



spike
ART QUARTERLY

Kontrollier und verloren

Getting controlled and lost

57

Die Fotografien und fotografierten Fotografien der amerikanischen Künstlerin *Anne Collier* strahlen mit ihren eleganten Oberflächen eine nicht unwillkommene Verachtung aus. Dabei geht es um das, was das Bild nicht darstellen kann, um Gefühlszustände und das Selbstporträt.

The photographs and photographed photographs by American artist *Anne Collier* exude a not unwelcome contempt with their elegant surfaces, focusing on what the image cannot represent, namely the state of emotions and self-portraiture.

Von / By
Daniel Baumann

Alle Abbildungen / all images
Courtney Marr Fox, Los Angeles, Anson Kern, New York, Cori Mora, London,
Göz Nourbakhsh, Berlin

California Poster, 2007

C-print

139,5x 100,4 cm

»Sonst arbeite ich eher konzeptuell ...« heißt es, oder auch: »Der junge, konzeptuell arbeitende Künstler ...«. Im Grunde ist es eine Beleidigung, denn gemeint ist: »Der junge, zum Denken fähige Künstler ...«. Also der alte Reflex auf den noch älteren Vorwurf, dass die Produktion von Kunst nicht mit Denken zu tun hat. Wobei es vor allem auch darum geht, einer entfesselten und banalen Objektproduktion Nobilität zu verleihen. Denn das »konzeptuell« bezieht sich nicht auf die historische Concept Art und ihre Forderungen, sondern auf eine Kunstpraxis, die Referenzen, rhetorische Tricks und humoristische Selbstreflexion für ein Publikum in Szene setzt, das für klug gehalten werden will.

Anne Colliers Arbeiten sind das Gegenteil davon. In ihrem Werk ist »konzeptuell« nicht ein Accessoire, sondern ein Werkzeug, um Bilder zu konstruieren, die von etwas erzählen, das sich außerhalb des Bildes befindet, das fehlt und trotzdem allgegenwärtig ist. Nach ihrer eigenen Aussage spielen dabei jene Vorgehensweisen eine entscheidende Rolle, welche die zweite Generation der Konzeptkünstler in Los Angeles entwickelt haben: »Ich habe in Los Angeles am Cal Arts und an der UCLA studiert und viele der Künstler, mit denen ich gearbeitet habe, unter ihnen Michael Asher, John Baldessari, Al Ruppertsberg und Jim Welling, übten einen großen Einfluss auf die Art und Weise aus, wie ich über Kunst denke und sie mache.«* Ihnen gemeinsam ist, dass sie das Konzept nicht als das eigentliche Werk verstehen, sondern als Möglichkeit, bestehendes Material in Hinblick auf eine andere Realität zu arrangieren und zwar mit der dazu nötigen Distanz und Klarsicht. Dies geschieht jedoch nicht im Anschluss an die Tradition der surrealistischen Collage und ihrem Interesse für den Traum und das Unbewusste, aber auch nicht im Sinne einer kritischen Befragung des Bildes, wie sie die Picture Generation (Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman u. a.) durch Appropriation und Re-Kontextualisierung bezweckten.

Eine weniger bekannte Arbeit Colliers bestand darin, zwischen 2001 und 2004 so genannte »Aura«-Porträts zu machen. Sie entstanden in Oakland, Kalifornien, in einem Psycho-Shop, der eine modifizierte Polaroidkamera anbot, von der behauptet wird, dass sie die Aura der Leute einfangen könne. Collier lud gegen fünfzig Freunde und Künstler ein, sich von dieser Kamera fotografieren zu lassen, unter ihnen Cerith Wyn Evans, Mike Kelley, Cameron Jamie und Frances Stark. **Mit den »Aura«-Porträts bezog sich die Künstlerin auf die für das Medium so wichtige Geschichte von Fotografie und Okkultismus** – und ihre zeitgenössische Kommerzialisierung durch die New Age Bewegung. Gleichzeitig stellten diese Bilder jenseits von Ironie und Belustigung die Frage, ob und wie Fotografie das Abwesende darstellen könnte. Und da alle Aufnahmen vom Ladenbesitzer selbst gemacht wurden, war es, wie Collier selber sagt, eine Möglichkeit, Porträts zu machen, ohne ästhetische Entscheidungen fällen zu müssen.

