

Von der Heydt-Kunsthalle
Wuppertal

What the Photo Withholds

Was das Foto verschweigt
Bogomir Ecker

2018

Verlag Kettler

Bogomir Ecker: Der Bildhauer als Randgänger der Fotografie

Kathrin Schöneegg

Tableau

Ein Einschussloch in einem Holzzaun, ein anderes in einer Scheibe. Durchlöcherte Autos. Eine Hand präsentiert eine kleinkalibrige Pistole. Soldaten legen zum Schuss an. Eine Horde zielt mit geladenen Waffen – wohin sehen wir nicht. Ein Mann wird verhaftet. Ein Häftling wird abgeführt. Halbverdeckt liegen Objekte am Boden. Ein kleiner Junge reckt kämpferisch die Faust in die Luft. Eine Kleiderpuppe trägt edlen Zwirn, sie hat eine Pistole in der Hand aber keinen Kopf – was ist hier dargestellt? Wie gehören diese Dinge zueinander?

Bogomir Eckers neue Werkgruppe ist rätselhaft. Aus Fotoabzügen stellt er Tableaus zusammen – großformatige Ensembles, die sich über die Wände ausbreiten. In drei oder vier Reihen lässt er bis zu 30 Bilder aufeinandertreffen. Was im Einzelbild vor sich geht, erschließt sich selten. Auch der übergeordnete Sinn, den die Kombinatorik den Bildern einschreibt, ist mehr zu erspüren, als konkret zu benennen. Es bilden sich Themencluster, die explizit und zugleich wenig fassbar sind. Das beschriebene *Tableau #26* kreist um Waffen, Gewalt, Staat und Macht – doch Ecker geht es ebenso sehr um die Räume zwischen den Bildern. Am Einzelbild sucht er eine »imaginäre Spur«, die Verweise zu anderen Aufnahmen unterhält, neue Richtungen anzeigt und über das singulär Dargestellte hinausreicht.¹ Die Installation fordert ein vergleichendes Sehen: Der Künstler bildet serielle und kontrastierende Effekte, wählt Pendants aus, zwei oder mehrere Bilder, die formale oder motivische Ähnlichkeiten aufweisen und so den Blick von Bild zu Bild lenken. Dabei ergeben sich Rezeptionsmuster: Je länger man die Anordnung betrachtet, desto stärker scheinen einzelne Aufnahmen Verknüpfungen zu anderen auszubilden, um sich im folgenden Moment wieder zu entziehen und in neue Zusammenhänge einzutreten. Die *Tableaus* sind assoziative Bildmontagen, die lineare Erzählungen gezielt unterlaufen.

Für die *Tableaus* hat Ecker sein tradiertes Werkzeug zur Seite gelegt. Der Bildhauer ist zum Bildkombinatoriker geworden: Der künstlerische Prozess reduziert sich auf das Auswählen und Arrangieren von vorgefundenem Material, das der Künstler interpretiert, indem er es nach eigenen Kriterien ordnet. Mit dieser Haltung steht Ecker in einer Tradition, die seit der Jahrtausendwende vermehrt zu beobachten ist: Künstler sind heute keine Produzenten mehr. Sie sind Konsumenten, die auf Vorhandenes zurückgreifen um daraus Eigenes zu generieren.² Wenn sie Found Footage in Form von Bildern, aber auch Objekten oder Texten physisch präsentieren, werden Künstler zu Archivaren, Sammlern und Historikern. Auch Bogomir Ecker ist ein Sammler. Seit Anfang der 90er Jahre legt er ein Archiv

1

Vgl. Bogomir Ecker im Gespräch mit Anette Philip: *Das Imaginäre ist überall*, in: *Idylle + Desaster. Die Fotosammlung Bogomir Ecker* (Kat. Ausst. Museum für Fotografie Berlin/Museum für Photographie Braunschweig 2012/2013), Leipzig 2012, S. 243–258, hier S. 249.

2

Vgl. Boris Groys: *Der Künstler als Konsument* (2002), in: Ders.: *Topologie der Kunst*, München 2003, S. 47–58, hier S. 49f.

aus historischen Fotografien an, das zunächst der motivischen Anregung für sein skulpturales Werk diene. Mit den *Tableaus* verändert sich der Status des Sammelmaterials: Es dient nicht mehr als Vorbild, sondern ist selbst zum Werkstoff und somit Teil des Kunstwerks geworden. Eckers bildhauerischer Tätigkeit steht dies nur scheinbar entgegen, denn die *Tableaus* führen Interessen fort, die sein ganzes Werk durchziehen: Fragen der Kommunikation mit und der Wahrnehmung durch Medien wie die Fotografie, die unsere Lebenswelt heute nachhaltig prägen.

Bogomir Ecker ist Bildhauer und er sammelt Fotografien. Über seine Fotoarbeiten zu schreiben ist paradox, denn der Künstler hat streng genommen kein fotografisches Werk. Über sein Werk aus der Perspektive des Fotografischen zu schreiben ist dennoch fruchtbar, denn viele Arbeiten beziehen sich auf unterschiedliche Art und Weise auf das Medium. Ecker verwendet die Fotografie zur Dokumentation seiner Interventionen. Er setzt sich in seinen Skulpturen mit der Logik des Mediums auseinander. Und er nutzt Found Footage der fotografischen Alltagsgeschichte als Material für Übermalungen und installative Arrangements. Ecker der Bildhauer. Ecker der Fotosammler. Ecker, der konzeptuell arbeitet und auf die Fotografie zugreift, der selbst aber weder Konzeptkünstler noch Fotograf ist. Der Bildhauer als Randgänger der Fotografie.

Intervention

In seinen frühen Arbeitsjahren ist Bogomir Ecker weniger im Atelier als auf den Straßen unterwegs. Sein Aktionsraum ist die Stadt. Der Künstler nimmt minimale Eingriffe in gegebene Situationen vor: Er zeichnet schwarze Striche aus Ölkreide an gebogene Wände (*Linie G*, 1978), bringt Briefkästen an, die sich nicht öffnen lassen (*Toter Briefkasten*, 1979) und sägt ein kleines Dreieck aus einem Eisenträger des Eiffelturms, um es daraufhin an einem Draht hängend wieder im Turm anzubringen (*Eiffelturm-Stück*, 1979). Für seine *Nachtfotos* (1979–1982) durchstreift er dunkle Metropolen: Paris und Düsseldorf. Im Gepäck hat er diverse Utensilien, darunter Taschenlampe und Fotoapparat. Er platziert die Taschenlampe vor einer Regenrinne auf dem Boden, erzeugt einen Lichtkegel auf dem Rohr und löst die Kamera aus. Er nimmt einen Abdruck der Hohlform eines Gullis und fertigt ein Modell an, das er mit Phosphorfarbe bestreicht und wieder in den Schacht einsetzt. In dem kurzen Moment, indem die Szenerie durch das Blitzlicht seines Kleinbildapparats beleuchtet wird, erstrahlt der Abguss fluoreszierend in der Nacht.

