THE WEDGE)', 2000-2013

geglazuurd en gezeefdrukt staal, neon, hout / enamelled and silkscreened steel, neon, wood; 36 x 110 x 174 cm; Courtesy de kunstenaar / the artist, Marcelle Alix, Paris, Silberkuppe, Berlin

Vanuit haar onderzoek naar radicale abstractie in de schilderkunst raakte Laura Lamiel verzeild in de beeldhouwkunst, via een serie van modulaire, monochrome elementen uit wit-geglazuurd staal. Hun frigide uniformiteit werd echter snel 'besmet' door de alledaagse objecten die ook aanwezig waren in Lamiels atelier. Ze begon deze voorwerpen in steeds uitgekendere composities tentoon te stellen naast de monochrome werken. Haar atelier werd een fysieke en mentale plaats, bewoond door verschillende lagen werken, objecten, materialen en beelden die voortdurend door elkaar worden gehaald. Het herinnert aan het legendarische atelier van Brâncuși, een uitzonderlijk voorbeeld van een studio-cum-kunstwerk. Net zoals Brâncuși gebruikt Lamiel fotografie om de tijdelijke composities van werken en objecten in haar atelier vast te leggen. Deze grootschalige foto's treden vervol-

gens als fysieke objecten opnieuw toe tot haar atelier en worden daar deel van nieuwe configuraties, nieuwe werken en nieuwe foto's.

De kunstwerken 'La calle' en 'Untitled' zijn een voorbeeld van Lamiels werkwijze en van de dialoog tussen sculptuur, fotografie en fotografie-als-sculptuur. Een werk uit hout, parket en neon, met daarop een foto gezeefdrukt op een metalen onderdeel, wordt gespiegeld in een ander metalen gezeefdrukt beeld: een foto van de sculptuur in haar atelier, omgeven door objecten en andere sculpturen. De werken vertegenwoordigen een zichzelf herhalend proces, een 'mise en abyme' waarin alledaagse voorwerpen en materialen hun ordinaire betekenis verliezen en deel worden van een parallel, mentaal en abstract, universum.

Starting off from an investigation of radical abstraction in painting, Laura Lamiel has gradually moved to sculpture; a shift mediated by a series of modular monochrome units of white-enamelled steel. But the frigid uniformity of the modules was soon 'contaminated' by the everyday objects that co-exist with them in Lamiel's studio, and which she began exhibiting alongside the monochromes in increasingly elaborate compositions. Her studio became a physical and mental place inhabited by layers of works, objects, materials, and images, which are all being constantly reshuffled. This recalls the legendary studio of Brâncuși, an extraordinary example of a studio-cum-artwork. Like Brâncuși, Lamiel systematically uses photography to capture the temporary configurations of works and objects that are created in her space. These large-scale photographs then re-enter her studio as physical objects, to

become part of new configurations, new works and new photographs.

The pair of works made up of 'La calle' and 'Untitled' is exemplary of Lamiel's method, and above all of the dialogue between sculpture, photography, and photography-as-sculpture that develops in her practice. A piece made of wood, parquet and neon, with a photograph silkscreened onto a metal unit lying on top of it, is mirrored in another image silkscreened onto metal: a photograph of the sculpture in her studio, surrounded by objects and other sculptures. The works instill the vivid sense of a recursive process, a 'mise en abyme' in which everyday objects and materials lose their ordinary meaning to become part of a parallel universe, mental and abstract.

