Bilder von Bildern von Bildern ....
Über Philipp Goldbachs fotografische Expositionen

Von Friederike Wappler

Bis Anfang des 21. Jahrhunderts gehörten Diapositive, Diaprojektoren und Dia-Archive zur Standardausstattung Kunsthistorischer Institute. Der Kunsthistoriker Bruno Meyer experimentierte schon in den 1880er-Jahren mit der Laterna magica bzw. dem Skioptikon und setzte die Projektoren in seinen Vorlesungen ein; doch erst in den 1890er-Jahren setzte sich die Technik des ‚Bilderwerfens' in der kunsthistorischen universitären Praxis durch.[1]

Dieses apparative Dispositiv hat die kunstgeschichtliche Lehre und Forschung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert bestimmt: Vorträge, Seminarveranstaltungen und Vorlesungen stützten sich seither nicht allein auf das gesprochene Wort. Bei Lichtbild-Vorträgen war der Zuhörer stets auch Zuschauer. Im Dämmerlicht der abgedunkelten Räume folgte er den Rednern und richtete dabei seinen Blick zugleich auf die in der Dunkelheit temporär aufscheinenden, an die Wand projizierten Dias.

Medienarchäologische Ereignisse verändern die Beziehungen zu den Objekten, wie Friedrich Kittler überzeugend gezeigt hat.[2] Die technische Reproduzierbarkeit der Fotografie und die Technik der Diaprojektion ermöglichten es Kunsthistorikern fotografierte Kunst- und Bauwerke aus der ganzen Welt in die Vortragsräume zu transferieren und so unabhängig vom Herkunftsort auch mit Detailaufnahmen in Beziehung zu setzen. Die Medientechnik gab Verknüpfungsmöglichkeiten und methodische Möglichkeiten vor. So unterstützte die Doppel-Diaprojektion die von Heinrich Wölfflin 1929 eingeführte bildanalytische Methodik des ‚Vergleichenden Sehens' und damit verbunden, ein Herausarbeiten von formalen Ähnlichkeiten und Differenzen der an die Wand projizierten Bilder.

Ein Rückblick des Kunsthistorikers Heinrich Dilly von 1995 auf die 121 Jahre währende Geschichte des ‚Bildwerfens' in der Kunstgeschichte macht deutlich, dass Diaprojektionen noch Ende des 20. Jahrhunderts *das* Leitmedium kunstgeschichtlicher Lehre gewesen sind. Er schreibt: „Mit einem Schlag wurden Projektor und Diapositive zu derart unentbehrlichen Hilfsmitteln, daß bis heute ein noch so guter kunstwissenschaftlicher Vortrag ohne Demonstration von Diapositiven nicht zu befriedigen, geschweige denn zu überzeugen vermag, und daß auch jüngere Bildmedien – insbesondere der Film und das Video – die Diaprojektion noch nicht aus dem Fach verdrängen vermochten."[3]

Zeichnete sich bereits in den 1990er-Jahren ab, dass die Digitalisierung die Beziehung von Objektkulturen und deren medialen Repräsentationen grundlegend verändern würde, so dauerte es noch einige Jahre, bis Computer und Beamer in Seminar- und Vortragsräumen installiert wurden. Erst im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts wurden sukzessive die medialen Bedingungen der Bildprojektionen in der kunsthistorischen Vortragspraxis auf den neusten technischen Stand gebracht. Diaprojektoren wurden immer seltener eingesetzt und PowerPoint-Präsentationen setzten sich als neue visuelle Präsentationsform für Abbildungen von Kunstwerken bei Vorträgen durch.

Bis dahin sind in Kunstgeschichtlichen Instituten Tausende von Dias produziert worden. Für jeden Vortrag, jeden Seminarbeitrag und Vorlesungen wur-



Das Dia-Archiv des
Kunsthistorischen Instituts der
Ruhr-Universität Bochum



Das Dia-Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Ruhr-Universität Bochum

den zahlreiche in Büchern abgebildete Kunst- und Bauwerke aufgenommen, massenhaft Reproduktionen von Reproduktionen angefertigt. Kunstwerke wurden – meist bereits reproduziert und in Büchern abgebildet – analog fotografiert, entwickelt, gerahmt, von Hilfskräften beschriftet, in Seminar- und Hörsälen an die Wand ‚geworfen' und dann wieder in die Dia-Schränke eines Kunsthistorischen Instituts einsortiert. Sie sind das Material der inzwischen historisch gewordenen kunsthistorischen Dia-Archive. Alphabetisch nach Namen von Künstlerinnen und Künstlern oder topographisch sortiert, erlaubten die in Schränken einsortierten Dias Einblicke in ‚archäologische Schichten'[4] der vergangenen Lehre und Forschung der jeweiligen Kunstgeschichtlichen Institute. Sie machen Schwerpunktsetzungen ebenso transparent wie marginalisierte Bereiche oder Leerstellen, Ordnungssysteme etc.

Heute ist der Einsatz von Digitalisaten und PowerPoint-Präsentationen längst selbstverständlich. Mit der Digitalisierung sind neue Bildarchive entstanden. Vernetzungen von Bilddatenbanken, international mögliche Zugriffe sowie Ablage- und Suchfunktionen verändern die ‚Objektwelt' der Kunstgeschichte erneut. Digitalisate kunstwissenschaftlicher ‚Dinge'[5] aus der ganzen Welt sind in einem geschichtlich noch nie dagewesenen Umfang verfügbar. Die Software der PowerPoint-Präsentationen erlaubt zudem andere Verknüpfungsmöglichkeiten von Bildern, auch wenn in der Kunstgeschichte vergleichendes Sehen immer noch nachwirkt und praktiziert wird.