Diese und andere Porträts – zum Beispiel jenes der 2005 verstorbenen amerikanischen Künstlerin Judith Scott – bilden eine scheinbar in sich geschlossene Gruppe. Parallel dazu realisierte Collier weitere, zum Teil bis heute laufende Serien, die sich ebenfalls aus einer bestimmten Ausgangslage heraus entwickeln.

»Apart from that, my work tends to be conceptual ...« the say, and also, »The young, conceptually working artist ... In essence, this is an insult because what they mean is, »The young artist who can think ...« In other words the old reaction to the even older accusation that the production of a has nothing to do with thinking. And yet it is also an attempt to lend nobility to an unfettered and banal production of objects, for the word conceptual does not refer here to historical »concept art« and its demands but rather to a way of practising art that lays out references, rhetorical tricks and humorous self-reflection for an audience that wants to find itself clever.

Anne Collier's works are the opposite of this. In her work conceptual is not an accessory but a tool for constructing pictures that tell stories about something that is to be found outside the picture, something that is missing and yet also ubiquitous. According to her own statements, the procedure that the second generation of concept artists in Los Angeles has developed have a decisive role to play. »I studied at Cal Arts and at UCLA in Los Angeles, and a lot of the artists I worked with, including Michael Asher, John Baldessari, Al Ruppertsberg, and Jim Welling had a big impact on my approach to thinking about and making art.«* What they have in common is that they do not consider the concept to be the work in itself but rather an opportunity to arrange existing material with reference to another reality with the requisite distance and clarity of vision. But this is not done as a continuation of the Surrealist collage tradition and its interest in dream and the unconscious, or as a critical questioning of the image as purposed by the Picture Generation (Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman, etc) through appropriation and re-contextualisation.

One of Collier's lesser known works was to make so-called »Aura« paintings between 2001 and 2004. They were made in Oakland, California, in a psycho-shop, which offered a modified Polaroid camera that claims to capture people's auras. Collier invited about fifty friends and artists to be photographed by this camera, among them Cerith Wyn Evans, Mike Kelley, Cameron Jamie and Frances Stark. **With the »Aura« portraits the artist made reference to the history of photography and occultism so important to the medium,** as well as its contemporary commercialisation through the New Age movement. At the same time, these pictures posed the question quite apart from any irony or humour, whether and how photography could represent what was not there. Since all the photographs were taken by the shop owner in person, this was an opportunity, as Collier said herself, to make portraits without having to make aesthetic decisions.

These and other portraits – such as that of the American artist Judith Scott, who died in 2005 – form a group that seem to be self-contained. Parallel to this, Collier created several other series, some of which are still ongoing today, which are also developed from a particular initial position. Important among them are the photographed photographs, such as *Crying* (2005), which shows a record cover with Ingrid Bergman weeping, and *Double Marilyn* (2007) with Marilyn