OLIVER LARIC

1981, Innsbruck, AT, woont en werkt in / based in Berlin, DE

'ANCIENT COPIES', 2010

niet geautoriseerde, print-on-demand versie van / unauthorize, print-on-demand version of Margarete Bieber, 'Ancient Copies: Contributions to the History of Greek and Roman Art' (1977)

'THE HUNTER AND HIS DOG', 2014

uniek afgietsel in polyurethaan, jade poeder, brons poeder, aluminium poeder, pigmenten / unique cast with polyurethane, jade powder, bronze powder, aluminium powder, pigments; 90 x 66 x 6 cm; Courtesy de kunstenaar/ the artist, Tanya Leighton, Berlin

Het werk van Oliver Laric onderzoekt concepten van het authentieke en het valse, origineel en kopie, in de productie van beelden en artefacten. Laric is geïnteresseerd in het verhaal van de (klassieke en neoklassieke) beeldhouwkunst, als een verhaal van replica's, imitaties en variaties. Ook is hij gefascineerd door de toepassing van fotografie op sculptuur, wat betreft de esthetische problemen die het stelt, zoals onze problematische voorstelling van het beeld als tegengestelde van het echte object ('The Real Thing' is de titel van een verhaal van Henry James, vaak geciteerd door Laric).

Larics twee bijdragen tot deze tentoonstelling gaan uit van 'fotografie' als aanloop naar de huidige digitale technologie en 3D-printing. Het eerste werk is een 'bootleg' van het boek 'Ancient Copies: Contributions to the History of Greek and Roman Art' (1977) van theoretica Margare-

te Bieber, gescand door Laric en aangeboden als downloadbare PDF en als print-on-demand.

Het bas-reliëf 'The Hunter and His Dog' is het resultaat van een gelijkwaardig project. Laric stelde 3D-scans van enkele sculpturen uit de Lincoln Collectie (VK) gratis ter beschikking aan wie ze wenste te gebruiken voor creatieve of academische doeleinden (zie <http://lincoln3dscans.co.uk>). Later gebruikte hij een van deze scans (de neoklassieke sculptuur 'The Hunter and His Dog' van John Gibson) om nieuwe beelden voort te brengen. Doordat het werk van Gibson evolueert van een ruimtelijke sculptuur naar een reliëf, van levensgroot naar klein, en van marmer naar marmerimitatie op kunsthars, herschrijft het volgens Laric de geschiedenis van beelden als een collectieve oefening in kopiëren, herhalen en interpreteren.

The work of Oliver Laric explores the concepts of the authentic and the fake, of original and copy, in the production of images and artefacts. The artist is interested in the story of (classical and neoclassical) sculpture as a narrative of replicas, imitations and variations; and in the application of photography to sculpture for the aesthetic problems that it poses, first and foremost our era's predilection for the image as opposed to the real thing ('The Real Thing' is the title of a Henry James story often cited by the artist).

Laric's two contributions to 'photography' modulated in the present tense of digital technology and 3D printing. The first work is a 'boot-leg' of the book 'Ancient Copies: Contributions to the History of Greek and Roman Art' (1977) by scholar Margarete Bieber, scanned by the artist and offered as downloadable PDF or as a print-on-demand book.

The bas-relief 'The Hunter and His Dog' stems from an analogous project. Laric commissioned 3D scans of several of the sculptures from the Lincoln Collection (UK), putting them, free of charge, at the disposal of anyone wishing to use them for creative or scholarly purposes (see <http://lincoln3dscans.co.uk>) Later, Laric employed one of these scans (the neoclassical sculpture 'The Hunter and His Dog' by John Gibson) to generate new sculptures. In his interpretation, Gibson's piece shifts from sculpture in the round to relief, from life size to a smaller scale, and from marble to a faux-marble synthetic resin; re-scripting the history of images as a collective exercise of copying, of repetition and interpretation.

MARIE LUND

1976, Copenhagen, DK, woont en werkt in / based in London, UK

'TORSO', 2015

beton en katoen / concrete and cotton; 50 x 90 x 15 cm; Courtesy de kunstenaar / the artist, Laura Bartlett Gallery, London

'STILLS', 2015

gevonden gordijnen, houten stretchers, drie elementen / found curtain, wooden stretchers, three elements; 205 x 215 cm; Courtesy Croy Nielsen, Berlin