Dass ein medialer Wandel nicht nur die Grundlagen kunstgeschichtlicher Erkenntnis tiefgreifend verändert, sondern auch den Kunstbegriff neu konturiert, haben André Malraux und Walter Benjamin bereits im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit"[6], der Fotografie, offengelegt. Benjamin sah im Gebrauch der avancierten Technologie seinerzeit die Chance eines aufgeklärten und politisch fortschrittlichen Kunstbegriffs[7], und Malraux antizipierte angesichts der Reproduzierbarkeit fotografierter Kunst- und Bauwerke aus der ganzen Welt und aller Epochen die historische Chance eines übliche museale Maßstäbe überbietenden imaginären Museums, das, so Malraux, „die Intellektualisierung, wie sie durch die unvollständige Gegenüberstellung der Kunstwerke in wirklichen Museen begann, zum Äußersten treiben" sollte.[8] Ihm zufolge ermöglichte die Fotografie, dass „Tafelbild, Fresco, Miniatur und Glasfenster ein einziger Bereich geworden" sind, ihre Bilder vergleichbare „Abbildungstafeln"[9].



André Malraux mit seinen fotografischen Bildtafeln. (Foto: Maurice Jarnoux) in: Douglas Crimp: Über die Ruinen des Museums. Das Museum, die Fotografie und die Postmoderne, Dresden, Basel 1996, S. 79

Die mit der Digitalisierung einhergehenden Transformationen epistemologischer Bedingungen, die kunstwissenschaftliche ‚Objekte' sowie die Autonomie der Kunst herausfordern, sind gegenwärtig noch nicht überschaubar. Das neue ‚Zeitalter digitaler Kulturen' hat Hal Foster jedoch bereits 1996 veranlasst, über Konsequenzen der digitalen Bildarchive für die Kunstgeschichte und den Status von Kunstobjekten nachzudenken. Er schreibt: „Benjamin und Malraux beschrieben gleichermaßen eine durch die fotografische Reproduktion ermöglichte Dialektik des Sehens (...). Gibt es eine neue Dialektik des Sehens, die die elektronische Informationstechnologie anstößt? Wenn, Malraux zufolge, das Museum den Status des Kunstobjekts garantiert und die fotografische Reproduktion stilistische Affinitäten offenlegt, was werden digitale Aufzeichnungen garantieren? Kunst als *image-text*, als *info-pixel*? Ein Archiv ohne Museen? Wenn das so sein wird, wird diese Datenbank mehr sein als eine Grundlage für Daten, eine Ablage?"[10]

Seines Erachtens löst die Digitalisierung die alten Objektkulturen auf, denn Digitalisate sind Datensätze, Bildern von Bildern von Bildern... Wie sie in digi-

talen Bildarchiven gesammelt und geordnet werden, ist noch offen, ebenso, was diese ‚Ordnung der Dinge' für zukünftige Bilddatenbanknutzer bedeutet. Foster bemerkt: „(...) die virtuelle Datenbank löst das Objekt auf. (...) Nach der fotografischen Reproduktion war das Museum nicht mehr wie zuvor an Wände gebunden, aber es wurde durch den Stil begrenzt. Kann es einen Rahmen für ein Archiv ohne Museum geben? Vielleicht nehmen seine Grenzen illusionäre Formen an – eine oberflächliche Mobilität der Zeichen, die den tiefgreifenden Stillstand des Systems verbergen? Vielleicht kehrt die Bibliothek zurück, als Container, der andere Ordnungen einschmilzt. (...) Ein entropisches Archiv, ein neues Alexandrien."[11]

Die Fotografie hatte im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit" die Vergleichbarkeit von Kunstwerken ganz im Sinne des von Malraux skizzierten imaginären Museums ermöglicht und dabei das autonome, an einen Ort gebundene Original zugunsten des massenhaft reproduzierten Werks und seiner mobilen, überall verfügbaren Abbildung verdrängt. Demzufolge wurden tradierte Kunstbegriffe dekonstruiert und Vorstellungen von der Bedeutung des Einzelwerks, des schöpferischen Subjekts etc. in Frage gestellt. Douglas Crimp hat mit Blick auf Arbeiten von Robert Rauschenberg und der sog. „Picture Generation"[12] die zentrale Rolle der Fotografie als ein Mittel zur „Unterscheidung von Modernismus und Postmodernismus" dargelegt und dabei affirmative und kritische postmoderne Verfahren voneinander unterschieden (Michael Graves vs. Frank Gehry; Robert Mapplethorpe vs. Sherrie Levine). Künstlerinnen und Künstler der *Appropriation Art*, deren Arbeit er bereits in den 1970er-Jahren ausgestellt und kommentiert hat, beziehen sich bewusst auf vorgefundenes, bereits vorhandenes Bildmaterial und eignen es sich kopierend, zitierend, variierend oder parodierend an. Sie begegnen durch bewusstes Wiederholen der Bedeutung des Einzelwerks in der modernen Kunst, der Vorstellung vom Künstler als einem schöpferischen Subjekt, der künstlerischen Handschrift etc.