Die Interventionen aus dieser Zeit sind Aktion und Objektarbeit zugleich, mit denen sich Ecker der eigenen Beschreibung nach »langsam an die Skulptur heran[hangelt]«³. Der Eingriff in den städtischen Kommunikationsraum geschieht unter Einsatz von Werkstoffen, die eine skulpturale Formensuche in die Operationskette einbringen: Hinter dem Umgang mit Hohl- und Vollformen scheint die Arbeitspraxis des Bildhauers auf. Auch

3 Vgl. Bogomir Ecker im Gespräch mit Thomas Wagner: *Im öffentlichen Raum ist man nie unschuldig*, in: Bogomir Ecker. *Von Menschen, Städten, Dingen, Zeichen und Medien*, hg. von Axel Heil/Thomas Wagner, Köln 2015, S. 48–61, hier S. 53.

4
Rosalind Krauss: *Sculpture in the expanded field*, in: *October*, Vol. 8 (Spring 1979), S. 30–44.

5
Nancy Foote: *The Anti-Photographers*, in: *Artforum*, New York, Sept. 1976, S. 46–54.

6
Bogomir Ecker im Gespräch mit Thomas Wagner, a.a.O., S. 53.

7
Ebd., S. 50.

8
Bogomir Ecker im Gespräch mit Anette Philip, a.a.O., S. 248.

9
Dieser Hinweis findet sich schon bei Johanne Mohs: *Materialgerechte Medialität*, in: Thomas Strässle/Christoph Kleinschmidt/Johanne Mohs (Hg): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten: Theorien, Praktiken, Perspektiven*, Bielefeld 2013, S. 239–261, hier S. 244f. Für die Kunst- und Kulturgeschichte des Stoffs vgl. weiterführend *Aluminium. Der Glanz der Moderne* (Kat. Ausst. Werk Museum Postsparkasse 2007), Wien 2007.

10
Diese Metaphorik beruht auf dem Verfahren der Daguerreotypie, die nicht auf Papier, sondern auf versilberten Kupferplatten beruht. Je nach Sichtwinkel changiert das entstandene Bild zwischen Positiv und Negativ und spiegelt zudem den Betrachter in der Bildoberfläche. Vgl. Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006, S. 201–203.

11
Vgl. ausführlich dazu Hubertus Gaßner: *Ähnliche und unähnliche Löcher*, in: Bogomir Ecker. *Man ist nie allein*, a.a.O., S. 98–111.

12
Hubert Damisch: *Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des photographischen Bildes* (1963), in: Ders.: *Fixe Dynamik. Dimensionen des Photographischen*, Berlin 2004, S. 7–12, hier S. 9.

im Zusammenspiel von fluoreszierendem Leuchtstoff und Belichtung zeigt sich ein medialer Zugriff, der über eine einfache Anwendung der Fotografie hinausreicht. Dennoch verwendet Ecker sie in diesen Jahren überwiegend zur Dokumentation seiner ephemeren, ortsbezogenen Arbeiten. Das Medium steht in Symbiose mit der »Skulptur im erweiterten Feld«⁴. Wie Gordon Matta-Clark und andere Künstler, die als dokumentierende »Anti-Fotografen«⁵ gegenüber den fotokünstlerischen Kollegen auftreten, begleitet auch Ecker, den »städtischen Kunst-Tupamaro«⁶, ein Fotoapparat auf seinen Streifzügen. Mit ihm werden die minimalen Eingriffe im urbanen Kommunikationsraum erfasst, die weitgehend unbeobachtet vonstatten gehen. »In der Stadt wurde etwas verändert«, beschreibt Ecker rückblickend, »das Foto war ein Beweis dafür und man war zufrieden, dass man ein Archiv seiner eigenen Aktionen hatte.«⁷

Skulptur

Einige Jahre später hat sich der Glaube an die Fotografie in eine freundlich-ironische Haltung gewandelt. Heute sagt Ecker: »Ich bin ja soweit: Ich glaube keinem Foto mehr.«⁸ Vor diesem Hintergrund ist Fotografie in manchen Skulpturen, wie dem Werkblock *Was das Foto verschweigt* (2005), zum Inhalt der künstlerischen Auseinandersetzung geworden. *Was das Foto verschweigt* besteht aus mehreren Einzelfiguren sowie einer feststehenden Installation aus zehn Plastiken. Es handelt sich um kameraartige Wesen: eigentümliche Kästchen auf Stelzen, die Assoziationen zu Fotoapparaten, aber auch zu Vogelhäuschen, langbeinigen Tieren oder Maschinenmenschen wecken. Die Objekte sind aus Aluminium gefertigt, einem Werkstoff, der wegen seines hohen Reflexionsgrades als Oberflächenbeschichtung für Spiegel dient – unter anderem auch für die im Innern der Spiegelreflexkameras.⁹ Ecker verwendet das Metall hier allerdings nicht um eine glatte, industrielle Oberfläche zu erhalten. Seine Kameraattrappen machen einen provisorisch zusammengenagelten Eindruck, sind aber aus einem Guss gearbeitet, dem er eine Maserung gibt, die an organisches Material wie Holz erinnert. Es hat ein Materialtransfer stattgefunden, der in der Betrachtung wahrnehmbar bleibt.

Das Aluminium gibt den Plastiken einen schimmernden Silbereffekt. Damit knüpfen sie sowohl an die Materialität als auch an die Metaphorik des Fotografischen an: Fotoemulsionen basieren auf Silbersalzen, die insbesondere im Alterungsprozess sichtbar auf der Bildoberfläche hervortreten. Darüber hinaus ist die Fotografie gerade in ihrer Frühzeit als Silberspiegel beschrieben worden.¹⁰ Indem Ecker seine Plastiken in Aluminium umsetzt, kehrt er das für die Produktionsabläufe in der Kamera zentrale Material aus dem Apparatinneren nach Außen. Umgekehrt imitieren die Löcher, die diese Arbeiten wie viele andere aufweisen,¹¹ die Sucher von Fotoapparaten und fordern den Betrachter auf, ins Innere der Kameraattrappen zu blicken. Die Apparate sind im wörtlichen Sinn »obscure Kästchen«¹²: abstra-

hierte Modelle der Camera Obscura – jener linsenlosen Urkamera, die den Außenraum im Innenraum kopfüber und seitenverkehrt spiegelt. *Was das Foto verschweigt* spielt mit fotografischen Implikationen ohne sie einzulösen. Indem die Plastiken den Besuchern als massive Objekte gegenüber treten, offenbaren sie, dass in ihren Körpern keine Mechanik verborgen liegt. Eine Bildaufnahme ist nicht möglich. Auch die Platzierung der Löcher lässt den Blick bisweilen im Dunkel des abstrahierten Kamerakastens enden und durchkreuzt so das Spiegelprinzip der Lochkamera. Eckers Skulpturen sind plastische Interventionen im Umfeld der Fotografie, »fotografische Bemühungen«¹³, die uns auffordern, Oppositionen wie Vorbild und Abdruck, Innen und Außen, Hohles und Massives, Negativ und Positiv zusammenzudenken.