Sinds haar artistieke samenwerking met Nina Beier, met wie ze conceptuele kunstwerken maakte, focust Marie Lund zich op beeldhouwkunst: op traditionele materialen (plaaster, steen, brons) en canonieke processen (snijden en gieten). Beide benadert ze op een onverwachte en persoonlijke manier, door systematisch de gevestigde hiërarchieën van de discipline uit te dagen. 'The Sequel' is bijvoorbeeld een mal die Lund gebruikte om een eerder beeld te maken, en die ze daarna in brons goot en presenteerde als een op zichzelf staande sculptuur. Een serie recente werken ('Casts') toont plaasteren afgietsels van de lege ruimten die binnen in de kopieën van klassieke sculpturen achterblijven.

De opname van Marie Lund in deze tentoonstelling kan paradoxaal lijken. Toch zijn de geselecteerde werken zeer relevant binnen het thema van

'The Camera's Blind Spot', omdat ze enkele fundamentele concepten aanraken die door de vroege fotografie en beeldhouwkunst werden gedeeld, zoals de afdruk en de relatie tussen positief en negatief. 'Stills' is een serie gordijnen die door de zon zijn gebleekt en op kaders werden gemonteerd: door de illusie van diepte, ontstaan door de afwisseling van donkere en lichte flarden doek, lijkt het alsof we niet naar de objecten zelf kijken maar naar delicate foto's ervan. Dit eenvoudige, levendige werk doet denken aan de midden-19de-eeuwse observaties van het effect van zonlicht op materialen die tot de geboorte van de fotografie hebben geleid. 'Torso' is een blok cement met de afdruk van een trui: aangezien sommige textielvezels in het cement gevangen zitten, reproduceert deze afdruk, zoals een driedimensionale fotogram, perfect de kleur van het object.

Since the conclusion of her artistic collaboration with Nina Beier, with whom she made conceptual works, Marie Lund has focused on sculpture: on its traditional materials (plaster, stone, bronze) and canonical processes (carving and casting). Both are approached in an unexpected and personal way, systematically challenging the established hierarchies of the discipline. For instance, 'The Sequel' is a mould that the artist had used to make a previous sculpture, now cast in bronze and presented as a sculpture in its own right; a series of recent works ('Casts') comprises plaster casts of the empty spaces left inside copies of classical sculptures.

Marie Lund's inclusion in the show could seem paradoxical, given that the artist, in her solo career, has never employed photography as a medium. But actually, the selected works are completely pertinent to

the theme of 'The Camera's Blind Spot', since they touch on some of the fundamental concepts shared by early photography and sculpture, such as the imprint, the relation between positive and negative. 'Stills' is a series of sun-faded curtains mounted on frames: due to the illusion of depth created by the alternation of darker and lighter patches, we get the impression of looking not at the objects in question, but at delicate photographic depictions of them. This simple, evocative work brings to mind the 19th-century observations about the effect of sunlight on materials that led to the birth of photography. 'Torso' is a block of cement that bears the imprint of a sweater: since some of the textile fibres have been caught in the cement, this impression, like a three-dimensional photogram, perfectly reproduces the colour of the object.

JUSTIN MATHERLY

1972, West Islip, US, woont en werkt in/ based in New York, US

'UNTITLED (PEASANT)', 2013

inkjet monoprint; 185.4 x 129.5 cm; Courtesy de kunstenaar / the artist; Paula Cooper Gallery, New York

'NOT LIKE PREY (...) LIKE A FRIEND', 2014

beton, graniet, spuitverf en wandeluitrusting / concrete, granite stone, spray paint and ambulatory equipment; 86 x 97 x 101 cm; Courtesy de kunstenaar / the artist; Paula Cooper Gallery, New York, Galerie Eva Presenhuber, Zürich

Justin Matherly is vooral bekend om zijn grote betonnen sculpturen, gebaseerd op modellen uit de Oudheid, gaande van de Laocoöngroep tot de Hellenistische sculpturen van Nemrut Dagı in Turkije. Er is niets slaafs aan de kopieën van Matherly. Zijn figuren zijn ruw en slechts bij benadering juist. Dit is te wijten aan zijn materiaalkeuze en productieproces: het handmatig uitsnijden van een replica uit synthetisch materiaal en een opzettelijk onnauwkeurige giettechniek. In recente werken draagt het beton sporen van gekleurde spuitbusverf. Tot slot worden de sculpturen niet op sokkels geplaatst, maar op voetstukken uit krukken en orthopedische wandeluitrustingen.