Wie lässt sich heute, im Zeitalter digitaler Bildarchive, die die Kunstgeschichte, ihre Kategorien und Objekte erneut grundlegend verändern, über historisch gewordene Bildarchive und ihre Bedeutung für die kunstwissenschaftliche Lehre und Forschung nachdenken?

Mit der Ausstellung *philipp goldbach: bound to arrive as intruders* in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum (27. Oktober 2016 bis 23. April 2017) wird diese Reflexion konkret. Philipp Goldbach nutzt die sich in der Diathek des Bochumer Kunsthistorischen Instituts befindlichen, nach alphabetischen und topografischen Kriterien geordneten Diapositive für seine in *bound to arrive as intruders* in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum 2016 erstmals gezeigte Arbeit *Deakzession / Reakzession*. Ausgestellt im Umfeld der Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst, das heißt den (originalen) Kunstwerken der Moderne-Sammlung, die Akzentsetzungen und Umbrüche der westlich orientierten Kunst und Kunstgeschichte von 1945 bis heute vor Augen führen, wird seine Dia-Installation zum Reflexionsbild kunsthistorischer Erkenntnis (möglichkeiten). Indem er das in Archiven übliche Verfahren der Akzession bzw. Reakzession aufgreift und als Reakzession der Bilddatenbankbestände in seine künstlerische Arbeit überführt, ruft er nicht nur in der Kunstgeschichte weitgehend unbewusst wirksame mediale ‚Ordnungen' auf, sondern macht sie auch sichtbar.

Wie die Künstlerinnen und Künstler der *Picture Generation* nutzt auch Philipp Goldbach Bilder von Bildern, Abbildungen von Abbildungen. Die Besonderheit seiner Aneignung besteht jedoch darin, dass er sich auf Bildarchive

bezieht, auf ein universitäres Dia- und Wissensarchiv, das auf die Praxis der Wissensaneignung im Fach Kunstgeschichte verweist.

Mit seiner Installation *Deakzession / Reakzession*, einer Arbeit, die den Ausstellungsbesuchern rund 15 000 Dias des Kunstgeschichtlichen Instituts zugänglich macht, zitiert und re-organisiert Philipp Goldbach die Ordnung des Dia-Archivs. Er legt dessen ‚Ordnung der Dinge' offen und transformiert diese installativ. Seine Arbeit durchkreuzt den Ausstellungsraum und zeigt die sonst in Schubladen verborgenen Dias in einer Weise, die den Betrachtern durch den Raum gehend einen Überblick über das Archiv ermöglicht.

Seine institutionsreflexive Installation macht so die von Medientechnologien abhängige Sichtbarkeit von Objekten der Kunstgeschichte ebenso deutlich wie thematische Schwerpunktsetzungen der Lehre und Forschung der vergangenen Jahrzehnte sowie marginalisierte oder ausgegrenzte Bereiche. Anders gesagt: Philipp Goldbachs künstlerischer Transfer ermöglicht einen medienarchäologischen Einblick in die Geschichte des Instituts.

Ein so auch ermöglichter Blick zurück auf die Anfänge des Kunstgeschichtlichen Instituts in Bochum in den 1960er-Jahren erhellt, dass selbst dort, wo die „Unersetzbarkeit des Bildes"[13] methodisch eng mit einem Prozess einer unmittelbaren bildbezogenen Seherfahrung verbunden war, Diaprojektionen selbstverständliches Mittel der ‚Aneignung' von Kunstwerken waren. Max Imdahl stellte mit seiner „Ikonik" auf die Differenz zwischen einem „wiedererkennenden" und einem „sehenden Sehen" ab. Bildanalysen sollten sich von einem ‚zur Gewohnheit gewordenen Gegenstandssehen' abwenden und sich auf den Prozess einer vom Kunstwerk evozierten Seherfahrung einlassen.[14] Dass diese emphatische Seherfahrung auch mittels Diaprojektionen möglich war, berichten Studierende der ersten Jahre, so auch Claudia Posca: „(...) Die Max-Imdahl-Wirkungsgeschichte (...) ist noch zu schreiben. Würde sie notiert, so käme sie um Ektachrom und Dia-Karussell nicht herum. Denn: Keine Dias, kein Vortrag! Etliche Hiwis (...) kamen schon mal ins Schwitzen. Für den in Münster habilitierten Kunsthistoriker musste Wissenschaft (...) anschaulich sein."[15]



Donald Judd: *Untitled*, 1991.
Kunstsammlungen der RUB.
Sammlung Moderne.

Um Seherfahrungen auch in der Begegnung mit originalen Werken zu ermöglichen, vermachte der Sammler und FAZ-Kritiker Albert Schulze Vellinghausen der Ruhr-Universität Bochum 1969 seine Sammlung moderner Kunst. Seine großzügige Schenkung gestisch-abstrakter und geometrisch-konkreter Kunstwerke war an Bedingungen geknüpft: an die Verpflichtung der Universität, einen Ort der Präsentation der Werke auf dem Campus einzurichten und die Fortschreibung und den Ausbau der Sammlung zu garantieren. 1975 wurden die Kunstsammlungen der RUB im Gebäude der Universitätsbibliothek eröffnet. Die inzwischen auf rund 1 200 Objekte angewachsene Sammlung Moderne kann an diesem Ort nicht in Gänze, sondern immer nur in Ausschnitten gezeigt werden. Wechselnde Sammlungspräsentationen gewähren somit Einblicke; Ausstellungen kommentieren die Sammlung und tragen aktuelle künstlerische und kunstwissenschaftliche Fragestellungen an sie heran. So auch die Ausstellung *philipp goldbach: bound to arrive as intruders*, die sich auf kanonisierte Werke aus dem Wissensarchiv der Kunstgeschichte und auf das Dia-Archiv des Kunsthistorischen Instituts bezieht.

