

Roman Schramm

Roman Schramm

Herausgeber/Editor
Prof. Dr. Volker Steinkraus
Dermatologikum Hamburg

Redaktion/Managing Editor
Isa Maschewski, Kunstverein Jesteburg e.V.

Lektorat/Copyediting
Vanessa Adler

Autoren/Authors
Thom Bettridge, Kathrin Meyer, Dominikus Müller

Übersetzung/Translation
Nathaniel Davis, Barbara Lang, Neal McKee, Dominikus Müller

Grafische Gestaltung/Graphic Design
Katrin Friedmann

Bildnachweise/Photo Credits
Linda Fuchs, Roman Schramm, Joachim Schulz

Roman Schramm dankt:/Roman Schramm would like to thank:
Vanessa Adler, Jimi Alexander, Conny Becker, Björn Beneditz, Henning Besser, Thom Bettridge, Ellen Blumenstein, Jonas Brandt, Cosima von Bonin, Sabeth Buchmann, Won Hee Chang, Michael Conrads, Oliver Croy, Nathaniel Davis, Deichkind, Jan Dietrich, Maurin Dietrich, Stephan Dilleuth, Severin Dünser, Timo Feldhaus, Juan Pedro Freyre, Katrin Friedmann, Isabella Fürnkäs, Hella Gerlach, Tanja Göttken, Deborah Haaksman, Egbert Haneke, KaDe Hoffmann, Berit Homburg, Julia Horstmann, Julia Hsu, Stefan Hübner, Timo Jacobs, Daniel Josefsohn, Jan Joswig, Thomas Keil, Sami Khatib, Christian Kobald, Paul Kominek, Karola Kraus, Annika Kuhlmann, Pablo Larios, Tobias Laukemper, Ixchel Ledesma, Anne van Leeuwen, Elisa R. Linn, Isa Maschewski, Wolfgang Maschewski, Juno Meinecke, Kathrin Meyer, Allegra Cordero di Montezemolo, Dominikus Müller, Jan Müller, Vanessa Joan Müller, Kito Nedo, Silke Neumann, Henrikke Nielsen, Laura Preston, Kolja Reichert, Sasha Rossman, Christa Schramm, Patrick Schramm, Hanna Schwarz, Marco Schwensfeger, Marie-José Ourtilane, Susanne Prinz, Susanne Raupach, Rami Saredidine, Paul Sochacki, Bettina Steinbrügge, Prof. Dr. Volker Steinkraus, Polina Stroganova, Stefan Tasch, Lorenzo Taurino, Mirjam Thomann, Tobias Timm, Malte Urbschat, Heydi Vasquez, Carola Wagenplast, Simon Wienk-Bogert, Julia Wilton, Susanne Winterling, Theo Withopf, Ulrich Wulff

ISBN 978-3-942700-80-1

Erschienen bei/Published by
★ argobooks
Choriner Straße 57
10435 Berlin
Deutschland Germany
Tel. +49 30 4172 5631
www.argobooks.de