Damit stehen die Arbeiten in einer langen Reihe bildhauerischer Werke, die vom fotografischen Denken durchdrungen sind.¹⁴ Doch Fotografie gerät hier nicht um ihrer selbst Willen in den Fokus. Sie wird aufgrund ihrer dominanten Stellung im Apparate- und Medienzeitalter thematisch. »Wir befinden uns im Zeitalter des fokussierenden Auges, im Zeitalter des Scanners und der Überwachung«, sagt Ecker. »Wir wissen nie, wer wann beobachtet wird, wer der Beobachter und wer der Beobachtete ist [...]. Jeder von uns [ist] Teil des medialen Systems«¹⁵. In dieser Situation entwirft der Künstler Apparate, die nicht tatsächlich, sondern symbolisch funktionieren, die dem Betrachter im undurchsichtigen Mediensystem zur Seite stehen. »Viele meiner Objekte«, so Ecker, sind »so etwas wie Prothesen der Wahrnehmung.«¹⁶ Dies trifft auf die bereits in den *Nachtfotos* verwendete und in anderen Arbeiten wiederkehrende Flüstertüte zu, die als mediales Sendemodell auf den Hörsinn zielt und damit ein dezentrales Korrektiv in unsere fokussierte, durch die Allgegenwart der Bilder geprägte Lebenswirklichkeit einführt. Und auch die vielen Skulpturen Eckers, die Überwachungsapparaten nachempfunden und als Empfängermodelle zu lesen sind, adressieren die mediale Wahrnehmung (*Vedere 1* (2003), *Kamera 4* (2009) oder *Abnehmende Aussicht* (2010)).

Anders als diese in Signalrot gehaltenen Arbeiten sucht der Werkblock *Was das Foto verschweigt* nicht die Nähe zur Alltagskultur, sondern zur Geschichte. Die silbrig schimmernden Aluminiumkörper arbeiten mit einem anachronistischen Zeitmodell: Sie thematisieren die heutige Allgegenwart der Aufzeichnungsapparate, rufen formal aber historische Plattenkameras des 19. Jahrhunderts auf. Die Fotomanie, die schon in der Frühzeit des Mediums prognostiziert wurde, erfüllt sich heute in unerhörtem Maße. Durch eine Rückblende in die Geschichte führt *Was das Foto verschweigt* den aktuellen Bilderwahnsinn vor, der trotz der entstehenden Masse an Bildern die Wirklichkeit nicht greifen kann. Dies wird gerade in der räumlichen Anordnung der zehn Plastiken deutlich, die Ecker in eine feststehende Installation zusammengefasst hat: Die mehrfüßigen Apparate weisen mit ihren augenähnlichen Einbuchtungen und objektivartigen

13

Bogomir Ecker im Gespräch mit der Autorin, 03.05.2018.

14

Vgl. grundlegend *Lens Based Sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie* (Kat. Ausst. Akademie der Künste 2014), Berlin 2014.

15

Bogomir Ecker im Gespräch mit Thomas Wagner, a.a.O., S. 59.

16

Ebd., S. 58.

Fortsätzen in unterschiedliche Richtungen. Jede einzelne Kameraattrappe stellt ihren Standpunkt als begrenzten Ausschnitt aus dem gesamten Sichtfeld dar. Die Installation thematisiert, dass Fotografieren zuallererst ein Akt der Zerstörung ist: »Fotografieren heißt immer zunächst Schneiden, Ausschneiden, das Sichtbare durchtrennen.«¹⁷ *Was das Foto verschweigt* ist das Außerhalb des Suchers, des einzelnen Bildkaders, des Rahmens. *Was das Foto verschweigt* ist die andere Geschichte, die sich mit einer leicht verschobenen Einstellung des Apparats erzählen ließe.

Übermalung

Auch Papierarbeiten wie die Reihe *Zeitung*, die ursprünglich als Nebenprodukt zur skulpturalen Arbeit entstanden ist, befragen die Wahrnehmung durch Medienbilder. Anfang der 1990er Jahre beginnt Bogomir Ecker mit der Übermalung von Tageszeitungen wie der FAZ, der ZEIT oder der SZ. Die Blätter bearbeitet er mit Hammerschlaglack – eine in der Industrie gebräuchliche Lackierung, die beim Trocknen eine netzartige Oberflächenstruktur ausbildet und ihm zur Ummantelung der Skulpturen dient. Überschüssigen Lack streicht er auf Zeitungspapier ab. Anschließend trägt er die silbrig schimmernde Masse systematisch mit einer Rolle auf Doppelseiten auf. Ecker löscht Artikel und Texte aus, lässt oftmals nur Satzfragmente oder einzelne Bilder freistehen. Sichtbar bleiben Motive, die aus den Natur- und Wissenschaftsteilen der Zeitungen stammen und im skulpturalen Werk wiederkehren: Ohren, eigentümliche Apparate, Tropfsteine (*Rote Ohren* (1995), *Tropfsteinmaschine* (1996–2496)). Das Ergebnis überarbeitet er stellenweise mit Kugelschreiberzeichnungen oder -beschriftungen erneut. Er durchlöchert das Papier und stanzt Rechtecke aus, die an Bildunterschriften erinnern, aber anders als diese nichts erläutern bzw. nur erläutern, dass die gezeigten Bilder eben Bilder sind, die nicht mit der Wirklichkeit übereingehen. Die Realität verbirgt sich nicht im Bild, sondern liegt hinter dem papierernen Träger und wird durch die Stanzung als Durchblick erfahrbar. Der lackierende Eingriff in das Collage-Werk *Zeitung* weist Parallelen zur Medienkritik der 1970er Jahre auf. Seinerzeit setzten sich Soziologen, Semiologen und KonzeptkünstlerInnen wie die Pictures-Generation um Sara Charlesworth mit der Rhetorik der Bilder auseinander. Sie befragten das Massenmedium Fotografie auf seine soziale Rolle, darauf, wie es Botschaften transportiert und überhaupt erst erzeugt. Ähnlich wie in Eckers Übermalungen kreist eine zentrale Frage dabei um das Verhältnis von Text und Bild: Wie verändert sich die Bildaussage, wenn die begleitenden Artikel und Beschriftungen ausgelöscht werden? Doch anders als diese Künstler ist Ecker weniger ein Kritiker, als ein subtiler Ironiker, der die bestehenden Strukturen aufsprengt, um verborgene Ähnlichkeiten hervorzutreiben oder neue Verbindungen zu erfinden. Die mit dem Publikationsdatum der Zeitung betitelten Übermalungen verraten die Lust an der materiellen Umformung der Realität: Lackierung, Stanzung, Durchlöcherung verwand-