Parallel aan zijn beeldhouwwerk creëert Matherly grote prenten, geproduceerd met wat hij de 'inkjet monoprint' techniek noemt. Fotografische beelden van onderwerpen

die Matherly interesseren (in het geval van 'untitled (peasant)' een detail van een driehoofdige leeuw uit Nemrut Dagı) worden opgeblazen, verdeeld in secties en met een inkjetprinter geprint op een serie acetaatvellen; deze vellen worden nadien gebruikt om het beeld met de hand op papier te zetten. Het proces vertoont gelijkenissen met het constructieproces van Matherly's grotere sculpturen, opgebouwd uit blokken; in beide gevallen benadrukt de kunstenaar de naden tussen de verschillende onderdelen. Zo onderlijnt hij de materiële kwaliteit van het beeld. Ook de sculptuur 'not like prey (...) like friend' maakt deel uit van de tentoonstelling; het opvallende detail aan de rand is afkomstig van een sculptuur van een arend, gevonden in Nemrut Dagı.

Justin Matherly is particularly known for his concrete sculptures, sometimes of imposing size, based on models from antiquity that range from the Laocoön Group to the Hellenistic sculptures of Nemrut Dagı in Turkey. There is nothing slavish about the artist's copies. Due to his choice of material and production process – which involves hand-carving a replica out of synthetic material, and a deliberately imprecise casting technique – the figures become rough and approximate; in recent works, the concrete bears traces of coloured spray paint that seem to have accumulated in their making. Lastly, rather than using pedestals, the sculptures are placed on bases made from crutches and orthopaedic walkers. Thus they appear as imitations of the originals, produced by a barbarian civilization, perhaps a post-apocalyptic one.

Parallel to his work in sculpture, Matherly creates large prints made with what he calls an "inkjet monoprint" technique. Photographic images of subjects related to his interests (in the case of *untitled (peasant)*, a detail of a three-headed lion sculpture found at Nemrut Dagı) are blown up, divided into sections, and printed with an inkjet machine on a series of acetate sheets; these are then used to hand-transfer the image onto paper. The process is analogous to the one Matherly uses to construct his larger sculptures, working by blocks; in both cases, the artist is interested not in hiding the seams between the parts, but in highlighting them to underscore the material quality of the image. The show also includes the sculpture *not like prey [...] like friend*, also connected to Nemrut Dagı: the detail that stands out on the edge is taken from a sculpture of a guardian eagle found at the Turkish archaeological site.

MEDARDO ROSSO

1858, Turin, IT – 1928, Milan, IT

SELECTIE PUBLICATIES OVER DE KUNSTENAAR / SELECTION OF PUBLICATIONS ON THE ARTIST:

Louis Piérard, 'Un sculpteur impressioniste: Medardo Rosso', Paris - Mons 1909 – Ardengo Soffici, 'Il caso Medardo Rosso, preceduto da "l'impressionismo e la pittura italiana"', Seeber Editori, Florence 1909 – Curt Seidel, 'L'arte di Medardo Rosso', NU, A.X, N5 "L'artista moderno", geschenk aan abonnees / gift to subscribers, 10.03.1911 – 'Medardo Rosso Impressions', tentoonstellingscatalogus / exhibition catalogue (London, Eugene Cremetti), Paris 1906