Der Titel der Ausstellung spielt an auf die fotografische Praxis des Fotografen Henri Cartier-Bresson, der sich als „intruder" (Eindringling) beschrieb, um mit der analogen Fotokamera ‚entscheidende Momente' der Wirklichkeit festzu-

halten. Angesichts der zu Ende gegangenen Epoche der analogen Fotografie sind die historisch gewordenen Dia-Archive nun Zeugnisse einer vergangenen Epoche und Bildpraxis sowie einer auf Reproduktionen fußenden kunsthistorischen Lehre und Forschung.

Diese bedeutungsverschiebende Aneignung ist auch für weitere Arbeiten Philipp Goldbachs impulsgebend. So verweist er mit zwei weiteren in der Ausstellung *bound to arrive as intruders* gezeigten Objekten auf die ‚Spezifischen Objekte' Donald Judds und somit auch auf eine zur Kunstsammlung der RUB zählende Arbeit des Künstlers: auf Judds *Untitled*, 1991.

Intendierte Judd, mit seinen Objekten, „einer Sache nach der anderen"[16], den Illusionsraum traditioneller Malerei zu unterlaufen und „tatsächlichen Raum" auszustellen, so geht es Philipp Goldbach nicht mehr um die Verabschiedung der perspektivischen Illusion. Er greift in Anspielung auf Judds Objekte auf found objects der Warenwelt zurück, auf demontierte gebrauchte Leuchtkästen aufgegebener Fotogeschäfte mit Reklame-Inschriften wie beispielsweise der Firma AGFA in seiner Arbeit *Progression (AGFA)*, 2016. Er nutzt diese, einst im Außenraum eingesetzten Werbeträger, die er als „fotografische Exposition im erweiterten Sinn begreift"[17], um Objekte zu produzieren, um die ästhetische Auffassung Judds zu konterkarieren. Ging es dem Minimal-Art-Künstler darum, selbstbedeutende Objekte als ‚wirklichen Raum' im ‚White Cube' auszustellen, um dargestellte Räumlichkeit zu verabschieden, so unterläuft Goldbach die damit verbundene Illusion einer auf Ewigkeit abstellenden Makellosigkeit der industriell gefertigten Objekte Judds. Indem er für seine Objekte dem Warenkreislauf entnommene, mit Schließungen von Fotofachgeschäften ihrer Funktion entledigte Werbeleuchtkästen mit Logos und Verwitterungsspuren für seine Arbeiten nutzt, integriert er die in der Minimal Art ausgeblendete ‚Wirklichkeit' der Warenwelt und die ‚Zeitlichkeit' der industriell gefertigten Objekte in seine Arbeit.



Philipp Goldbach: Stack (Kodak), gelbes und rotes Plexiglas, Unterkonstruktion, Elektrik, 8 Elemente, je 14 x 65 x 65 cm, 2012 (Objekt in der Ausstellung)

Indem er historisch gewordene Bildpraktiken der Kunstgeschichte aufgreift und sie in Kunstwerke transferiert, die historische ‚Ordnungen' erhellend zitieren und verschieben, legt er nicht nur vergangene Formen der Wissensaneignungen und Erkenntnismöglichkeit offen; er verknüpft sie mit zeitgenössischen Fragestellungen nach der Bedeutung und Wirksamkeit von gegenwärtigen Bildpraktiken in der Kunst und Kunstgeschichte. Auf diese Weise hat er mit der Ausstellung *bound to arrive as intruders* gewissermaßen ein erkenntnistheoretisches ‚Kuckucksei' in das ‚Nest' kunsthistorischer Lehre, Forschung und Musealisierung gelegt, das produktive Anstöße gibt, um über die Vergangenheit und die Gegenwart kunstwissenschaftlicher Bildpraktiken und über Wissensaneignungen zugrunde liegende-Archive im Fach Kunstgeschichte, in der Kunst und in ihren Institutionen nachzudenken. Kunstwerke sind zwar ‚unersetzlich', doch welche Bedeutung sie haben und wie sie wahrgenommen werden können, hängt, wie die künstlerische Arbeit Philipp Goldbachs überzeugend zeigt, von den medialen und diskursiven Bedingungen ihres In-Erscheinung-Tretens ab und wie transformierende ‚Aneignungen' Repräsentationsstrategien von Kunst offenlegen und damit institutionskritisch und -reflexiv umzudeuten vermögen.

1 Vgl. dazu: Heinrich Dilly: *Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion*, http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/wp-content/uploads/2010/05/Dilly_Diawerfer_1995.pdf, Stand: 31.8.2016. Und: Herman Grimm: „Über die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons". In: Herman Grimm: *Beiträge zur Deutschen Culturgeschichte.* Berlin 1897, S. 276–395.a

2 Vgl. u.a. Friedrich Kittler: *Grammophon*, *Film*, *Typewriter*, Berlin 1986.

3 Heinrich Dilly: *Die Bildwerfer*, siehe Anm. 1

4 Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1981. (Frz. Originalausgabe: *L'archéologie du savoir*, Paris 1969).