deln das plane Papier in ein haptisches Objekt, das in Wort und Bild ein wildes Assoziationspiel mit dem Betrachter treibt. Es werden Prognosen erstellt, die Dicke von Ablagerungen notiert und Loch um Loch angebracht, so dass die »plumpe Materie«¹⁸, die sich auf die Dinge in der Zeitung ebenso beziehen lässt, wie auf die Wirklichkeit, von der diese vermeintlich berichten, »Sichtfenster öffnet«, die es ermöglichen »den Vorgang zu beobachten.«¹⁹

Auch zeitgeschichtlich operiert Ecker heute vor einem anderen Hintergrund als die Künstlergeneration der 1970er Jahre. Der maßlose Bilderberg, durch den damals die Auseinandersetzung mit der gedruckten Fotografie losgetreten wurde, ist durch den Wechsel vom Analogen zum Digitalen exponentiell gewachsen. Seit uns die Mobiltelefone alle zu Foto- und Videografen gemacht haben, wandern Bilder der ganzen Welt in Form veränderlicher Datensätze über unsere Screens. Die Omnipräsenz dieser neuen Bilder lässt umgekehrt die alten Aufnahmen überflüssig werden. Es ist dieser Kontext, der den »archival impulse«²⁰ seit der Jahrtausendwende angetrieben und das Sammeln von Found Footage selbst zur künstlerischen Strategie gemacht hat, die neue Bedeutungsachsen durch den Bilderdschungel unserer Vergangenheit schlägt.

Sammlung

Auch Bogomir Eckers Sammeltätigkeit ist eng mit dem Medienumbruch verbunden. Als Anfang der 2000er Jahre Pressebildarchive begannen, ihre Bestände zu digitalisieren, führte dies vor allem in Amerika zu einem Ausverkauf der Originale: Analoge Vintageprints – zeitnah zum Aufnahme-datum der Negative hergestellte Papierabzüge – wurden aussortiert und auf Internetplattformen wie Ebay angeboten. Seitdem durchstreifen Bilderjäger die Weiten des World Wide Web. Neben Ecker sind das private, gewerbliche und manchmal auch museale Sammler, deren Ankaufkriterien sich wesentlich von denen des Künstlers unterscheiden. Denn Ecker interessiert sich weder für funktionale Ordnungssysteme nach denen die Aufnahmen im Pressebildarchiv abgelegt waren (Ereignis, Region, Zeitpunkt), noch für Kategorien, die die Wertigkeit von Bildern im Kunstsystem bedingen (Bildautor, Sujet, Chronologie). Er kauft nach subjektiven Kriterien: einzelne Referenzbilder, die ähnlich wie die Zeitungsaufnahmen kuriose Dinge, Apparate, Labore, Expeditionen, Figuren, Desaster, Waffen, laute Situationen der Gewalt und leise Szenen sozialer Aussichtslosigkeit zeigen. Doch interessiert er sich weniger für die konkreten Motive, sondern für Fragmente an den Aufnahmen, die verborgen liegen und mit dem eigenen Bildkosmos im Kopf in Verbindung treten.²¹ Obschon seine heute ca. 15000 Fotografien umfassende Sammlung auch namhafte Fotografen des 19. und 20. Jahrhunderts beinhaltet, bilden Einzelaufnahmen von unbekanntem Pressefotografen den Schwerpunkt, die überwiegend dem Zeitraum der 1920er bis 1970er Jahre entstammen.

18
Beschriftung auf der Arbeit
29.04.1998.

19
Beschriftung auf der Arbeit
07.01.1998.

20
Vgl. diskursprägend Hal Foster:
An Archival Impulse, in: *October*,
Vol. 110, Herbst 2004, S. 3–22
sowie weiterführend *The Archive*.
Documents of Contemporary Art,
hg. v. Charles Merewether,
London 2006.

21
Bogomir Ecker im Gespräch mit
der Autorin, 03.05.2018.

Da Eckers Bestand eine alternative Historiografie zu bestehenden Geschichten der Fotografie bildet, lässt sich bereits der Akt der Auswahl, das Sammeln selbst, als künstlerische Setzung verstehen. Es entsteht ein persönliches »Archiv des Ungedeuteten«²², mit dem und durch das der Künstler arbeitet. Auch die Fotoabzüge dienen bald nicht nur als motivische Anregung, sondern buchstäblich als Grundlage für eigene Arbeiten, die vorherige Auseinandersetzungen fortführen. Ab der Jahrtausendwende übermalt und durchlöchert Ecker anstatt der Zeitung nun Fotoabzüge, wobei bei seinen *Retuschen*, wie er die Reihe sinnig betitelt, nicht mehr der Text, sondern das Motiv ausgelöscht wird. Zurück bleibt das verstellte Bild, eine stumme Oberfläche, die kein Foto mehr sein will, sondern ihren Träger als Objekt präsentiert.

Pressefotografien sind angewandte Bilder – Gebrauchsobjekte, die bearbeitet und retuschiert werden und daher eine haptische Qualität aufweisen: Knicke, Markierungen, Verfärbungen, Altersspuren. Mehr noch als das gedruckte Pressebild zeigen die Abzüge den zweifelhaften Status der Fotografie als objektives Bildmedium an. Während wir einerseits gelernt haben, Fotografien als Zeugnisse der Wirklichkeit zu lesen, führt jedes Foto umgekehrt vor, dass es als Bild eine Kopie des Wirklichen ist, kein natürliches, sondern ein gemachtes Bild, das Zeit und Raum durchschneidet, um uns ein Fragment der Welt als Realität vorzugaukeln. Beide Dimensionen des Fotografischen – Fotografie als Zeugnis des Realen und Fotografie als Abklatsch der Wirklichkeit – werden gerade anhand des Pressebildabzugs offenbar, der für die Verifizierung textueller Berichte verwendet, dafür aber zuallererst zugerichtet, ja, manchmal gar erfunden wird. Viele der Aufnahmen in Eckers Sammlung stellen diese Arbeit am Bild, den Prozess der Realitätsinterpretation, deutlich aus: Die Bildbearbeiter der Presseagenturen haben Ausschnitte definiert, Kontraste verstärkt, Figuren ausgelöscht und andere hinzugefügt, Hintergründe verändert und damit die Bildaussage modifiziert. So wie das isolierte Zeitungsbild kaum zu entziffern ist, wird der Presseabzug, dessen Begleitinformationen verborgen auf der Rückseite angebracht sind, für neue Interpretationen frei: Das vermeintliche Zeugnis der Vergangenheit verwandelt sich in eine eigentümlich fremde, bedeutungsoffene Welt in Schwarz-Weiß, die Ecker in seinen *Tableaus* zu neuen Erzählungen verwebt.