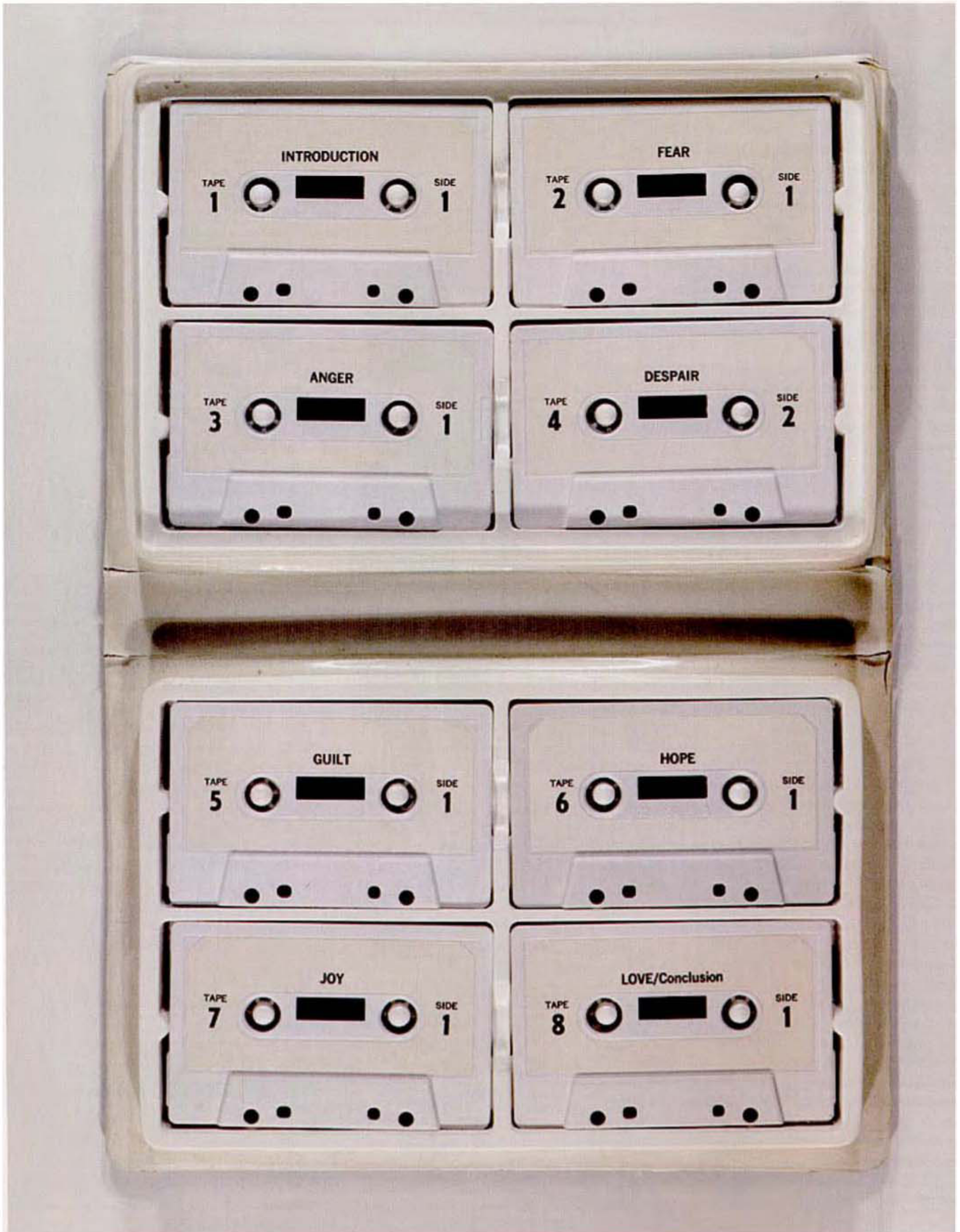
* Alle Zitate im Text von Anne Collier aus »Anne Collier with Bob Nickas. Interview recorded in November 2007«, in »Anne Collier«, exhib. cat. Presentation House Gallery, North Vancouver, B.C. 2008

All quotes are taken from »Anne Collier with Bob Nickas.

Interview recorded in November 2007«, in *Anne Collier*, exhib. cat. Presentation House Gallery, North Vancouver, B.C. 2008



California



*Introduction, Fear, Anger, Despair,
Guilt, Hope, Joy, Love/Conclusion, 2002*

Wichtig sind dabei die fotografierten Fotografien wie beispielsweise »Crying« (2005), welche ein Plattencover mit der weinenden Ingrid Bergman zeigt, »Double Marilyn« (2007) mit zweimal dem gleichen Plattencover mit Marilyn Monroes Porträt, wobei die Covers unterschiedlich verbleicht sind oder »California (Poster)« von 2007. Es handelt sich um die Fotografie eines Werbeplakats aus den 1970er Jahren mit einer jungen nackten Frau, die im Meer in den Wellen steht, daneben der Schriftzug »California«. Diese wie überhaupt alle Aufnahmen Colliers treten uns mit einem klaren Sinn für Arrangement, Komposition und Distanz entgegen. Ihre kühle Distanziertheit liest sich als Verachtung, deren Potenzial für die Produktion von Kunst zu wenig genutzt wird. Gerade ein Bild wie »Women with Cameras (German Photography)« (2007) zeigt, wie das Gefühl der Verachtung Möglichkeiten bietet, Klischees ernst zu nehmen und gleichzeitig bloß zu stellen. **Sie hält Distanz aufrecht, bewahrt die Betrachter vor unnötiger Identifikation und schützt das Bild vor Nostalgie und Sentimentalität.** Das ist umso mehr nötig, als Collier für ihre Fotografien stark aufgeladene und bisweilen pathetische Motive verwendet, die von elend zerflossener Zeit erzählen, von alten verblichenen Songs, überholten Vorstellungen und seichten Bildern voller schwerer Erinnerungen.