©2016 argobooks und die Autoren/and the authors



Inhalt/Contents

Dominikus Müller

16
ROMAN SCHRAMM UND DIE KUNST
41
ART AND ROMAN SCHRAMM

Thom Bettridge

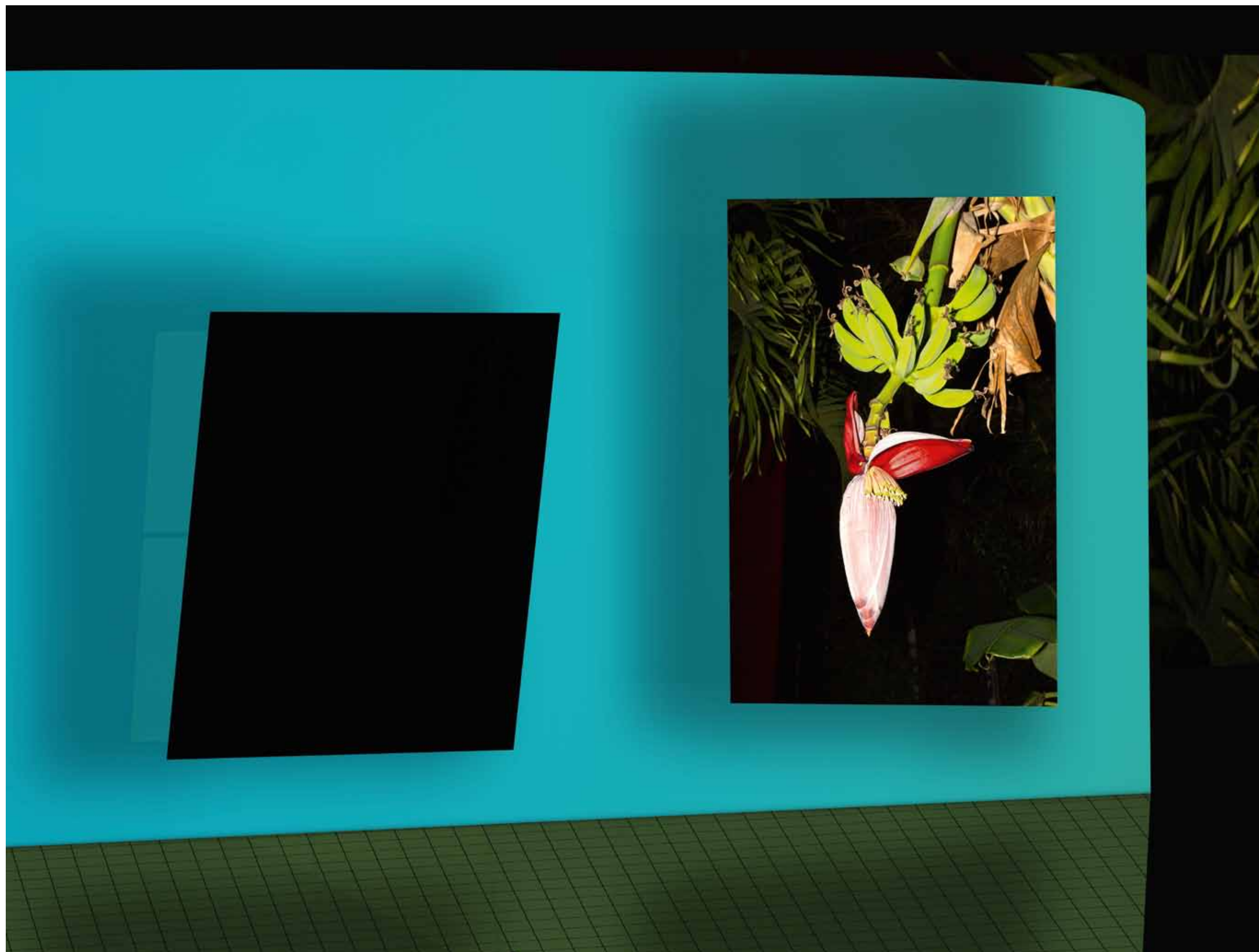
52
DIE SCHALE, ODER EINE ANDERE ANWESENHEIT
80
THE PEEL, OR ANOTHER PRESENCE