5 Vgl. Michel Foucault: *Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1974. (Frz. Originalausgabe: *Les mots et les choses*, Paris 1966)

6 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1974. 12. Auflage 1981, S. 7–44.

7 Ebd.

8 André Malraux: *Das imaginäre Museum*, Frankfurt/M, New York 1987. (Frz. Originalausgabe: *Le musée imaginaire*, Genf 1947).

9 André Malraux: *Stille der Stimmen*, Baden-Baden 1956, S. 42f.

10 Hal Foster: „The Archive without Museums", in: *October* 77, Summer 1996, pp. 97-119, hier: S. 112. Ins Deutsche übertragen von Friederike Wappler.
Engl.: „Together Benjamin and Malraux describe a dialectic of seeing permitted by photographic reproduction (...). Is there a new dialectic of seeing allowed by electronic information? If, according to Malraux, the museum guarantees the status of art and photographic reproduction permits the affinities of style, what might a digital recording underwrite? Art as image-text, as info-pixel? An archive without museums? If so, will this database be more than a base of data, a repository of given?".

11 Ebd., S. 115. Ins Deutsche übertragen von Friederike Wappler.
Engl. „(...) the virtual database dissolves the object". (...) „After photographic reproduction the museum was not so bound on walls, but it was bordered by style. What is the edge of the archive without museums? Perhaps its limits take the forms of an illusion – of a superficial mobility of signs that cover a profound stasis of system. Perhaps the library has returned, but as a container, which other orders are melted down. (...) An entropic archive, a new Alexandria."

12 Douglas Crimp: "Das Aneignen der Aneignung", in: Ders.: Über die Ruinen des Museums. Das Museum, die Fotografie und die Postmoderne, Dresden/Basel 1996, S. 141. *The Pictures Generation 1974 - 1984* war eine von Douglas Eklund kuratierte Ausstellung des Metropolitan Museum of Art in New York (29. April – 2. August 2009), die mit Arbeiten von Richard Prince, Louise Lawler, Cindy Sherman, Barbara Kruger, John Baldessari, Allan McCollum u.a. künstlerische Verfahren der Wiederaneignung von Bildern in den 1970er- und 1980er-Jahren thematisierte. Douglas Crimp hat bereits 1977 im *Artist Space* in New York die Ausstellung *Pictures* kuratiert und Werke von Sherrie Levine, Jack Goldstein, Robert Longo u.a. mit dem Begriff der *Appropriation Art* verknüpft.

13 Die *Unersetzbarkeit des Bildes: Zur Erinnerung an Max Imdahl*, hrsg. von Heinz Liesbrock, Düsseldorf 1996

14 Vgl. Max Imdahl: *Giotto. Arenafresken: Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München, 3. Auflage 1996

15 Claudia Posca (2015): „Wie viel Perspektiven sind denn drin?" Der Kunstgeschichtler Max Imdahl, seine Ikonik und das Ruhrgebiet, in: https://kunstgebiet.ruhr/blog/wie-viel-perspektiven-sind-denn-drin-der-kunstgeschichtler-max-imdahl-seine-ikonik-und-das-ruhrgebiet/. Stand: 6.9.2016.

16 Donald Judd: „Spezifische Objekte", in: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, hrsg. von Gregor Stemmrich, Dresden, Basel 1995, S. 59-73, hier: S. 67. „Specific Objects", in: *Arts Yearbook* 8, 1965, S. 74-82.

17 Philipp Goldbach in einer an die Autorin gesandten E-Mail vom 9.9.2016

Pictures of Pictures of Pictures …
On Philipp Goldbach's Photographic Expositions

by Friederike Wappler

Until the turn of the 21st century, slides, slide projectors and slide archives were standard equipment at institutes of art history around the world. As early as the 1880s, the art historian Bruno Meyer experimented with the use of the Laterna magica, or sciopticon, in his lectures, but it was not until the 1890s that the use of projector technology became an established practice in the discipline of art history.[1] This apparative dispositive has defined teaching and research in art history since the close of the 19th century. Since then, art historical lectures, seminars and presentations have relied on more than merely the spoken word – illuminated lectures turned audiences to listener-viewers. In the dim light of the darkened room, they followed the words of the speaker with their gazes affixed to the wall, where flashes of light from slide projections temporarily penetrated the blackness.

Media archaeological events transform our relationships to objects, as Friedrich Kittler has convincingly argued.[2] The technical reproducibility of photography and the technology of slide projection allowed art historians to bring photographs of art and architecture, as well as detail views, from all over the world into the lecture halls of universities and put them into relation with one another, independent of their place of origin. Media technology opened up new methodological possibilities. Double slide projection, for instance, supported the analytic method introduced by Heinrich Wölfflin in 1929 known as "comparative seeing," which was essentially a fleshing out of the formal similarities and differences between the images projected on the wall.

A retrospective analysis by art historian Heinrich Dilly in 1995, looking back at the 121 year history of "projection" in the discipline of art history, makes clear that slide projections continued to be the predominant medium of instruction in the discipline even at the close of the 20th century. He writes, "All of a sudden, projector and diapositive had become so indispensable a tool that, to this day, no art historical lecture, however good, can be satisfactory, much less convincing, without the use of slides and such that even more recent visual media – film and video, in particular – have not managed to displace slide projection within the discipline."[3]



The slide archive of the Institute of Art History at Ruhr University Bochum

Though it was already apparent in the 1990s that digitalization would fundamentally transform the relationship of object cultures and their medial representation, it would be some time before computers and beamers were installed in seminar rooms and lecture halls. Not until the first decade of the 21st century was projection technology in art historical practice brought up to par with the latest standards. Slide projectors grew ever more seldom, giving way to the PowerPoint as the new form of visual presentation of works of art.