»8 x 10 (Jim)« (2007) und »8 x 10 (Lynda)« (2007) wiederum sind Fotografien von Fotografien eines Meereshorizontes. Wir sehen, dass sie ganz oben auf einem Stoß anderer Bilder liegen und fragen uns, was wohl dahinter liegt. Die beiden Arbeiten zeigen, wie Anne Collier selber erklärt, den Pazifischen Ozean in der Nähe der Catalina Inseln, wo die Asche ihrer Eltern verstreut wurde. Sie sind eine Art Memento Mori und ein Selbstporträt, wie überhaupt Colliers Werk sich um die Möglichkeiten des Selbstporträts und der Darstellung autobiographischer Momente dreht. Oder, um es etwas genauer beziehungsweise allgemeiner zu sagen, wie sich ihr ganzes Werk um Abwesenheit und ihre mögliche Darstellung durch das Medium Fotografie dreht. Oder, nochmals anders gedreht, wie Distanziertheit, Kühle und konzeptuelles Vorgehen von ihr dazu genutzt werden, um existentielle Erfahrungen darzustellen. Wie also Colliers Aufnahmen die unumgänglichen Momente von Einsamkeit, Leere und Abschied festhalten, die sich jedoch nur anhand von Ersatzkonstrukten zeigen lassen, und deren Darstellung Hollywood und das Fernsehen in Produkte verwandelt haben. Wie man also vor diesen Fotografien steht und staunt, dass durch pathetische Bilder, die man nicht mag, Leere sichtbar wird und wie mittels perfekter Oberfläche vom Leben außerhalb des Bildes erzählt wird.

Dazu gehören auch die Fotografien, in deren Zentrum der Ton steht, der immer abwesend ist. Es ließe sich überhaupt behaupten, dass eine der (uneingestanden) Hauptthemen der Fotografie der Ton ist und dass seine Abwesenheit ein Großteil des Effektes erzeugt: die Stimmen, der Motorenlärm, das Rauschen, die Stille, das Klicken der Kamera und so weiter. Alle diese Töne sehen wir. Im Falle von Colliers Bilder ist es das Meer, die Wellen, das leere Dodgers Stadium, die Musik unter den Plattencovers und die Selbsthilfe-Audiokassetten. Zu letzteren entsteht ab 2002 eine Reihe von Fotografien, eine der ersten zum Thema zeigt acht Tapes mit den Titeln »Introduction«, »Fear«,

Monroe's portrait used twice from the same record cover, but with the two covers in different shades, or *California (Poster)* of 2007. This is a photograph of an advertising poster from the 1970s with a young naked woman standing in the waves of the sea and next to her the word »California«. These photographs, like all of Collier's pictures, come at us with a clear sense of arrangement, composition and distance. Her cool sense of detachment can be read as contempt, something with an underutilized potential in art production. A picture like *Women with Cameras (German Photography)* (2007) shows, in particular, how the feeling of detachment provides opportunities to take clichés seriously and to expose them at the same time. **It sustains distance, preserving the viewer from unnecessary identification and protecting the picture from nostalgia and sentimentality.** This is all the more necessary because Collier uses strongly charged and sometimes pathetic motifs for her photographs, which speak of the misery of past times, of old, worn songs, outdated ideas and shallow images full of heavy memories.