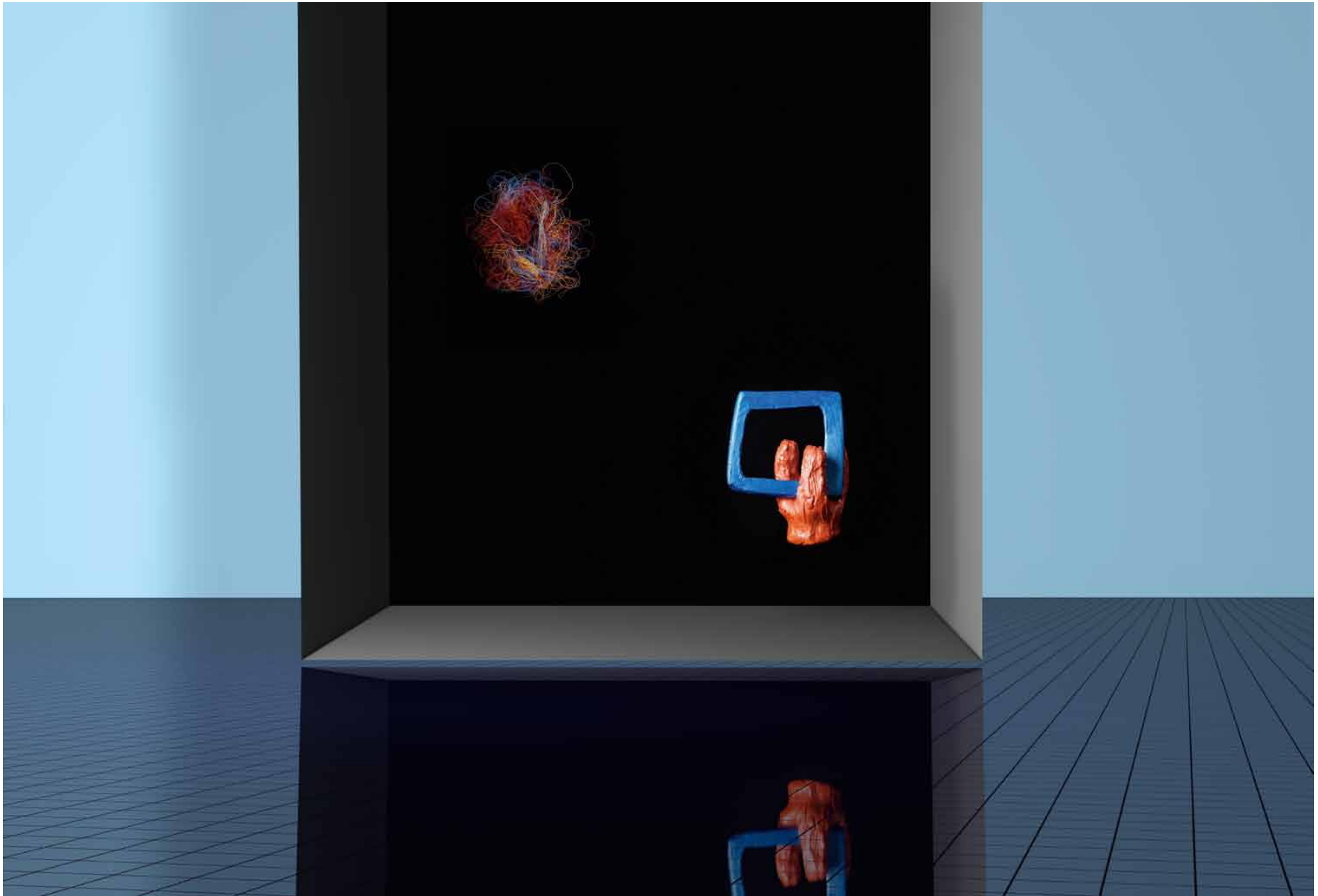
Kathrin Meyer

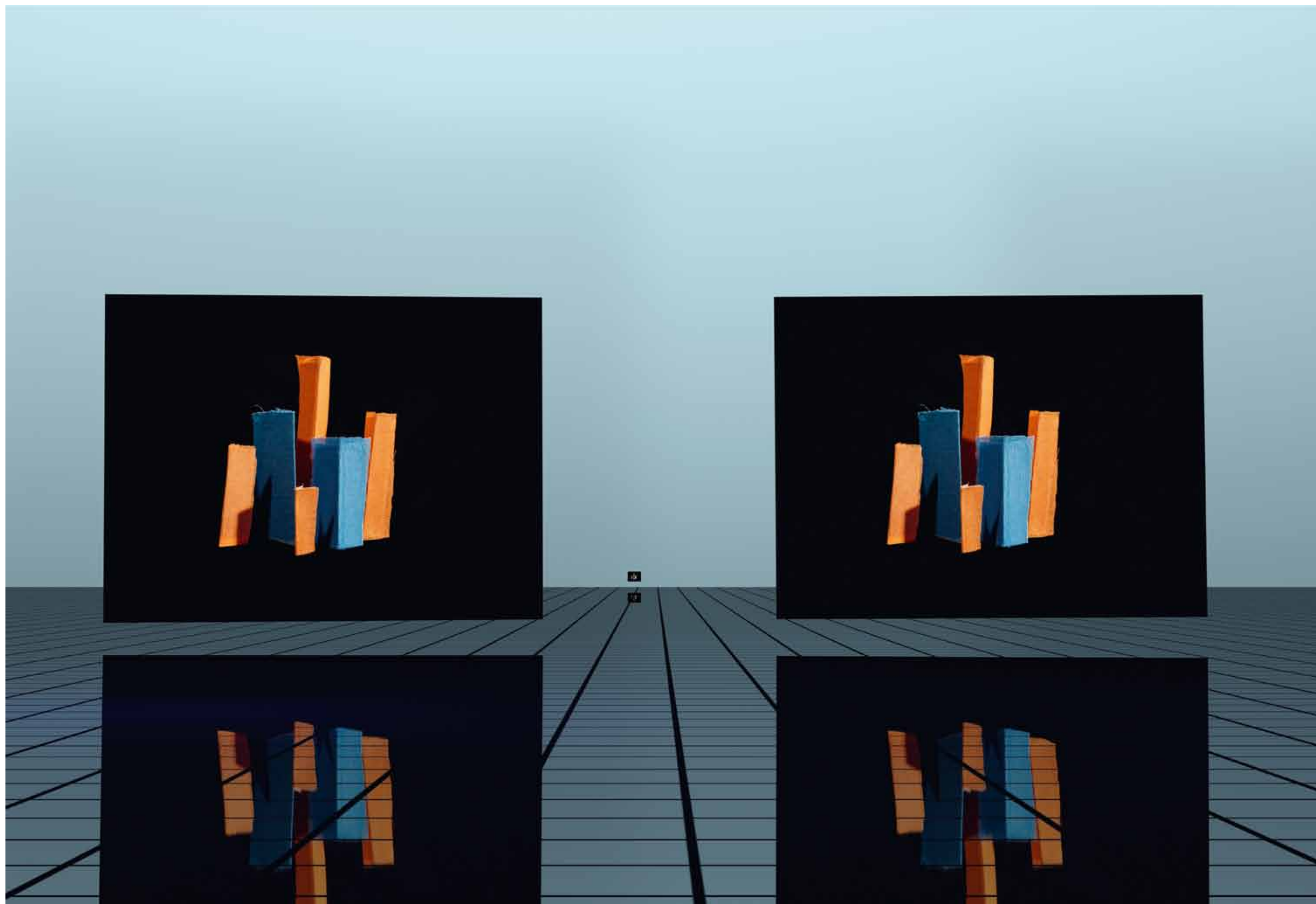
98
VERFÜHRUNGEN. ODER: DAS EI SPRICHT
101
SEDUCTIONS. OR: THE EGG SPEAKS

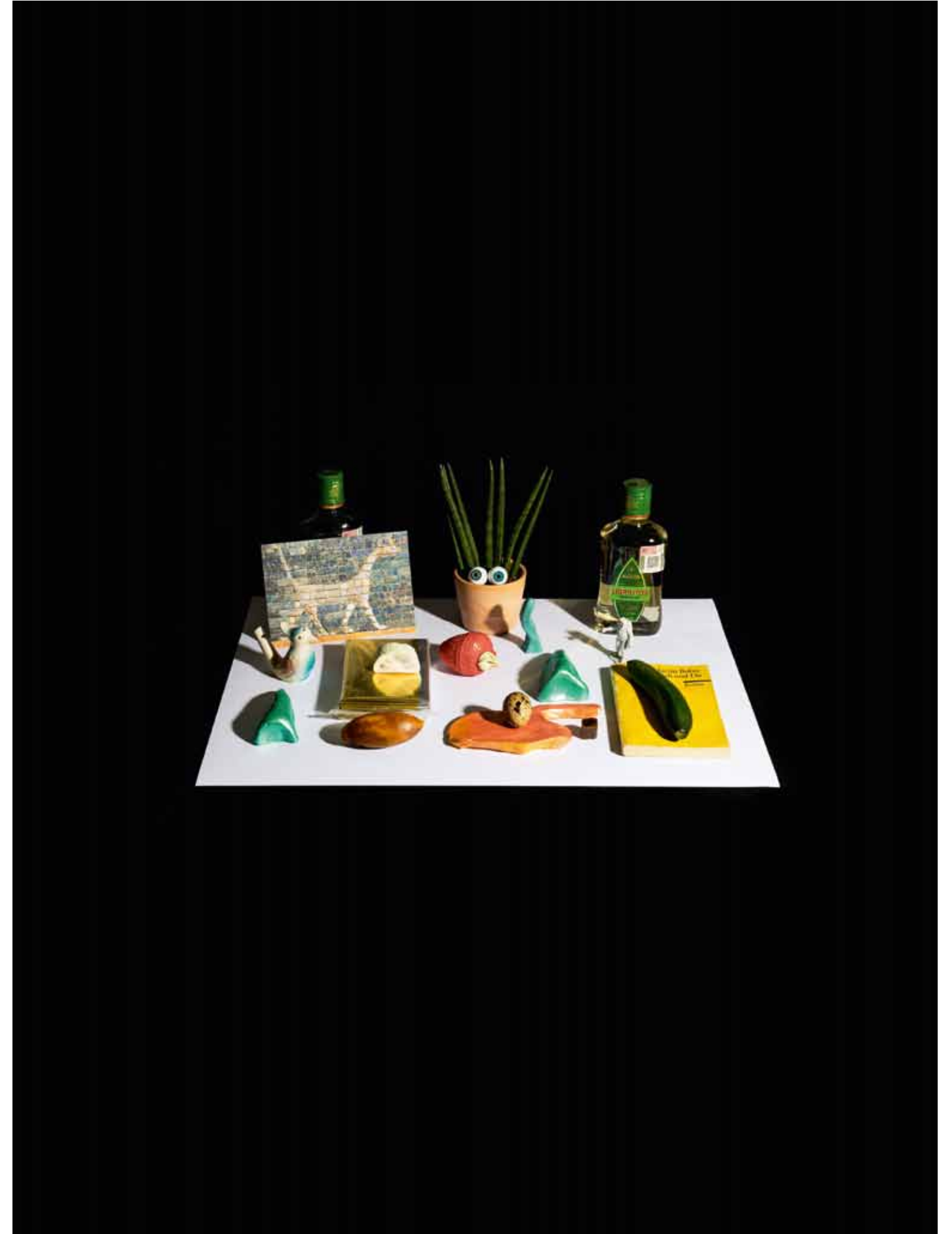
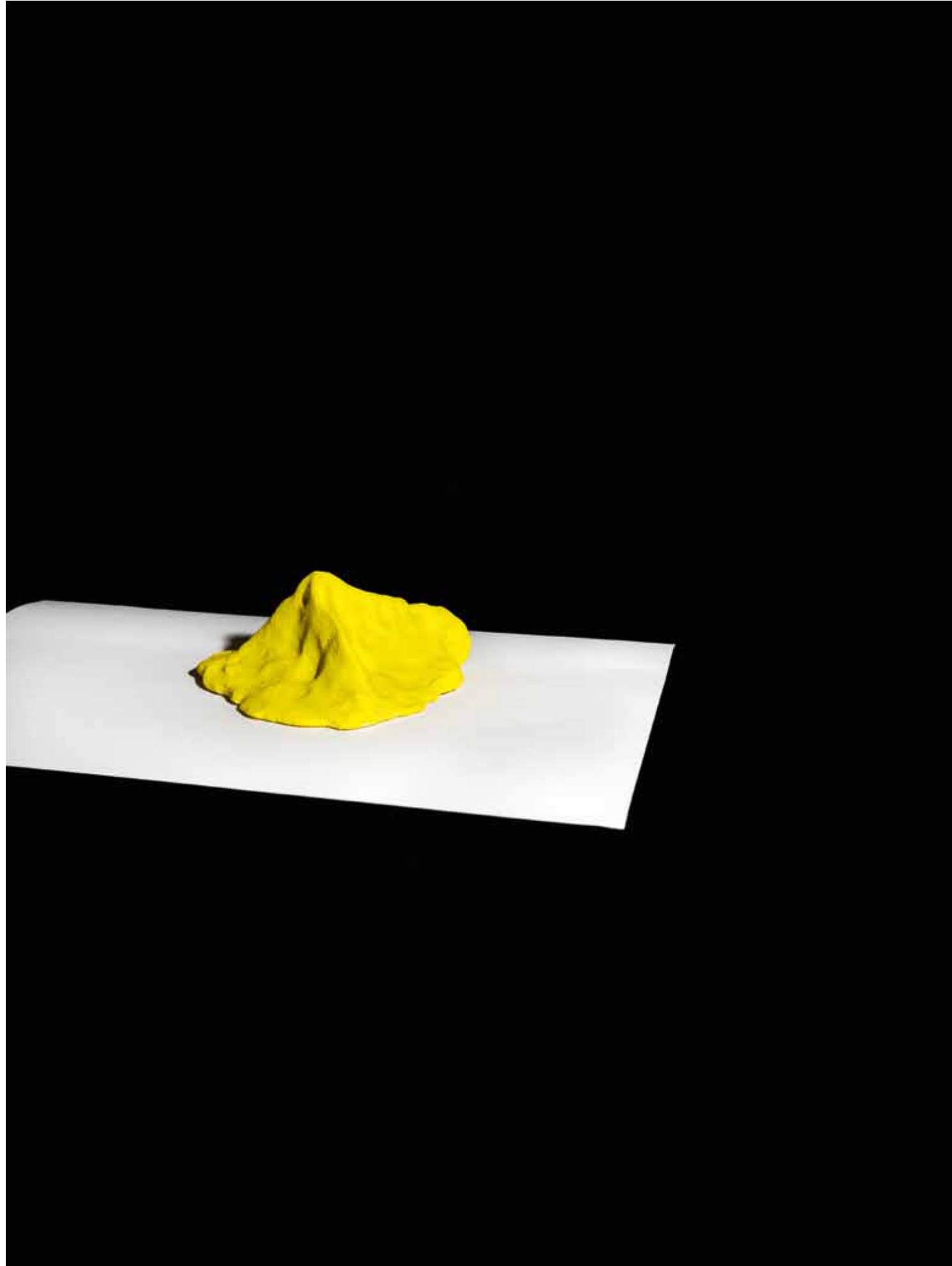
Dominikus Müller