Medardo Rosso is een cruciale figuur in de geschiedenis van de relatie tussen beeldhouwkunst en fotografie – een geschiedenis die nog volop geschreven wordt. Vanaf het midden van de jaren 1880 tot aan zijn dood ontwikkelde Rosso een uniek fotografisch oeuvre dat zich parallel aan zijn sculpturale werk ontvouwde en waarmee het qua stoutmoedigheid wedijverde. Rosso's sculpturen trachten de menselijke figuur enerzijds op te lossen in licht (door het gebruik van gele wax, zo doorzichtig als albast) of anderzijds onder te dompelen in materie. Zijn foto's van de sculpturen eisen op gelijkaardige wijze een zo groot mogelijke dematerialisatie van de beelden op: onder ander door nadruk te leggen op alle toevalligheden in de materie en het creatieproces, zowel van de sculptuur als van de foto zelf. Lijnrecht ingaand tegen de attitude van professionele fotografen, benadert Rosso het

medium met een radicaal experimentele aanpak. Zo fotografeerde hij zijn eigen foto's (en drukte hij er reproducties van af) totdat het afgebeelde subject in een waas opging, hij ontwikkelde gebroken negatieven, versneed afdrucken in vreemde vormen, bekraste en retoucheerde ze met de hand, tot ze onafhankelijke kunstwerken waren geworden – niet te classificeren hybride vormen van fotografie, collage, schilderijen en, gezien hun materiële consistentie, sculptuur.

Rosso was zich bewust van het belang van de geprinte materie voor de verspreiding van zijn werk. Hij stelde zijn foto's niet alleen tentoon naast zijn sculpturen, maar publiceerde ze ook systematisch in kranten, tijdschriften en boeken. Hierbij ging hij vaak in discussie met uitgever en drukkers die ze bestempelden als technisch 'gebrekig'. Deze tentoonstelling presenteert enkele

van de belangrijkste publicaties over Rosso's werk gepubliceerd tijdens zijn leven: drie boeken en een tijdschrift waarin Rosso met de hulp van enkele bijzondere, verlichte galeristen, uitgevers en critici, toch de beelden kon publiceren zoals hij het wilde, door ze desnoods nog tijdens het printstadium aan te passen. Belangrijk is de monografie uit 1909, gerealiseerd door Ardegno Soffici, die enkele van Rosso's meest radicale foto's bevat, namelijk twaalf pagina vullende foto's en drie uitvouwbare beelden.

Medardo Rosso is a seminal figure in the history of the relationship between sculpture and photography, a history that is still in the process of being written. From the mid-1880s to his death, Rosso developed a unique photographic oeuvre that unfolded parallel to his work in sculpture and rivals it in boldness. Rosso's sculptures alternate between dissolving the human figure into light (through the use of yellow wax, as diaphanous as alabaster) and plunging it into matter; likewise, his photographs of the sculptures sometimes aim at taking the dematerialization of the image as far as possible, sometimes at highlighting all the accidents of the material and the process of creation – not just of the sculpture, but of the photograph itself. Diametrically opposed to the attitude of professional photographers, Rosso took a radically experimental approach to the medium. He would re-photograph his own

photographs (and even printed reproductions of them) until the subject vanished into a blur; he would print broken negatives; he would cut prints into odd shapes, scrape and retouch them by hand, until they became independent works, unclassifiable hybrids of photography, collage, painting, and, given their material consistency, sculpture.

Rosso was aware of the importance of printed matter for the diffusion of his work. In addition to exhibiting his photographs alongside his sculptures, he systematically published them in newspapers, magazines and books, often fighting with publishers and printers who tended to reject them as technically 'flawed'. This exhibition includes some of the most important publications on Rosso's work that came out during the sculptor's lifetime; three books and a magazine in which, with the aid of particularly enlightened

gallerists, publishers and critics, the artist managed to publish his images the way he wanted, even modifying them in the printing stage. Particularly important among these is the 1909 monograph by Ardenigo Soffici, which includes some of Rosso's most radical photographs, twelve as full-page images and three as spreads.