Bild- und Dingkombinatorik

Die Ecker'sche Bildkombinatorik trifft sich mit aktuellen Ansätzen, die im engeren Feld der Fotokunst zu beobachten sind. Jüngst wurde prognostiziert, dass sich die künstlerischen Fotografen der Zukunft von anderen Menschen dadurch unterscheiden werden, dass sie keine Bilder mehr machen.²³ Denn mehr und mehr greifen auch zeitgenössische Fotokünstler auf vorhandenes Material zurück, das sie in eigene Werke transformieren, anstatt neue Bilder aufzunehmen. Anders als der postfotografische »artist

with a camera«²⁴ verzichtet der Bildhauer Bogomir Ecker, der im künstlerischen Sinne nie selbst fotografiert hat, aber auf jede Überarbeitung der angekauften Bilder. Seine Praxis beschränkt sich auf das Editieren der Fotografien: Sie hat ihre Wurzeln nicht im Diskursfeld der Fotografie als Kunstmedium, sondern in der Dingkombinatorik, die sich auch in seinen Skulpturen findet. Werkblöcke wie die Wunderkammerarrangements der *Prototypen I* (1980–1990) und *Prototypen II* (1991–1999) bedienen sich der Kombinatorik des Konträren. Und auch in *Starre und Nähe* (2008) finden Alltagsobjekte in unterschiedlichen Settings zueinander. Hier fügen sich echte und simulierte Readymades in handelsüblichen Tiefkühltruhen zu mysteriösen Anordnungen zusammen und werden langsam mit einer Eisschicht überzogen. Es entstehen dinghafte Stimmungsbilder, die eine andere Rezeption fordern als die Bildtableaus, aber ähnlich wie diese auf die Zwischenräume zielen, die an den dekontextualisierten Objekten aufscheinen. Indem er die Dinge aus ihrer Umgebung und Funktion löst und sie »in einen Zustand erlesener Unbrauchbarkeit«²⁵ überführt, setzt Ecker neue Bedeutungsdimensionen an den Objekten frei. Diese Operation liegt auch den Bildeditionen der *Tableaus* zugrunde, die Eckers Auseinandersetzung mit unserer durch Medien geprägten Lebenswirklichkeit auf immaterieller Ebene fortführen. Bildkombinatorik und Dingkombinatorik folgen einem ähnlichen Ansatz: Hier wie dort geht es »immer mehr oder weniger darum, ein Verhältnis zur Welt herzustellen«²⁶. Erschlossen wird diese Beziehung bei Bogomir Ecker von den Zwischenräumen und Rändern her.

24

Vgl. Robert Shore: *Post-Photography. The Artist with a Camera*, London 2014.

25

Thomas Wagner: *Eckers Komplikationen. Von Menschen, Städten, Dingen, Zeichen und Medien*, in: Bogomir Ecker. *Von Menschen, Städten, Dingen, Zeichen und Medien*, a.a.O., S. 33–45, hier S. 34.

26

Bogomir Ecker: *Statement zur Präsentation Idylle und Desaster – re-toucher/re-toucher II*, in: *(Mis)Understanding Photography. Werke und Manifeste* (Kat. Ausst. Museum Folkwang Essen 2014), Göttingen 2014, S. 264.

Bogomir Ecker: The Sculptor on the Margins of Photography

Kathrin Schöneegg

Tableau

A bullet hole in a wooden fence, another in a window pane. Cars riddled with holes. A hand displays a small caliber pistol. Soldiers raise their weapons to fire. A horde aims with loaded weapons—at something we do not see. A man is arrested. An inmate is taken away. Objects lie on the ground—partially-hidden. A little boy thrusts his fist defiantly in the air. A male mannequin dressed in elegant garments—he is holding a pistol, but his head is missing—what are we looking at? How are these scenes connected?

Bogomir Ecker's new series of works are puzzling. He uses photographic prints to create tableaux—large-scale ensembles that expand across the walls. Using three or four rows, he interconnects as many as 30 images. The circumstances within each individual image are rarely revealed. The connectivity of the images results in an overall sense, which is felt more than it is defined. Thematic clusters form, which are explicit and yet, simultaneously, intangible. *Tableau # 26*, which was described above, revolves around weapons, violence, government and power; yet Ecker is equally concerned with the spaces between the images. He finds an “imaginary thread” within each image that maintains the link to the others, one that enables new possibilities and extends beyond singular depictions.¹ The installation requires comparative vision: the artist creates serial and contrasting effects, selects counterparts—two or more images that have formal or motif-driven similarities—and, thus, propels the view from image to image. This results in patterns of perception: the longer one observes the arrangement of images, the more the individual images seem to be interconnected, only to withdraw, and be placed into new contexts. The tableaux are associative montages that purposefully undermine linear narratives.

Ecker abandoned his traditional tools for the *Tableaux*. The sculptor transformed into a collage-artist: His creative process has become restricted to the selection and arrangement of pre-existing materials, which he interprets into art by arranging it according to his own criteria. With this attitude, Ecker joins a tradition that has gained momentum since the turn of the millennium. Artists no longer produce—they consume it existing material and manipulate to their own will.² When artists present found material such as images, objects, or texts, they become archivists, collectors, and historians. Bogomir Ecker is such a collector himself. Since the 90s, he has created an archive of historical photographs, which initially served as motivational stimuli for his sculptural work. The role of the collected pre-existing material has been modified in the *Tableaux*; it no longer serves as a model, but has, itself, become an artistic element, and, therefore, an integral part of the

¹ Cf. Bogomir Ecker in conversation with Anette Philip: *Das Imaginäre ist überall*, in: *Idylle + Desaster. Die Fotosammlung Bogomir Ecker* (exh. cat., Museum für Fotografie Berlin/Museum für Photographie Braunschweig 2012/2013), Leipzig 2012, pp. 243–258, quote p. 249.