122
DIE MENSCHEN SIND DA
134
THE PEOPLE ARE HERE













ROMAN SCHRAMM UND DIE KUNST

von Dominikus Müller

„Der Mensch wird am Du zum Ich.“
Martin Buber

Wie kann man heute eigentlich sowas wie Kunst machen? Sowas Abstraktes, sowas Seltsames? Und was heißt das denn? Zuerst mal, auch auf die Gefahr hin, dass das jetzt abgeschmackt nostalgisch klingt: Es geht um eine Sensibilität. Man muss gewillt sein, sich der Unsicherheit auszusetzen, nicht zu wissen, was man tut. Man muss sich einlassen können darauf, dass schon etwas kommt; darauf, dass schon etwas passiert. Genau betrachtet muss man das ja immer, aber wenn es um Kunst geht, dann ist dieses Gefühl – und dass mir das immer so sonderfallmäßig vorkommt, macht die abgeschmackte Nostalgie aus –, dann ist dieses Gefühl meiner Meinung nach also auf jeden Fall präsenter, dringlicher, ausgesetzter. Ist natürlich auch ein bisschen *old school*, dieses eher existenzielle Verständnis. Denn es ist ja klar, dass Kunst auch einfach ein kodifiziertes System ist, mit einer spezifischen Formensprache, mit Regeln und präzisierbaren Parametern. Stimmt schon – aber sollte sie nicht auch ein bisschen mehr sein? Doch schon, oder? Denke ich zumindest.

Roman Schramm macht Kunst. Er hat mal Fotografie gemacht. 2009 habe ich eine Ausstellung von ihm in der Berliner Galerie Croy Nielsen besprochen. Sie hieß „Living as an Art“ und es ging darum, wie selbst das Leben nur noch unter Style-Aspekten zu betrachten ist, wie alles zu einer Attitüde und einer Form erstarrt, selbst das Verlieren der Form, das Brechen der Attitüde; das Leben eben – allumfassend wie es ist und ohne die Möglichkeit einer Außenseite – als System von arrangierbaren Zeichen. So habe ich mir das damals zumindest zusammengereimt, durch die Brille eines Kunstsystems, in das ich damals gerade als Autor und Kritiker eingetaucht bin und an dessen Eigengesetzlichkeiten und Grenzen ich mich zu dieser Zeit gerne gerieben habe. Hat Spaß gemacht. Hat als Text auch Sinn ergeben. So richtig gerecht wurde es der Ausstellung aber nicht. Denn Roman Schramm ging es dabei, so erinnere ich es aus den Gesprächen, die wir – als wir uns schließlich persönlich kennengelernt hatten – danach über diese Ausstellung (und meinen Text) führten, eher darum, die Fähigkeit von Fotografie als verführerisches Medium vorzuführen. Eingebettet war das in eine Auseinandersetzung mit Magazinkultur, Modefotografie, Geschlechterstereotypen und Marketingstrategien.

Schramm fotografierte dafür Maßschuhe oder Männer und Frauen in schicken Klamotten und distinguierten Posen, er setzte in der Ausstellung – und das war Teil des konzeptuellen Überbaus – sogenannte „Baritonelemente“: hochgradig inszenierte und ästhetisierte Fotografien von Patronenhülsen oder einem Bootsmotor – Marker von Männlichkeit, wie sie im US-amerikanischen Magazin *Esquire* (das war Teil der Geschichte hinter den Bildern) immer wieder eingesetzt wurden, um der Leserschaft die Angst vor der eigenen Homosexualität zu nehmen (schließlich lasen, als das Magazin 1933 gegründet wurde, ja vor allem Frauen Magazine); oder er verwies in den Titeln auf verkaufsfördernde Konzepte aus der Werbung wie etwa den Diderot-Effekt oder auf Edward Bernays, den Vater der PR. Hinter den tatsächlichen Bildern tat sich also eine Welt der Recherche auf. Sie verfügte die einzelnen Arbeiten zu einer thematischen Serie, zu einer Auseinandersetzung mit der Macht der Bilder. Sie bot das Konzept und den Rahmen, in dem man die Kunst betrachten und aufschlüsseln konnte. Sicherheit – für Betrachter wie für den Künstler selbst.

In den Jahren danach ist im Werk von Roman Schramm aber etwas passiert. Schramm ließ diese Sicherheit hinter sich. Um Verführung ging’s immer noch. Jetzt aber eben auch darum, sich selbst verführen zu lassen, als Künstler. Und das macht – so sehr es sich nach einem kleinen Schritt anhört – am Ende einen Unterschied ums Ganze. Denn für den Künstler Roman Schramm hieß das: Auf Wiedersehen zu sagen zu sprachlich direkt vermittelbaren Konzepten und Rahmensetzungen. Und „Ja“ zu sagen zum Bild und seiner Kraft (genau zu dem also, was in „Living as an Art“ noch konzeptuell eingehegt und auf eine Art auch befragt werden sollte). Jetzt aber: An das Bild glauben und sich von ihm verführen lassen. Mit ihm spielen und von ihm gespielt werden. Und dabei eine Vorstellung des Bildes im Kontext der Kunst hinter sich zu lassen, nach der es in gewisser Weise auf ein „Abbild“ beschränkt wird und eine wie subtil auch immer gehaltene „Illustration“ eines Konzepts. Stattdessen nun: eine Hinwendung zum Bild als Möglichkeit und Gegenüber.

In seinen Bildern bewegte sich Schramm weg von den strengen, vom präzisen und extrem stilvollen Umgang mit klassischen Fotografie-Sujets wie der Stillebenfotografie oder der Porträtfotografie hin zu einem freieren, spielerischeren Umgang mit dem, was ein Bild sein kann, wie man es komponiert und wie man es zusammensetzt. Er begann mit 3D-Renderings zu arbeiten, begann, einzelne, aufgenommene Motive – manchmal handelte es sich dabei um selbstgemachte und abfotografierte Salzteigskulpturen – in perspektivische Räume einzubetten oder sie oft auch als

Fotografien in diesen Räumen sozusagen „an die Wand zu hängen“.