FABIO SANDRI

1964, Valdagno, IT, woont en werkt in / based in Valdagno, IT

'COSTRUZIONE', 2007 - 2015

continue afdruk van videoprojectie op fotografisch papier / continuous imprint of video projection on photosensitive paper; variabele afmetingen / dimensions variable; Courtesy de kunstenaar / the artist

'AUTORITRATTI DI TEMPI LUNGI', 2010 - 2011

contactprenten van negatieven gemaakt met videoprojectie op fotografisch papier / contact print from negatives made with video projection on photographic paper; variabele afmetingen / dimensions variable; Courtesy de kunstenaar / the artist, Galleria Artericambi, Verona

Fabio Sandri, opgeleid als schilder, stapte reeds in het begin van zijn artistieke carrière over naar de beeldhouwkunst. In dezelfde periode, de late jaren 1980, verkoos hij als instrumenten voor zijn sculpturale onderzoek fotografische materialen – niet enkel het lichtgevoelige papier, maar bijvoorbeeld ook ontwikkelingsbakken en de donkere kamer. Zijn hele praktijk is een verkenning van de fysieke en ruimtelijke dimensies van fotografie, zowel als proces dan als beeld.

In 2007 introduceerde Sandri met het werk 'Construzione' een unieke, hybride techniek die hij nog steeds gebruikt. In een zwakverlichte kamer projecteert hij een video op een vel fotopapier. Naarmate uren en dagen voorbijgaan, verschijnt een flauw patroon als negatief van het geprojecteerde beeld op het papier, afhankelijk van waar de lichte en donkere plekken het meest voorkomen. In

het geval van 'Construzione' toont de film Sandri zelf die druk bezig is een venster dicht te metselen om de lichtinval tegen te houden. Hier wordt het werk gepresenteerd in een black box, door Sandri gebouwd – de accordeonachtige vorm lijkt op een oud foto toestel (een 'view camera').

De contactafdrukken van de serie 'Autoritratti di tempi lunghi' zijn gemaakt via een variatie op dezelfde techniek. De video werd niet op voorhand opgenomen, maar geproduceerd op hetzelfde moment: het beeld van één of meerdere bezoekers wordt gefilmd door een videocamera. Net zoals in de vroege fotografie moeten de modellen vijftien minuten lang onbeweeglijk voor de lens blijven staan. Een gedwongen immobiliteit van het lichaam suggereert het idee van standbeelden, en vervolgens, alweer dat van sculptuur.

Though he trained as a painter, Fabio Sandri moved to sculpture at the beginning of his artistic career. At roughly the same time, in the late Eighties, he singled out the materials of photography – not just light-sensitive paper, but developing trays, for instance, and the darkroom – as his favoured tools of sculptural investigation. His entire practice is an exploration of the physical and spatial dimension of photography, both as process and as image.

In 2007, the work 'Costruzione' introduced a singular, hybrid technique into Sandri's work that he has systematically employed ever since. The artist projects a video on a sheet of photographic paper in a dimly lit room; as hours and days go by, a faint, general pattern of the projected image – the areas of light and shadow that recur most often – appears on the sheet, in negative

form. In the case of 'Costruzione', the film shows the artist busily walling up a window, blocking the entrance of light. For this exhibition, the work is presented in a black box designed by Sandri himself, its accordion-like shape resembling that of a view camera. The contact prints in the series 'Autoritratti di tempi lunghi' were made with a variation on the same technique. Here, the video was not recorded, but rather produced in real time: the image of one or more visitors being filmed by a video camera. As in early photography, the models must remain motionless in front of the lens for over fifteen minutes for their picture to be imprinted on the paper; a forced immobility of the body that suggests the idea of statues, and thus, once again, of sculpture.