² Cf. Boris Groys: *Der Künstler als Konsument* (2002), in: Id.: *Topologie der Kunst*, München 2003, pp. 47–58, quote p. 49f.

creative process. Ecker's sculptural endeavors contradict this only slightly, as the tableaux expand upon ideas that permeate his entire body of work: questions concerning the influence of communication and perception via media such as photography that have a lasting impact on the environment we live in.

Bogomir Ecker is a sculptor who collects photographs; to write about his photography would be paradoxical, as, strictly speaking, the artist has no photographic oeuvre.

Writing about his work from a photographic perspective is nevertheless fruitful, as many of the works refer to the medium in various ways. Ecker uses photography to document his endeavors. In his sculptures, he explores the logic of the medium; he uses found footage, which photographically documents everyday-life as elements, as material for overpainting and for use in his installative arrangements. Ecker, the sculptor. Ecker the photo collector. Ecker, who works conceptually to access photography, but who is neither conceptual artist nor photographer—The sculptor on the margins of photography.

Intervention art

In his early years, Bogomir Ecker was on the road more than he was in the studio. The city was his canvas. In a most non-invasive manner, the artist modifies existing situations: He draws black strokes of oil pastels on curved walls (*Linie G*, 1978), installs mailboxes that cannot be opened (*Toter Briefkasten*, 1979) and saws a small triangle from one of the iron trusses of the Eiffel Tower, only to integrate it back into the tower hanging by a wire (*Eiffelturm-Stück*, 1979). For his *Nachtfotos*, 1979–1982, he roams through cities in the dark of night—Paris and Düsseldorf. In his luggage he carries various utensils, including a flashlight and camera. He places a flashlight on the ground in front of a rain gutter, creates a cone of light on the pipe and triggers the camera. He creates a cast of the inside of a manhole—painted it with phosphorescent ink and put it back into place. During the brief moment when the scene is illuminated by the flash from the 35mm camera, the cast shines fluorescent into the night.

During this period, Ecker's interventions deal simultaneously with actions as well as objects, with which the artist, according to his own description, "slowly makes his approach to sculpture."³ The intervention of an urban meeting space is accomplished by integrating materials that bring about a sculptural quest for form within the chain of operations: behind the manipulation of molds and casts, the practicing sculptor appears. The interplay of fluorescent phosphorous and light exposure reveals a grasp of the media that extends beyond a simple use of photography. Nevertheless, in those years, Ecker utilized photography primarily to document his evanescent, site-related work. The medium is in symbiosis with the "sculpture in the expanded field."⁴ He is much like Gordon Matta-Clark and other artists, who considered themselves

³ Cf. Bogomir Ecker in conversation with Thomas Wagner: *Im öffentlichen Raum ist man nie unschuldig*, in: *Bogomir Ecker. Von Menschen, Städten, Dingen, Zeichen und Medien*, ed. Axel Heil/Thomas Wagner, Köln 2015, pp. 48–61, quote p. 53.

⁴ Rosalind Krauss: *Sculpture in the expanded field*, in: *October*, Vol. 8 (Spring 1979), pp. 30–44.

5 Nancy Foote: *The Anti-Photographers*, in: *Artforum*, New York, Sept. 1976, pp. 46–54.

6 Bogomir Ecker in conversation with Thomas Wagner, loc. cit., p. 53.

7 Ibid., p. 50.

8 Bogomir Ecker in conversation with Anette Philip, loc. cit., p. 248.

9 Cf. Johanne Mohs: *Material-gerechte Medialität*, in: Thomas Strässle/Christoph Kleinschmidt/Johanne Mohs (ed.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten: Theorien, Praktiken, Perspektiven*, Bielefeld 2013, pp. 239–261, p. 244f. About the cultural history of material see further: *Aluminium. Der Glanz der Moderne* (exh. cat., Werk Museum Postsparkasse 2007), Wien 2007.

10 This metaphor is based on the process of daguerreotype, for which is not used paper but silver copper plates. According to point of view the image differs between positive and negative and mirrors further the viewer in the surface of the image. Cf. Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006, pp. 201–203.

11 Cf. Hubertus Gaßner: *Ähnliche und unähnliche Löcher*, in: *Bogomir Ecker. Man ist nie allein*, loc. cit., pp. 98–111.

12 Hubert Damisch: *Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des photographischen Bildes* (1963), in: Id.: *Fixe Dynamik. Dimensionen des Photographischen*, Berlin 2004, pp. 7–12, quote p. 9.

13 Bogomir Ecker in conversation with the author, 03.05.2018.

as documenting “anti-photographers”⁵ in comparison to their photo-artistic colleagues; Ecker, the “urban art Tupamaro,”⁶ is also accompanied by a camera on his forays. It records the slight alterations within the urban sphere of communication that are generally unnoticed. “Something in the city was altered,” Ecker describes, retrospectively, “the photograph was proof of this, and one was satisfied to have archived one’s own actions.”⁷

Sculpture

A few years later, his faith in photography had evolved into an ironic but friendly attitude. Today, Ecker says: “I’ve come this far: I no longer trust any photograph.”⁸ Under this presumption, photography has become the content of artistic exploration in some of his sculptures, such as the ensemble of works *Was das Foto verschweigt*, 2005. *Was das Foto verschweigt* consists of several individual figures and a fixed installation, made up of ten sculptures. These are camera-like creatures: peculiar boxes on stilts, which evoke associations with photographic apparatuses, but also with birdhouses, long-legged animals, or mechanical people. The objects are made of aluminum, a material that serves as a surface coating for mirrors due to its high degree of reflectivity—among other things, it is also used for the interior of SLR cameras.⁹ However, Ecker does not use the metal to obtain a smooth, industrial surface. His camera-dummies leave a make-shift impression, but are actually cast in one piece, with a texture that is reminiscent of organic material, such as wood. This shift in material remains palpable to the viewer.

The aluminum gives the sculptures a shimmering silver effect. In doing so, they build on the materiality as well as the imagery of photography: photographic emulsions are based on silver salts, which materialize on the surface of the image and are especially visible during the aging process. Moreover, photography was—particularly in its early days—described as being a silver mirror.¹⁰ By realizing his sculptures in aluminum, Ecker turns the material that is central to the production process within the camera inside out. Conversely, the holes that are part of the sculptures, contained in many of his works,¹¹ imitate the viewfinders of cameras and invite the viewer to look inside the camera-dummies. The apparatuses are literally “obscure boxes:”¹² abstract models of the camera obscura—that lens-less camera prototype, which projects an exterior image on the interior as inverted and reversed. *Was das Foto verschweigt* plays with photographic implications without actually taking a photograph. By confronting the visitors with solid figures, the sculptures reveal that no mechanics are hidden within the bodies. It is not possible to take a picture. Even the placement of the holes sometimes causes the view to end in the darkness of the abstracted camera box, thus thwarting the mirror principle of the pinhole camera. Ecker’s sculptures are plastic intrusions within the realm of photography—“photographic efforts”¹³ that invite us to contemplate the relationship between opposites such as model and cast, interior and exterior, hollow and solid, negative and positive.