By that time, however, institutes of art history had already produced thousands of slides. For each presentation, seminar and lecture, numerous photographs were made of art and architecture reproduced in books – reproduc-



The slide archive of the Institute of Art History at Ruhr University Bochum

tions of reproductions fabricated in large quantities. Works of art – having already been reproduced and pictured in books – were photographed with analog equipment, developed, put into slide frames, labeled by student assistants and "thrown" on the walls of seminar and lecture rooms to, finally, be sorted into slide cabinets where they were stored until needed again. They are the content of the art historical archive, itself become meanwhile historical. Organized alphabetically by the artists' names or topographically, the slide collection, so carefully sorted in its cabinet, provided insight into the "archaeological layers"[4] of the teaching and research conducted in the past at each institute of art history. These slides reveal the institution's system of classification, the thematic focal points of its activities, as well as the marginalizations and gaps brought about by them, and much more.

Today, the use of digital technology and PowerPoint has long become second nature. New forms of image archive have emerged in the wake of digitalization. Interconnectivity between image databases, the capacity for worldwide access, as well as storage and search functions have, once again, transformed the "object world" of art history. Digital reproductions of art historical "things"[5] from around the world are now accessible in greater abundance than ever before, while PowerPoint software offers alternative possibilities for relating images to one another. Though, the influence of comparative seeing remains palpable and it continues to be practiced in the discipline.

Already in the "age of technical reproducibility,"[6] of photography, André Malraux and Walter Benjamin illustrated that transitions to new media bring about not only profound transformations to the foundations of art historical knowledge, but give new contours to the concept of art itself. Benjamin saw the use of advanced technology, at that time, as an opportunity for an enlightened and politically progressive concept of art.[7] Malraux anticipated that the reproducibility of photographed art and architecture from all over the world and across the ages would create the historical opportunity for an imaginary museum, or "Museum without Walls," that would surpass the standards of a conventional museum and, in his own words, "carry infinitely farther that revelation of the world of art, limited perforce, which the real museums offer us within their walls."[8] According to Malraux, "[In the] Museum without Walls picture, fresco, miniature and stained glass window seem of one and the same family. For all alike . . . have become 'colorplates'."[9]



André Malraux with his album of photographic images.
(Foto: Maurice Jarnoux) in: Douglas Crimp: Über die Ruinen des Museums. Das Museum, die Fotografie und die Postmoderne, Dresden, Basel 1996, S. 79.

The changes in epistemological conditions concomitant with digitalization, which challenge our notions of the art historical "object" and the autonomy of art, are not yet apparent. The new "age of digital cultures," as Hal Foster maintained as early as 1996, instigates us to reflection about the consequences of digital image archives for art history and the status of the art object. He writes, "Together, Benjamin and Malraux describe a dialectic of seeing permitted by photographic reproduction [...]. Is there a new dialectic of seeing allowed by electronic information? If, according to Malraux, the museum guarantees the status of art and photographic reproduction permits the affinities of style, what might a digital recording underwrite? Art as image-text, as info-pixel? An archive without museums? If so, will this database be more than a base of data, a repository of given?[10]

As Foster sees it, digitalization disintegrates traditional object cultures. Digital reproductions are data sets, pictures of pictures of pictures, and so on. How these reproductions are collected and classified in digital image archives remains to be seen, as well as what this "order of things" will mean for future users of these databases. Foster remarks, "[...] the virtual database dissolves the object. [...] After photographic reproduction the museum was not so bound on walls, but it was bordered by style. What is the edge of the archive without museums? Perhaps its limits take the forms of an illusion – of a superficial mobility of signs that cover a profound stasis of system. Perhaps the library has returned, but as a container, which other orders are melted down. [...] An entropic archive, a new Alexandria."[11]

Photography in the "age of technical reproducibility" enabled the comparison of works of art precisely as Malraux's imaginary museum suggests and, as a result, the autonomous original bound to the physical space of the museum was displaced by the mass-reproduced work of art and its "mobile" reproduction, accessible from anywhere. Consequently, traditional conceptions of art were deconstructed and ideas about the meaning and significance of individual works, about the creative subject, etc., were called into question. In his analysis of works by Robert Rauschenberg and the "Picture Generation," Douglas Crimp describes the central role of photography as a means for "differentiating Modernism from Postmodernism"[12] and goes on to distinguish affirmative and critical postmodern approaches from one another (Michael Graves vs. Frank Gehry; Robert Mapplethorpe vs. Sherrie Levine). Artists practicing Appropriation Art, whose work Crimp had already exhibited and commented on in the 1970s, make intentional reference to preexisting images and objects and appropriate it through copy, citation, variation or parody. Through intentional repetition, they encounter the meaning of the original work in modern art, the notion of the artist as creative subject, the artistic expression, etc.

How are we to consider the, now historical, image archive and its significance for teaching and research in art history today, in the age of the digital image archive, which, again, profoundly transforms art history, its categories and objects of study?