LUCA TREVISANI

1979, Verona, IT, woont en werkt in / based in Berlin, DE and Milan, IT

'PERSCRUTAMINI NATURAS RERUM A', 'B', 'C', 2011

UV-print op kersenhout / UV-print on cherry wood; 29,7 x 21 cm; Courtesy Mehdi Chouakri, Berlin

'MARMOMARMALADE', 2013

dip print op plaaster en andere materialen / dip print on plaster, various materials; 87 x 64 x 12 cm; Courtesy Mehdi Chouakri, Berlin

'FLYFISHING # 20', 2015

UV-print op koper / print on copper; 100 x 140 cm; Courtesy Mehdi Chouakri, Berlin

Luca Trevisani's benadering van sculptuur bevat zowel de directe ervaring van een voorwerp als de perceptie ervan, opgewekt door een stilstaand of bewegend beeld. Zowel de aanwezigheid van materie in een ruimte als de evolutie ervan doorheen de tijd worden door Trevisani tastbaar gemaakt door het gebruik van vergankelijke materialen zoals water, ijs, fruit en bloemen. Trevisani's oeuvre bevat films, video's, foto's, tekeningen, installaties en volwaardige sculpturen, in een naadloos continuüm.

In Trevisani's praktijk hebben foto's altijd een centrale rol gespeeld: enerzijds als autonome kunstwerken en anderzijds als visuele notities, die hij op traditionele of digitale wijze manipuleert en transformeert tot studieobjecten voor ander werk. Sinds enkele jaren onderzoekt Trevisani de mogelijkheden die nieuwe printtechnologieën bieden

aan een beeldhouwer met interesse voor het materiële aspect van het beeld. De hier getoonde werken zijn sprekende voorbeelden van zijn experimenten. De werken in de serie 'Perscrutamini naturas rerum' zijn UV-prints op kersenhout, waarbij de beelden – close-ups van cactusbladeren – lijken op te rijzen uit de vezels van de houtnerven. 'Flyfishing', speciaal gemaakt voor deze tentoonstelling, is een UV-print op een koperen plaat, waarbij het beeld werd getransformeerd tot een opgevouwen volume. 'Marmomarmalade', een object dat elke categorie overstijgt, is gemaakt via de 'dip printing' techniek (gelijkend op de stickertechniek voor industriële productie en design) die een marmerachtige textuur voortbracht op het oneffen oppervlak: het oppervlak werd bedekt met valse kleuren die doen denken aan vormen van dierlijke mimicry of camouflage.

Luca Trevisani's notion of sculpture includes both the direct experience of an object and the perception of it conveyed by a fixed or moving image; both the presence of matter in space and its evolution over time, made palpable by the artist's use of perishable materials like water and ice, fruit and flowers. In keeping with this take on the medium, Trevisani's oeuvre includes films and videos, photographs and drawings, installations and full-fledged sculptures, in a seamless continuum.

Photographs have played a pivotal role in Trevisani's practice from the outset, both as independent works, and as visual notes that he then manipulates digitally or by traditional means, transforming them into studies for other works. In the last few years, Trevisani has begun exploring the possibilities that new printing technologies offer to a sculptor interested in the material aspect of

the image. The selection of works on view is an eloquent example of his experimentation. The pieces in the series 'Perscrutamini naturas rerum' are UV prints on cherry wood, in which the images – close-ups of cactus leaves – seem to emerge from the very fibres of the wood grain. 'Flyfishing', produced for this exhibition, is a UV print on copper sheeting, in which the image is transformed into a volume by folds. 'Marmomarmalade', an object that eludes any categorization, employs dip printing (a technique used in industrial manufacturing and design, vaguely similar to a decal) to apply a marble-like texture to the uneven surface of a sculpture in plaster and other materials: delineating the surface in false colours suggests certain forms of animal mimicry and camouflage.