Auf *Today’s Lies, Tomorrow’s Truths* (2013), der zentralen Arbeit der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Croy Nielsen im Herbst 2013 sieht man beispielsweise vier Detailaufnahmen eines Pärchens – eine Frauenhand verschwindet unter einem Männerjackett, das Knie der Frau auf einem gemusterten Teppich, daneben der schwarze Lederschuh des Mannes, das in die Hand gestützte Kinn des Mannes und ein auf dem Teppich liegendes Fotobuch – wie sie scheinbar frei vor einer vage in Schwammtechnik bepinselte CGI-Wand in der Luft hängen. Auf *Untitled* (2013) aus der gleichen Serie finden sich die Gesichter der beiden wie auf Fotowürfel aufgezogen, die diesmal vor einem vom schwarzen ins rote changierenden Farbverlauf schweben.

Für die Serie „Satellite City“ die größtenteils während eines Aufenthalts in Mexiko-Stadt entstanden ist und neben Porträts von Menschen vor allem Architektur-, Natur-, Tier- und Pflanzenmotive zeigt, hat Schramm dieses Verfahren verfeinert und erweitert (2015 war die Serie in der Ausstellung „Welcome to the Jungle“ in den KW Institute for Contemporary Art in Berlin zu sehen). Die Ebenen verschränken sich nun oft bis zur Unkenntlichkeit, Motive drücken sich als blasser Schatten vom eigentlichen Bildrahmen befreit auf dem farbigen Hintergrund durch; große, schwarzweiß fotografierte Baumriesen spiegeln sich auf im glattpolierten virtuellen Schwarz, von dem die eigentliche Fotografie umgeben ist; ein irre skulptural wirkender Rinderpansen scheint durch eine grüne, schief vor einer roten Fläche hängenden Farbtafel zu brechen.

Eine parallele Entwicklung vollzog sich in die andere Richtung: hinaus aus dem eigentlichen „Bild“. Roman Schramm erweiterte seine Arbeit buchstäblich über den Rahmen seiner früher stets klassisch passepartourierten Abzüge hinaus – und hinein in das, was man gemeinhin „Display“ nennt. Statt sich auf die vorhandenen Wände des jeweiligen Ausstellungsraumes zu beschränken, begann er, seine eigenen Wände mitzubringen: knallfarbige Module, etwa die ausladenden und kreuzförmigen Konstruktionen in der Ausstellung „Arbeit und Leben, Roman Schramm, Guten Tag!“ 2013 im Kunstverein Hildesheim, die in den Kreuzwinkeln intime Kabinette mit Platz für ein, zwei, drei Bilder schufen; oder die im Vergleich zur Ausstellung in Hildesheim invertierten Dreiecksmodule in „Today’s Lies, Tomorrow’s Truths“, die frei im Raum standen und umwandert werden mussten (ähnliche Dreiecke wurden für die Präsentation von „Satellite City“ in den KW verwendet; zudem wurde nun auch die nur von einer

erhöhten Treppe aus einsehbare Innenseite der Module dazu verwendet, um dort ein Bild zu hängen). In der Ausstellung „Ja Straße“ bei Terigar-ten, Berlin, Ende 2015 schließlich präsentierte Schramm seine Werke auf länglichen Paneelen, die mit bunten oder stark gemusterten Stoffen bezogen waren und die als eine Art zweiter Rahmen für die in sich sowieso schon stark verschachtelten, in 3D-Programmen zusammengebauten Bildkompositionen auf den eigentlichen „Fotografien“ fungierten.

Was nach innen mit den Bildern geschah, geschah also auch nach außen mit den Displays. Schachtellogik, doppelt gefaltet. Auf den Bildern wurden die Bilder zu Fenstern in einem real nicht existierenden virtuellen Raum, im real existierenden Ausstellungsraum wurden just diese Bilder zu Fenstern in Wänden. Roman Schramm hat das Bild – als fotografisches Bild wie als gerahmtes Kunstwerk – in einen Kontext gebracht. Eine Art erweiterte, umgedeutete Rahmung. Wichtig aber: Wo Schramms frühere Arbeiten von einem Konzept – und einer erzählbaren Geschichte – ebenso gerahmt wurden wie von den Passepartouts, so wird die Rahmung selbst nun ebenfalls bildlich begriffen; als bildhafte Erweiterung, nicht als Anderes des Bildes, das es begrenzt und an seinen Platz setzt. Die Dinge – und die Ebenen von Fotografie, Rahmen, Display, von Motiv und Raum – können sich gegenseitig in alle Richtungen durchdringen. Spätestens mit einer Ausstellung wie „Ja Straße“ hatte Schramm sich damit eine Freiheit erarbeitet, in der normalerweise übliche Strukturmechanismen des Seriellen – gleiche Rahmung, gleiche Kaschierungsverfahren und so weiter und so fort – fallen gelassen wurden, zugunsten eines offenen Ausprobierens und Durchdeklinierens verschiedener Elemente. Gleichzeitig wurde die Ausstellung durch die Präsentation auf Paneelen formal zusammengehalten.

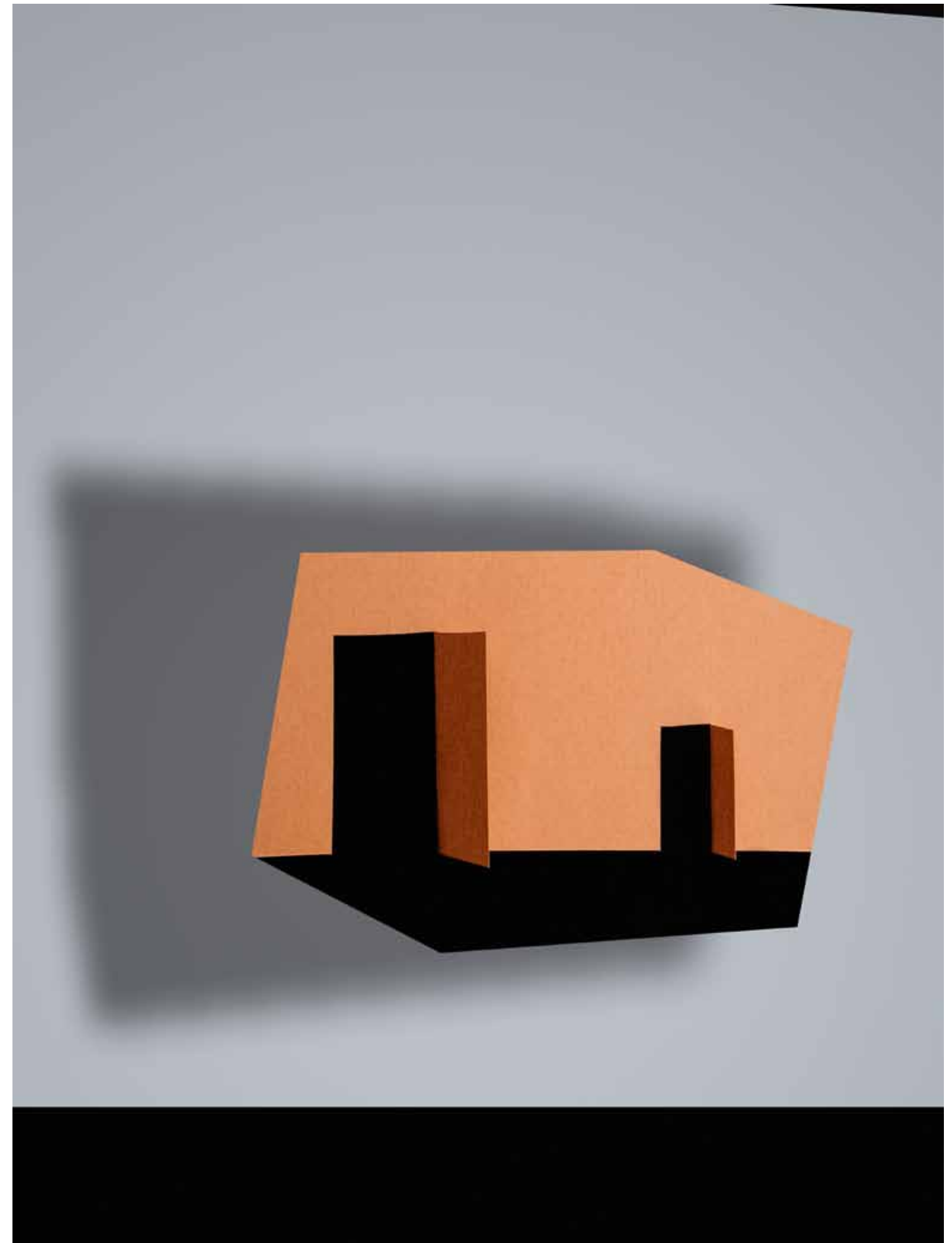
In dieser Verpflichtung auf das Bild hat sich Roman Schramm zum einen von konventioneller Fotografie verabschiedet – von allzu konzeptueller Kunst aber auch, denn auch wenn es hier um die innere Logik des Formalen, um das Kombinieren mit einem Set von Elementen geht, so ist doch auch immer eine bestimmte Freiheit und offene Intuition im Umgang mit diesen Elementen im Spiel, die den Rahmen rein konzeptuellen Denkens schnell sprengen. Schramms Kunst ist beileibe keine intrinsische, eigengesetzliche Form- und Formatspielerei, dafür ist sie viel zu lebendig und zu offen. Am ehesten ist dieser Ansatz meiner Meinung nach mit jenen Spielarten einer konzeptuellen Malerei verwandt, die zwar auf expressive Gesten setzen, diese aber im selbstreflexiven, jedoch keinesfalls didaktischen Umgang mit dem Medium auffangen und kodieren. Nicht umsonst