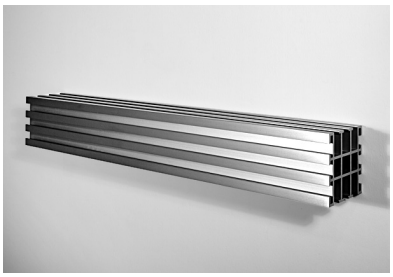
These reflections become concrete in *philipp goldbach: bound to arrive as intruders*, an exhibition at the Art Collections of the Ruhr University Bochum (27 October 2016 to 23 April 2017). Here, for the first time, Philipp Goldbach will exhibit his latest installation *Deaccession / Reaccession* (2016), for which he employs the slides, ordered alphabetically and topographically, from the archive of Bochum's Institute of Art History. Displayed in the context of the collection of modern and contemporary art – that is, of the (original) works of art of the Modern collection that displays the focal points and gaps of Western-oriented art and art history from 1945 until today – Goldbach's slide installation becomes a mirror of art historical knowledge (possibilities). In taking up the standard archival practice of accession and reaccession, transposing it into his artistic work as a reaccession of the slide archive, Goldbach calls up not only the largely unintentionally operative medial "orders" of art history but makes them visible, as well.

Like the artists of the Picture Generation, Philipp Goldbach, too, uses pictures of pictures, reproductions of reproductions. What makes his appropriation unique, however, is the reference to an image archive, to a university archive of

slides and knowledge, that itself evokes the practice of knowledge production in the discipline of art history. In his installation *Deaccession/Reaccession* – a work that makes available to viewers some 15,000 slides of the Institute of Art History – Philipp Goldbach cites and reorganizes the systematization of the slide archive, laying bare its "order of things." His installation crosses the exhibition space and displays the slides once hidden safely away in cabinet drawers, offering visitors an open view of the whole of the archive as they traverse the room.

The work, thus, fosters institutional (self)reflection, foregrounding the dependence of art history on media technologies to make visible its objects of study and pointing to the thematic emphasis of its teaching and research in past decades, as well as its marginalizations and exclusions. Put succinctly, Philipp Goldbach's artistic transfer enables media archeological insight into the history of the institute.

Such a look back at the beginnings of the Institute of Art History in Bochum in the 1960s, reveals that even where the "irreplaceability of the image"[13] was methodologically closely connected to a process founded on the immediate image-based visual experience, projections had become a "natural" means of incorporating works of art. Max Imdahl's "iconic" method distinguishes between a "recognizing seeing" and a "visualizing seeing." The analysis of images should reject "habitual objective seeing" and attend to the process of seeing-as-experience emanating from the work of art itself.[14] This emphatic experience of seeing, as Claudia Posca, one of Imdahl's students in his early years at the Ruhr University Bochum describes, was also enabled by slide projections. Posca writes, "[...] The history of the impact of Max Imdahl's thought [...] has yet to be written. Had it been written, it would necessarily include the Ektachrome and slide carousel. After all, no slides, no lecture! Innumerable assistants [...] have broken into a sweat [on this account]. For Imdahl, [art historical] scholarship [...] had to be seeable."[15]



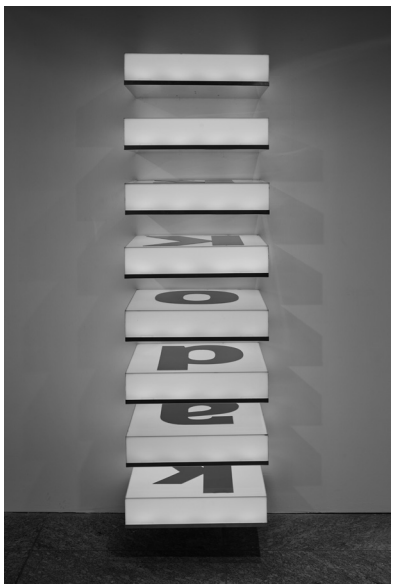
Donald Judd: *Untitled*, 1991.
Art collections of the RUB.
Modern Collection.

To enable the experience of seeing vis-à-vis original works, the collector and FAZ critic Albert Schulze Vellinghausen bequeathed his collection of modern art to the Ruhr University Bochum in 1969. His generous gift of gesticular-abstract and geometric-concrete works of art was made upon the condition that the university establish a location for its display on campus that would both maintain and augment the collection. In 1975, the art collections of the RUB were opened in the building housing the university library. The collection, having grown to over 1,200 objects of Modern art, can now no longer be exhibited in its entirety but only partially at this location. Rotating exhibitions of selected works, thus, offer insight into the collection as a whole. Exhibitions provide critical commentary, bringing current artistic and art historical developments to bear on the collection. It is in this spirit that the exhibition philipp goldbach: bound to arrive as is being shown here, too. It enters into dialogue with the canonized works of the archives of art history, in general, and with the slide archive of RUB's Institute of Art History, in particular.

The title of the exhibit is a play on the photographic practice of Henri Cartier-Bresson, a self described "intruder," as he understands the position he must assume to capture "decisive moments" of reality with the analog camera. In the face of the end of the epoch of analog photography, the slide archives, cum artifact, bear witness to this historical era, its visual practice and its art historical teaching and research, rooted in reproduction.