VIOLA YEŞILTAÇ

1975, Hanover, DE, woont en werkt in / based in New York, US

'UNTITLED (I REALLY MUST CONGRATULATE YOU ON YOUR ATTENTION TO DETAIL)', 2012

kleurendruk c-type / color c-type print; 61 x 71.1 cm; Courtesy de kunstenaar / the artist, David Lewis, NYC

'UNTITLED (I REALLY MUST CONGRATULATE YOU ON YOUR ATTENTION TO DETAIL)', 2012

idem; 61 x 71.7 cm

Het werk van Viola Yeşiltaç is een mozaïek van uiteenlopende media: expressionistische tekeningen, 'objectieve' foto's, werken gebaseerd op visuele elementen en performances gebaseerd op woorden. De rode draad door dit eclectisch oeuvre is een evoluerend repertorium van thema's en vormen, die van het ene format naar het andere migreren, van het ene materiaal naar het volgende, van twee naar drie dimensies en terug. Yeşiltaç beschrijft haar werkwijze als 'performatief': "Zowel appropriatie als heroriëntering zijn performatieve handelingen in het proces."

In Yeşiltaçs oeuvre manifesteert de relatie tussen sculptuur en fotografie zich voornamelijk binnen twee categorieën, beide aanwezig in deze tentoonstelling. Aan de ene kant zijn dit kleurenfoto's en zwart-witbeelden van efemere sculpturen: kleine constructies van gevouwen papier,

fotokopieën of foto's. Aan de andere kant zijn er de grote prints die op lage platformen worden geplaatst en vaak gebruikt worden als ondergrond voor objecten en sculpturen. Een voorbeeld hiervan is 'Jewels in Pawn to King', waarbij een zwart-wit afdruk als plint dient voor de levensgrote kopie van een waterfles in roze glas. Zoals steeds bij Yeşiltaç, treden alle kunstwerken met elkaar en met voorgaande of gelijktijdig gemaakte werken in dialoog. De print 'Untitled I (I really must congratulate you on your attention to detail)' bijvoorbeeld, toont een opgevouwen fotokopie van een foto, in 2009 door Yeşiltaç getoond als zelfstandig werk, waarop een kledingstuk op een kleerhanger is afgebeeld. Deze foto zet een fascinerend, poëtisch haasje-over-spel in gang: we kijken naar het beeld van een sculptuur van een beeld.

'UNTITLED (I REALLY MUST CONGRATULATE YOU ON YOUR ATTENTION TO
DETAIL)', 2012 - 2014

zwart-wit zilver gelatine afdruk / b/w silver gelatin print; 127 x 139,7 cm; Courtesy de kunstenaar / de kunstenaar. CLEARING New York / Brussels

'JEWELS IN PAWN TO KING', 2014

zwart-wit print op Tyvek, glassculptuur, print / b/w print on tyvek, glass sculpture: 213,4 cm x 266,7 cm; glas / glass: 30,5 x 18 x 7,62 cm; Courtesy de kunstenaar / the artist, David Lewis, NYC, C L E A R I N G, Brussels

The work of Viola Yeşiltaş is a mosaic of seemingly divergent materializations: expressionistic drawings and 'objective' photographs, works based on essentially visual elements and performances based on words. What gives continuity to this eclectic body of work is a constantly evolving repertory of themes and forms that recur, migrating from one format to another, from one material to another, from two to three dimensions and back again, in a process that Yeşiltaş sees as 'performative': "Appropriating as well as re-orienting is a performative act embedded in the process".

In Yeşiltaş's oeuvre, the relationship between sculpture and photography primarily manifests itself in two categories of works, both present in this exhibition. On the one hand, colour or b/w photographs of ephemeral sculptures: small constructions of folded paper, sometimes made

from photocopies of archival images or photographs by the artist. On the other, very large prints placed horizontally on low platforms and often used as bases for objects and sculptures. One example is 'Jewels in Pawn to King', where a b/w print serves as a plinth for the life-size, pink glass copy of a hot water bottle. As is customary for the artist, all the works enter into dialogue with others that came before or parallel to them: for instance, the gelatine silver print 'Untitled I (I really must congratulate you on your attention to detail)' shows the folded photocopy of a photography presented by Yeşiltaş in 2009 as an independent piece, the image of a garment on a hanger. The photograph sets in motion a fascinating, poetic game of leapfrog: what we are looking at is the image of a sculpture of an image.