findet sich in „Ja Straße“ auf einem Print auch ein hingeklatschter Klecks Ölfarbe.

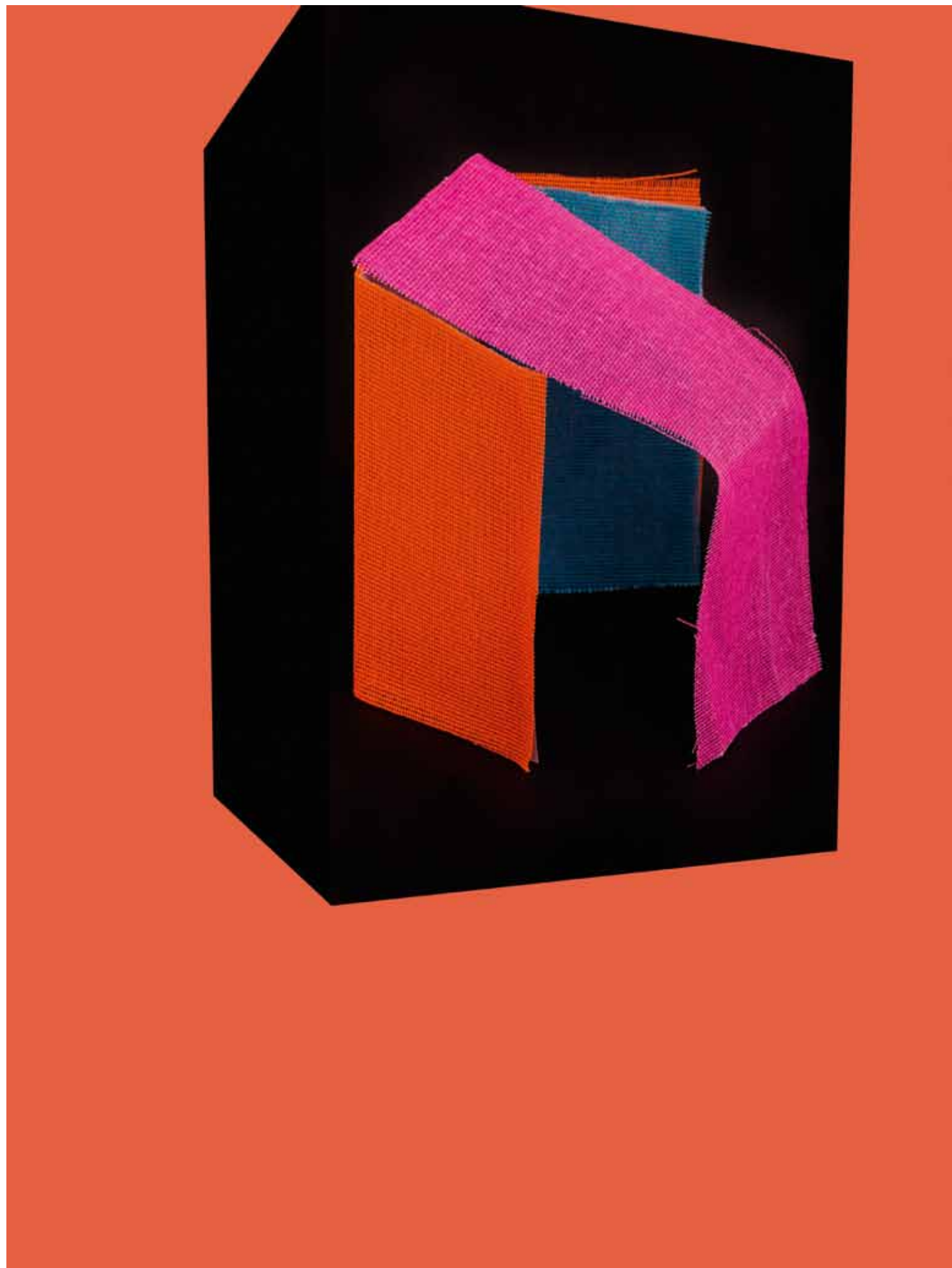
In Roman Schramms Ausstellungen in der Barlach Halle Hamburg und im Kunsthaus Jesteburg – den ersten beiden übrigens, für die Schramm auf einen assoziative Deutungen zulassenden oder thematische Rahmungen nahelegenden Titel komplett verzichtet – verdichtet sich diese Verknüpfung von gestischer Freiheit und formaler Kodierung noch einmal weiter. Die Motive der Bilder wirken noch einmal ein Stück freier, Figur und Grund verschränken sich noch einmal dichter. Das Formale und das Intuitive rücken näher zusammen, das Spirituelle und Sinnliche einiger Motive – auf einem Bild präsentiert Schramm beispielsweise eine Salzteigversion des griechischen Mönchsberges Athos, auf einem anderen sieht man, wie die Finger einer Frau langsam durch die Oberfläche eines reifen Pfirsichs drücken – vermengt sich auf scheinbar natürliche Weise mit den *grids* und Kanten der Renderings. Gleichzeitig taucht aber auch eine Werkgruppe auf, die fast schon wieder zu konventioneller Stillebenfotografie zurückkehrt und ein Arrangement diverser Requisiten und Gegenstände auf einem Tisch zeigt. All das kann nun nebeneinander stehen und zugelassen werden. Zusammengehalten wird die Ausstellung auf dem Niveau der Präsentation von speziell entwickelten, auffälligen Metallprofilrahmen, die den Bildern eine ungewohnte, neue Objektpräsenz verleihen.