The works are thus placed in a long series of sculptural efforts, steeped in photographic thought.¹⁴ Yet, photography does not come into focus here for its own sake. It is rendered thematic due to its dominant role in the current age of technological devices and media. “We find ourselves in the era of the focusing eye, the age of the scanner and of surveillance,” says Ecker. “We never know who is being watched—who is the observer and who is the observed. Each one of us is part of the media system.”¹⁵ In this situation, the artist designs devices that do not function in actuality, but function symbolically; they offer assistance to the viewer within this obscure media system. “Many of my objects,” says Ecker, “are akin to prostheses of perception”¹⁶. This applies to the megaphone implemented in the *Nachtfotos*, and later in other works. As a model of media transmission, it targets the sense of hearing; thus, it introduces a distraction to the focus on reality effected by the ubiquity of the images. In addition, many of Ecker’s sculptures, which are modeled after surveillance apparatuses and resemble receivers, also address the perception of media (*Vedere 1* (2003), *Kamera 4* (2009) and *Abnehmende Aussicht* (2010)).

Unlike these bright red works the series *Was das Foto verschweigt* does not strive to relate closely to everyday culture but rather to history. The silvery shimmering aluminum bodies function using an antiquated technology; they address the present-day omnipresence of recording instruments, but formally implement the use of vintage plate cameras from the 19th century. Photographic mania, which was predicted in the early days of photography, occurs today at an unprecedented rate. Through a flashback in time, *Was das Foto verschweigt* demonstrates that the current madness of photography and the resulting multitude of images still fall short of capturing reality. This becomes clear in the spatial arrangement of ten sculptures that Ecker has grouped into a fixed installation. The multi-legged apparatuses point in different directions with their eye-like indentations and lens-like extensions. Each individual camera-dummy presents its point of view as a limited section of the entire field of vision. The installation focuses on the fact that photography is first and foremost an act of destruction: “Taking photographs always requires an initial cutting, dissecting, and partitioning of the visible.”¹⁷ *Was das Foto verschweigt* is that which is outside the viewfinder, beyond the boundaries of the individual image, the frame. *Was das Foto verschweigt* is the other story, which could be told by slightly shifting the setting of the apparatus.

Overpainting

Paper works, such as the series *Zeitung*, which was originally created as a by-product of sculptural work, also question perception through media images. In the early 1990s, Bogomir Ecker began painting over daily newspapers such as FAZ, ZEIT or SZ. The papers are treated with hammer effect enamel—a commonly-used industrial varnish, which forms a net-like surface when dry,

14

Cf. *Lens Based Sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie* (exh. cat. Akademie der Künste 2014), Berlin 2014.

15

Bogomir Ecker in conversation with Thomas Wagner, loc. cit., p. 59.

16

Ibid., p. 58.

17

Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam 1998, p. 175.

and serves as a coating for the artist's sculptures. First, he removes excess paint from the newsprint paper. Then, he systematically applies the silvery shimmering mass with a roller onto the double-pages. Ecker deletes articles and texts, often sparing only fragments of sentences or individual pictures. The only things that remain visible are motifs from the natural and scientific sections of these newspapers, which, then, recur in the artist's sculptural works: ears, peculiar devices, stalactites, which can be found in *Rote Ohren* from 1995, and *Tropfsteinmaschine* from 1996–2496. He reworks the outcome in some places with ballpoint pen drawings or inscriptions. He perforates the paper and punches out rectangles that are reminiscent of text captions. Unlike captions, however, these either do not explain anything at all, or simply demonstrate that the images are unaligned with reality. Reality is not hidden within the picture, but lies behind its own medium—paper, which, due to its perforation, can be experienced as a kind of aperture.

The lacquered intervention in the collage work, *Zeitung*, serves as a parallel to the media criticism of the 1970s. At that time, sociologists, semiologists and conceptual artists, such as the Pictures Generation, revolving around Sara Charlesworth, dealt with the rhetoric of images. They questioned the social role of the mass medium of photography, how messages are transported and generated to begin with. As in Ecker's "overpaintings," a central question revolves around the relationship between text and image: How does the image statement change if the accompanying articles and labels should be erased? Unlike these artists, Ecker is, however, less of a critic and more of a subtle satirist who breaks up existing structures to bring out hidden similarities or create new connections. The "overpaintings" that are titled with the publication date of the newspaper reveal the desire for the material transformation of reality: lacquering, stamping, and perforating transform the flat paper into a tactile object. Thus, using word and image, these works play a wild association game with the viewer. Predictions are made, the thickness of deposited paint is noted, and then applied hole by hole, so that the "plump matter,"¹⁸ which refers to the things in the newspaper as much as to the reality which it supposedly reports on, "opens a window," enabling the viewer to "observe the process."¹⁹

From a historical point of view, Ecker operates against a different background today than the generation of artists from the 1970s did. The transition from analog to digital, which initiated the struggle of printed photography, has caused the outrageous mountain of images to grow exponentially. Since mobile phones have turned us all into photographers and videographers, images from around the world have been moving across our screens in the form of variable data records. The omnipresence of these new images, in turn, renders old recordings superfluous. It is this context, which has driven our "archival impulse"²⁰ since the turn of the millennium, and which has made collecting found footage itself an artistic strategy, that drives new axes of meaning through the pictorial jungle of our past.

18
Inscription on the work
29.04.1998.

19
Inscription on the work
07.01.1998.

20
Cf. Hal Foster: *An Archival Impulse*, in: *October*, Vol. 110 (Autumn 2004), pp. 3–22 and further *The Archive. Documents of Contemporary Art*, ed. Charles Merewether, London 2006.

Collection

The onset of Bogomir Ecker's collecting is closely linked to the media revolution, as well. As early as the beginning of the 2000s, press photo archives began to digitize their inventory. This led to sales of originals, particularly in the United States: analog vintage reproductions—printed shortly after the recorded dates of the negatives—were sorted out and offered on internet platforms such as Ebay. Since that time, image hunters have been roaming the expanses of the World Wide Web. Alongside Ecker are private, commercial, and, occasionally, museum collectors, whose purchase criteria differ significantly from those of the artist. Ecker is not interested in functional classification systems, in which images are to be stored in press archives (event, region, time), nor in categories that determine the value of images within the world of art (image author, subject, chronology). Ecker buys according to subjective criteria: individual reference pictures, which—like newspaper photographs—show peculiar objects, apparatuses, laboratories, expeditions, figures, disasters, weapons, loud situations of violence and silent scenes of social despair.