The shift in meaning brought about by this artistic interpolation plays a role in other of Philipp Goldbach's works, as well. The exhibit *philipp goldbach: bound to arrive as intruders* encompasses two other works referencing "specific objects" of Donald Judd, and, insofar, Judd's Untitled, 1991, which belongs to the RUB collection. While Judd's objects "one thing after another"[16] intend to thwart the illusional space of traditional painting and display "real space," Philipp Goldbach's work is no longer concerned with the subversion of perspectivist illusion. In playfully reference to Judd's objects, Goldbach reaches back to found objects of commodity culture, to dismantled, used light boxes from out-of-business photo shops, featuring advertising slogans, such as those of the company AGFA in his piece *Progression (AGFA)*, 2016. He uses these outdoor advertising materials, which he considers "photographic exposition in the broader sense,"[17] to produce objects that counteract the aesthetic understanding of Judd's work. If Judd's minimal art in "White Cube" sought to show self-referential objects as "real space" in order to undercut represented spatiality, Goldbach undercuts the related illusion of the timelessness of Judd's industrially produced objects. Insofar as the objects employed in Goldbach's work are advertising light boxes, now removed from commodity circulation and void of their original function after the closures of photo shops and bearing logos and traces of weathering, his work integrates the "reality" of the commodity world and the "temporality" of industrially produced objects that Minimal Art attempts to ignore.

Goldbach's interpolation of the historical image practices of art history into his works, citing and shifting the historical "orderings," lays bear not only older forms of knowledge acquisition and cognitive possibilities. It connects them to contemporary inquiries about the meaning and effectivity of current image practices in art and art history. Goldbach's *bound to arrive as intruders* to a certain extent, might thus be seen as something like an epistemological "cuckoo's egg" in the "nest" of art historical teaching, research and museum practice, encouraging us to reflect on past and current art historical image practices and the archives forming the basis of knowledge acquisition in art history, art and its institutions. Works of art may, in fact, be "irreplaceable," but their meaning and the ways in which we are able to experience them is dependent, as the work of Philipp Goldbach so convincingly shows, on the medial and discursive conditions of their visibility. His work demonstrates the capacity of transforming "appropriations" to reveal strategies of representations of art and to reinterpret them in the service of institutional critique and (self)reflection.



Philipp Goldbach: Stack (Kodak), yellow and red Plexiglas, supporting construction, electrical components, 8 elements, ea. 14 x 65 x 65 cm, 2012 (exhibition object)

1 Cf. Heinrich Dilly, *Die Bildwerfer*. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion, http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/wp-content/uploads/2010/05/Dilly_Diawerfer_1995.pdf, Status: 31.8.2016. And Herman Grimm, "Über die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons" in Herman Grimm, *Beiträge zur Deutschen Culturgeschichte*. Berlin 1897, p. 276–395.

2 Cf. among others, Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986.

3 Heinrich Dilly: *Die Bildwerfer*, see fn 1

4 Cf. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1981. (Original French edition: *L'archéologie du savoir*, Paris 1969).

5 Cf. Michel Foucault: *Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1974. (Original French edition: *Les mots et les choses*, Paris 1966)

6 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1974. 12. Auflage 1981, p. 7-44.

7 ibid

8 André Malraux: *Das imaginäre Museum*, Frankfurt/M, New York 1987. p.12 (Original French edition: *Le musée imaginaire*, Genf 1947). https://monoskop.org/images/0/0a/Malraux_Andre_1947_1974_Museum_Without_Walls.pdf p. 16

9 André Malraux: *Stille der Stimmen*, Baden-Baden 1956, p. 42f. https://monoskop.org/images/0/0a/Malraux_Andre_1947_1974_Museum_Without_Walls.pdf p. 44

10 Hal Foster. *"The Archive without Museums."* *October 77*, Summer 1996, pp. 97-119.

11 ibid, p. 115.

12 Douglas Crimp: "Das Aneignen der Aneignung", in: Ders.: Über die Ruinen des Museums. Das Museum, die Fotografie und die Postmoderne, Dresden/Basel 1996, S. 141. *The Pictures Generation 1974 - 1984* was an exhibition at the Metropolitan Museum of Art in New York (29. April – 2. August 2009), curated by Douglas Eklund and featuring works by Richard Prince, Louise Lawler, Cindy Sherman, Barbara Kruger, John Baldessari, Allan McCollum, and others thematizing the artistic practice of (re)appropriation of images in the 1970s and 1980s. Douglas Crimp had already curated the exhibition *Pictures* in the *Artist Space* in New York in 1977 and associated the work of Sherrie Levine, Jack Goldstein, Robert Longo and others with the concept of *Appropriation Art*.

13 *Unersetzbarkeit des Bildes: Zur Erinnerung an Max Imdahl*. Ed. Heinz Liesbrock, Düsseldorf, 1996.

14 Vgl. Max Imdahl: *Giotto. Arenafresken: Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, Munich, 3. edition, 1996

15 Claudia Posca (2015): „Wie viel Perspektiven sind denn drin?" Der Kunstgeschichtler Max Imdahl, seine Ikonik und das Ruhrgebiet, in: https://kunstgebiet.ruhr/blog/wie-viel-perspektiven-sind-denn-drin-der-kunstgeschichtler-max-imdahl-seine-ikonik-und-das-ruhrgebiet/. Stand: 6.9.2016.

16 Donald Judd: "Spezifische Objekte" in: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Ed. Gregor Stemmrich, Dresden, Basel 1995, p. 59-73, here: p. 67. "Specific Objects" in: Arts Yearbook 8, 1965, p. 74-82.

17 Philipp Goldbach in an email to the author dated 9 September 2016.