Am Ende geht es um einen Balanceakt, um ein Gleichgewicht, das nur aus einer gewissen Reife heraus erreicht werden kann. Und die hat damit zu tun, dass man sich über das Verhältnis zum Bild im Klaren ist; dass man das Bild in seiner Eigengesetzlichkeit anerkennt. Dass man weiß, dass es mit dem Leben (auch und zuvorderst dem eigenen) zu tun hat und dennoch ein Leben in eigenem Recht führt – nicht umsonst blicken Roman Schramms Bilder immer wieder ganz buchstäblich zurück, finden sich auf ihnen immer wieder Augen: „echte“ Augen von Menschen in den Porträts, comicartige Rendering-Augen oder Gegenstände wie jene Salzteignachbauten aztekischer Opfermesser mit aufgeklebten Augen aus „Satellite City“. Man muss sich dabei aber auch ständig wieder neu fragen, was das ist – Kunst. Und man darf sie dabei nicht zu einem Vehikel für dieses oder jenes machen, oder sie auf ein rigores Denken eines Konzepts, dass dann nur noch umgesetzt werden muss, herunterbrechen. Denn nur dann können Bilder zu Kunst (im emphatischen Sinn) werden. Bilder machen, Tag für Tag, Pixel schieben und den Rechner rendern lassen, Rahmen bauen, Module zimmern, Motive suchen, Abzüge machen, Menschen treffen – holistisch denken, immer wieder neu. Und dabei anerkennen,

dass ein Bild ein Gegenüber ist. Und dann stellt man fest, dass man halt doch immer auch in ihm drin ist. So wie es selbst in einem drin ist, wenn die Sache richtig funktioniert. Irgendwie ist das auch etwas Spirituelles. Etwas Großes und Allgemeines, eine Haltung zum Leben wie zur Kunst. Man darf nur keine Angst vor dem Pathos des großen „Ja“ haben (auch wenn sich das abgeschmackt anhört, auch wenn das nostalgisch sein mag – aber es ist der einzige Weg). Hallo Bild, wie geht's dir heute? Danke, gut. Das freut mich. Mir nämlich auch.