However, Ecker is less interested in concrete motifs; rather, he is interested in image fragments, which are hidden within the photograph that may interact with the cosmos of images he has in mind.²¹ Although his collection, which currently comprises some 15,000 photographs, also includes well-known photographers from the 19th and 20th centuries, it focuses more on single shots taken by unknown press photographers—most originating from between the 1920s and the 1970s.

Since Ecker's inventory forms an alternative historiography in contrast to existing photography narratives, the act of selection, and the collection in itself, can be understood as a form of artistic dexterity. The result is a personal "archive of the undefined"²² with which, and through which the artist executes his work. His photo prints begin to not only serve as a motivational stimulus, but literally as a basis for works that expand upon previously addressed conflicts. Since the turn of the millennium, Ecker has been painting and puncturing photo prints instead of newspaper. Here, in Ecker's *Retuschen*, as he aptly titled the series, it is not the text that is erased, but the motif. What remains is a distorted image, a mute surface that no longer wants to be a photograph. Instead, it presents its support as an object.

Press photographs are applied images—objects that are processed and retouched; therefore, they harbor a haptic quality: folds, marks, discoloration, signs of age. Even more so than the printed press image, photographic prints highlight the doubtful status of photography as an objective pictorial medium. Although we have learned to view photographs as evidence of reality, each photo, in contrast, demonstrates that it is a copy of reality in the form of a picture. They are not natural, but rather constructed images that dissect time and space, misleading us to think that this fragment of the world is reality. Both dimensions of photography—photography as evidence

21

Bogomir Ecker in conversation with the author, 03.05.2018.

22

Bogomir Ecker in conversation with Thomas Wagner, loc. cit., pp. 60/61.

of the real on the one hand, and photography as an imitation of reality on the other—are exposed through press photo extracts, which are used to verify textual reports, but are all too often deliberately construed, or even invented. Many of the photographs in Ecker’s collection clearly illustrate the workings of these images, the process of interpreting reality: the photo-editors of the press have defined excerpts, reinforced contrasts, erased figures, added others, and changed backgrounds; thus, they have modified the entire statement of the image. Just as the isolated newspaper image is hardly decipherable, the press prints, the accompanying information of which is concealed on the back, is free to be interpreted anew: the supposed evidence of the past is transformed into an unusually foreign, ambiguous world in black and white, which Ecker interweaves into new narratives within his tableaux.

Image and object combinations

Ecker’s combinations of images converge with current approaches observed in the narrower field of photographic art. It has recently been predicted that the artistic photographers of the future will differ from the rest of the population in that they will no longer take pictures.²³ An ever-increasing number of contemporary photo artists are resorting to existing material, which they transform into their own works, instead of taking new photographs. Unlike the post-photographic “artist with a camera,”²⁴ the sculptor, Bogomir Ecker—who, in the artistic sense, has never actually photographed—renounces any revision of acquired images. His practice is limited to the editing of photographs: it has its roots not in the discourse of the field of photography as an artistic medium, but in the combination of objects, which is also found in his sculptures. Ensembles of works such as the *Wunderkammerarrangements der Prototypen I* (1980–1990) and *Prototypen II* (1991–1999) make use of combining opposites. Even in *Starre und Nähe*, 2008, everyday objects can be found placed in conflicting settings. In this instance, real and simulated ready-mades are merged into mysterious arrangements in freezers, and are then slowly covered by a layer of ice. It creates a tangible atmosphere that demands a different discernment than the image tableaux, but is similar in that it draws attention to the in-between spaces revealed through objects taken out of context. By freeing objects from their environment and function, and transferring them “into a state of exquisite uselessness,”²⁵ Ecker reveals novel facets of the meaning of the objects. This operation is also the basis for the tableau editions, which continue Ecker’s engagement with our media-driven reality of life on an intangible level. Image combinations and object combinations follow a similar approach: For both, it is “more or less about establishing a relationship to the world.”²⁶ Bogomir Ecker explores this relationship from its gaps to its outer margins.

²³ Cf. Wolfgang Ullrich: *Sentimentale Bürokraten, beschämte Aristokraten oder: Wer betreibt konzeptuelle Fotografie?*, in: *Fotofinish. Siegeszug der Fotografie als künstlerische Gattung* (jubilee edition DZ Bank Kunstsammlung Frankfurt), ed. Christina Leber, Köln 2018, pp. 405–415, quote p. 406.

²⁴ Cf. Robert Shore: *Post-Photography. The Artist with a Camera*, London 2014.

²⁵ Thomas Wagner: *Eckers Komplikationen. Von Menschen, Städten, Dingen, Zeichen und Medien*, in: *Bogomir Ecker. Von Menschen, Städten, Dingen, Zeichen und Medien*, loc. cit., pp. 33–45, quote p. 34.

²⁶ Bogomir Ecker: *Statement zur Präsentation Idylle und Desaster – re-toucher/re-toucher II*, in: *(Mis)Understanding Photography. Werke und Manifeste* (exh. cat. Museum Folkwang Essen 2014), Göttingen 2014, p. 264.

Impressum / Imprint

Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung

Bogomir Ecker.

Was das Foto verschweigt
(23. 09. 2018 – 17. 02. 2019)

Ausstellung

Anna Storm, Gerhard Finckh

Mitarbeit

Sierra Kaag, Beate Eickhoff

Aufbau/Technik

Andreas Iglhaut (Restaurierung),
Holger Bär, Georg Janthur,
Meinhard Mach, Ulrich Schultz

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Marion Meyer

Katalog

Herausgeber

Gerhard Finckh

Texte

Gerhard Finckh, Kathrin Schöneegg

Übersetzungen

Stephanie Klco-Brosius, Cila Brosius,
Sierra Kaag

Gestaltung / Design

LMN-Berlin.com

[Günter Karl Bose, Uwe Langner]

Umschlagabbildungen

vorne: Rückseite Pressefoto,
The Sun Papers, 1952 [Kat.-Nr. 73]

hinten: Atelieransicht

Foto Bogomir Ecker, 2018

© 2018

Verlag Kettler / Von der Heydt-
Kunsthalle Wuppertal-Barmen /
Bogomir Ecker und Autoren

© 2018 für die Abbildungen von
Bogomir Ecker: VG Bild-Kunst, Bonn

Gesamtherstellung

Druckerei Kettler, Bönen

Erschienen im Verlag Kettler,
Dortmund [www.verlag-kettler.de]

ISBN 978-3-86206-721-3

VON DER HEYDT
KUNSTHALLE
WUPPERTAL-BARMEN

Mit freundlicher Unterstützung von:



Kunst- und Museumsverein
Wuppertal