8 x 10 (Jim) (2007) and *8 x 10 (Lynda)* (2007) in their turn are photographs of photographs of an ocean horizon. We notice that they are lying on top of a pile of other pictures and ask ourselves what might be under them. *8 x 10 (Jim)* and *8 x 10 (Lynda)* show, as Collier herself has explained, the Pacific Ocean close to the Catalina Islands, where the ashes of her parents were scattered. They are a kind of memento mori and a self-portrait; in general, Collier's work revolves around the possibilities of the self-portrait and the representation of autobiographical moments. Or, to put it more precisely or as the case may be, more generally, just as her work as a whole revolves around absence and the way it can be shown using the medium of photography. Or, to put it differently yet again, just as she uses emotional distance, coolness and a conceptual procedure to represent existential experience. In other words, how Collier's photographs fix the unavoidable moments of loneliness, emptiness and farewell, which, however, can only be shown by means of substitute constructs and which have been transformed into products by Hollywood and television. One stands and marvels at these photographs, how emptiness is made visible, how a perfect surface is used to tell of life outside the picture, through the perhaps dislikable pathetic images.

This also includes the photographs that are centred on sound, which is always absent. It could even be said that sound is one of the (unacknowledged) main themes of photography and that its absence generates a major part of the effect: the voices, the noise of engines, the wind, the silence, the clicking of the camera and so on. We see all these sounds. In Collier's case it is the ocean, the waves, the empty Dodgers' stadium, the music under the record covers and the self-help audio cassettes. On the latter there is a series of photographs that started in 2002, one of the first on this theme showing eight tapes with the titles *Introduction*, *Fear*, *Anger*, *Despair*, *Guilt*, *Hope*, *Joy*, *Love/Conclusion*. What sounds like a new perfume line to today's ears points to a time when in the USA suffering became a product, and psychology a lifestyle.



January 1974/January 1981, 2006
C-print
82,5 x 110,2 cm

Woman With A Camera, 2006
C-print
126,2 x 104,1 cm



Property of National Screen Service Corporation. Licensed for use only in connection with the exhibition of this picture at the theatre licensing this material. Licensee agrees not to trade, sell or give it away, or permit others to use it, nor shall licensee be entitled to any credit upon return of this material. This material either must be returned or destroyed immediately after use.

EYES OF LAURA MARS



© 1978 COLUMBIA PICTURES INDUSTRIES, INC.

UTMD. IN U.S.A. ®

780104



8x10 (Jim), 2007
C-print
77,1 x 90 cm



8x10 (Lynda), 2007
C-print
77,1 x 90 cm

»Anger«, »Despair«, »Guilt«, »Hope«, »Joy«, »Love/Conclusion«. Was für heutige Ohren nach einer neuen Parfum-Linie klingt, verweist auf eine Zeit, in der in den USA Leiden zum Produkt und Psychologie zum Lifestyle wurden. Jenseits dieser Erkenntnis erhebt sich aber das von uns hineinprojizierte Drama desjenigen, der aus einer wirklichen Notlage heraus die Bänder kaufte und in größter Einsamkeit einer Stimme zuhörte, von der er sich Hilfe erhoffte. **Diese Vorstellung hat natürlich etwas Komisch-Tragisches und doch bringt sie die Idee von Traurigkeit genau auf den Punkt.** Collier erreicht dies, indem sie das Objekt auf weißem Grund isoliert, so dass die Gebrauchsspuren (die vergangene Zeit) in den Vordergrund treten und damit das Fehlende: die Stimme und der verschwundene Zuhörer. Dieser Effekt wird in weiteren Arbeiten noch gesteigert, indem Collier das feine Tonband aus der Kassette herauszieht und als großes Ornament der Verzweiflung präsentiert. In »Hope« (2006), »Surviving Depression« (2007) oder »The Unique and Mysterious Role of Hope« (2006) liegt das ausgerollte Band als Sinnbild einer abwesenden Stimme vor uns und verselbstständigt sich zum abstrakten Bild. So dass man tatsächlich auf den Gedanken kommen könnte, dass Abstraktion und Selbsthilfeindustrie sich parallel entwickeln, oder wie Collier es ausdrückt: »Dieser Aspekt abstrakter Kunst, ihre Vermarktung durch Industrie oder Kultur, durch die sie zu einem anderen visuellen Klischee wurde, diese Entwicklung läuft mehr oder weniger parallel zur Popularisierung von New Age und Selbsthilfe-Bewegungen. Ich denke, dass viele meiner Arbeiten versuchen, Analogien zwischen diesen Gebieten herzustellen.« Spätestens hier wird klar, wie komplex und präzise Colliers Arbeiten angelegt sind, aber auch wie stark diese Komplexität forciert, vermittelt, reflektiert und behauptet wird. Und überhaupt, wie virtuos US-amerikanische, einer (post-)konzeptuellen Arbeitsweise verpflichtete Künstler den ganzen Prozess von der Herstellung des Kunstwerks über dessen Vertrieb bis hin zur Exegese beherrschen. Ich kann es nicht anders verstehen, als dass es um ein Streben nach Perfektion geht, das gerade jenem der Abstraktion und der Selbsthilfe-Movements nicht unähnlich ist. Und doch muss ich zugeben, dass ich mich in diesen Fotografien gerne verliere, nach innen klappe und all den verschiedenen Überlegungen und Erlebnissen nachhänge, auf die sie anspielen und die sich außerhalb des Bildes befinden. □

ANNE COLLIER, geboren 1970 in Los Angeles. Lebt in New York. Letzte Einzelausstellungen u. a. Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin; ArtPace, San Antonio; Anton Kern Gallery, New York (2009), Bonner Kunstverein; Open Eye Gallery, Liverpool (2008). Zu ihren letzten Ausstellungsbeteiligungen zählen u. a. Revolver, COCO, Wien; Copy, Project Room, White Columns, New York (2009), Dispersion, Institute of Contemporary Arts, London; Signs of The Times, Whitney Museum of American Art, New York (2008); Der Droste Effekt, Esther Schipper, Berlin; Strange Magic, Luhring Augustine, New York; Beneath the Underdog, Gagosian Gallery, New York (2007).

DANIEL BAUMANN ist freier Kritiker und Kurator. Er lebt in Basel.

Beyond this insight, however, comes the projection of the person who bought the tapes in distress and listened in great loneliness to a voice from which he or she hoped to get help. **This idea, of course, has something tragic-comic about it and yet it brings the idea of sadness into focus.** Collier achieves this by isolating the object against a white background so that the traces of wear and tear (past time) come into the foreground and, with them, what is absent: the voice and the vanished listener. In other works this effect is even intensified by Collier removing the tape from the cassette and presenting it as a large ornament of despair. In *Hope* (2006), *Surviving Depression* (2007) and *The Unique and Mysterious Role of Hope* (2006) the unrolled tape lies before us as a symbol of an absent voice and grows independent as an abstract image, so that one could really get the idea that abstraction and the self-help industry develop in parallel or, as Collier puts it: »This aspect of abstract art, its commodification by other industries or cultures, where it became another kind of visual cliché, runs roughly parallel to the mainstream growth of the New Age and self-help movements. I think a lot of my work is trying to draw analogies between these territories.« Here it not only becomes clear how complex and precise the design of Collier's work is, but also how forcefully this complexity is pressed, communicated, reflected and asserted, and in general how skilfully US American artists committed to a (post-)conceptual way of working have mastered the whole process of the production of an artwork through its marketing to its exegesis. I can only understand this as a striving for perfection, which is not unlike that of abstraction and the self-help movement. And yet I have to confess that I am happy to lose myself in these photographs, turning inward and recalling all the various thoughts and experiences, which they refer to and which are located outside the picture itself. □

ANNE COLLIER, born 1970 in Los Angeles. Lives in New York. Recent solo exhibitions include Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin; ArtPace, San Antonio; Anton Kern Gallery, New York (2009), Bonner Kunstverein; Open Eye Gallery, Liverpool (2008). Recent group exhibitions include Revolver, COCO, Vienna; Copy, Project Room, White Columns, New York (2009), Dispersion, Institute of Contemporary Arts, London; Signs of The Times, Whitney Museum of American Art, New York (2008); Der Droste Effekt, Esther Schipper, Berlin; Strange Magic, Luhring Augustine, New York; Beneath the Underdog, Gagosian Gallery, New York (2007).

DANIEL BAUMANN is a freelance critic and curator. He lives in Basel.

Translated by Nelson Watts

Vertreten von / Represented by
 Marc Foxx, Los Angeles, www.marccoxx.com
 Anton Kern Gallery, New York, www.antonkerngallery.com
 Corvi Mora, London, www.corvi-mora.com
 Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin www.nourbakhsh.de