Doors, 2016, C-Print, 180 x 135 cm



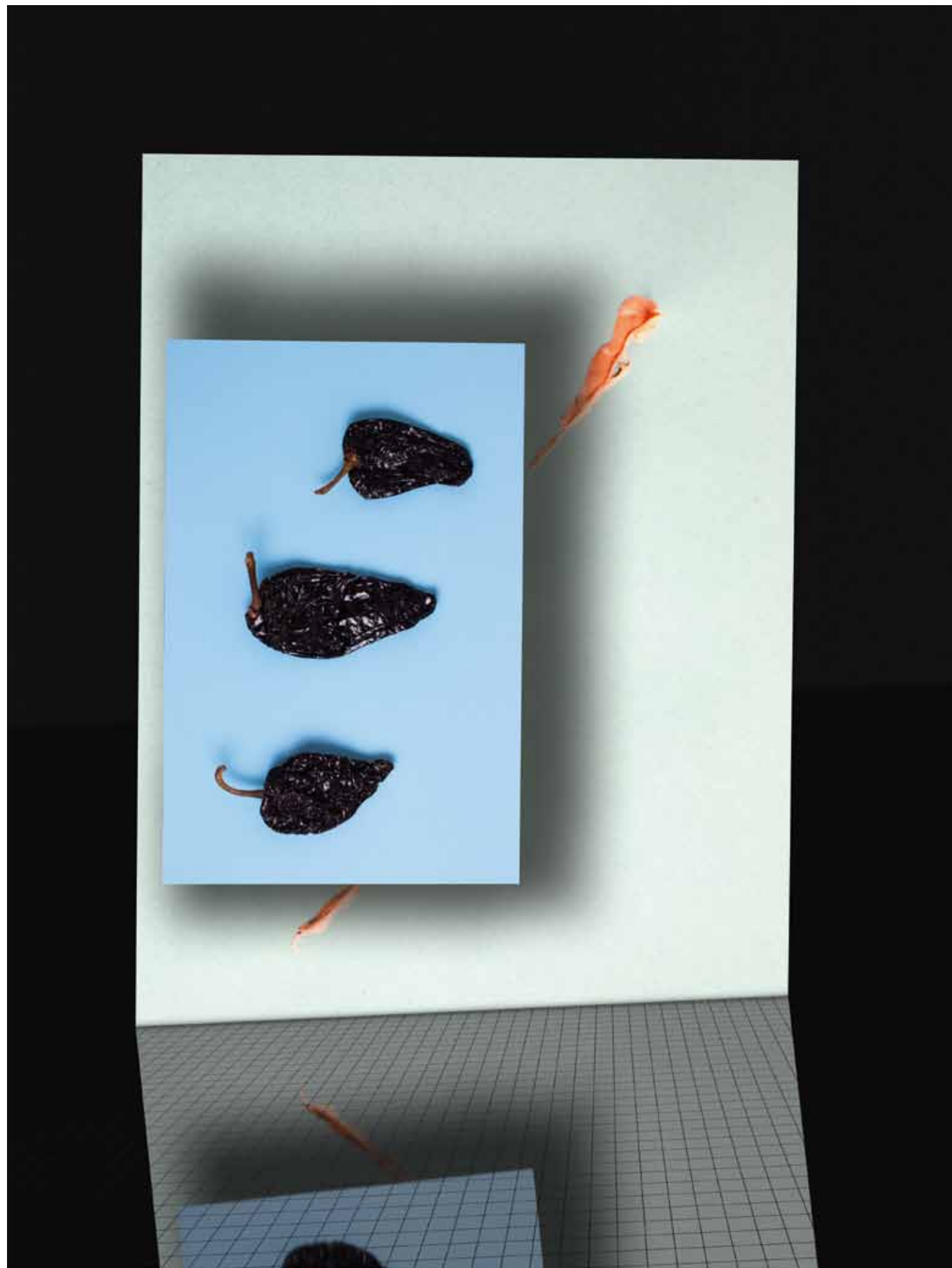
House, 2016, C-Print, 100 x 75 cm



Tongues and Strawberry, 2016, C-Print, 180 x 135 cm



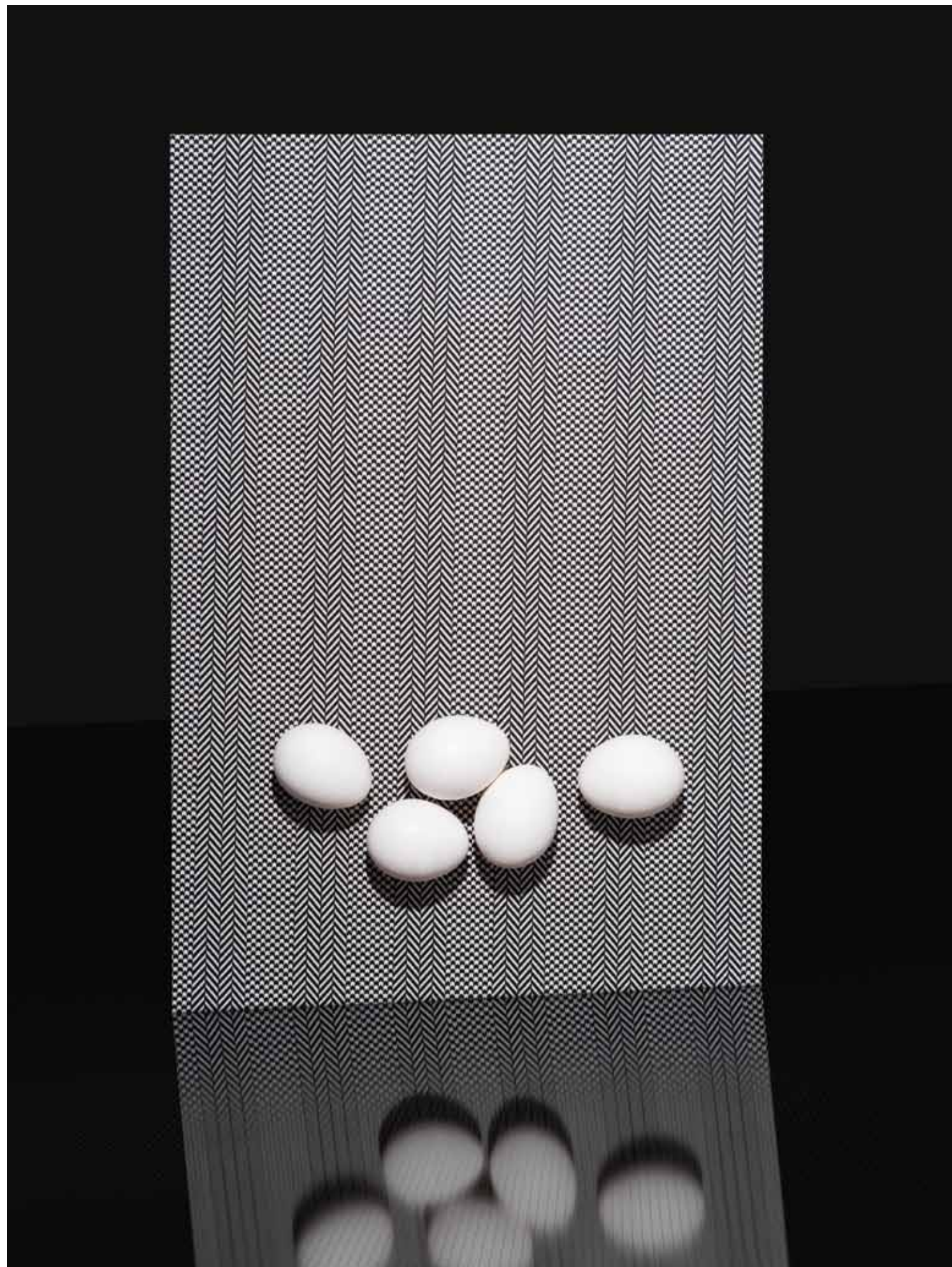
Tongue and Eggs, 2016, C-Print, 180 x 135 cm



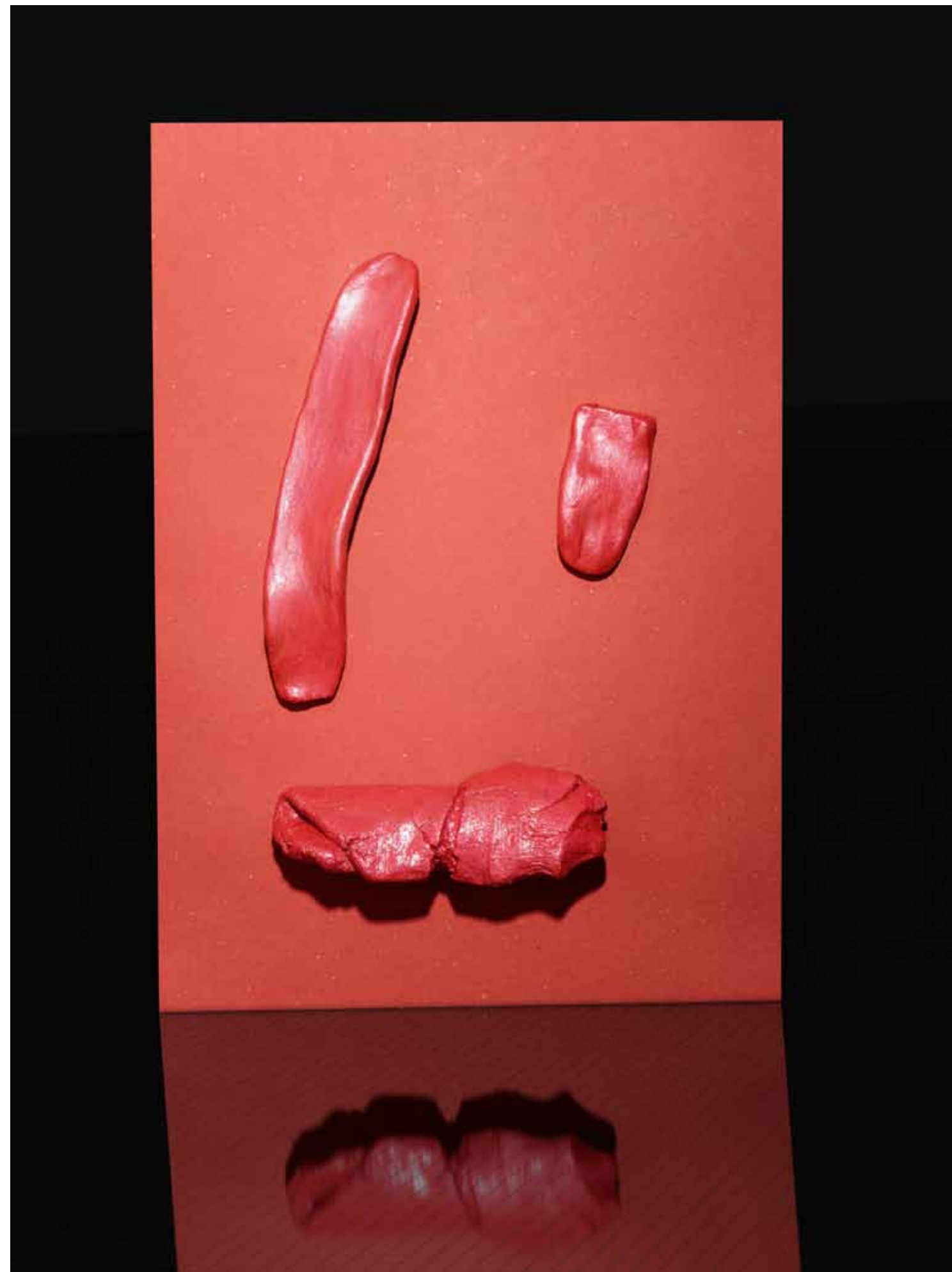
Chilis, 2016, C-Print, 180 x 135 cm



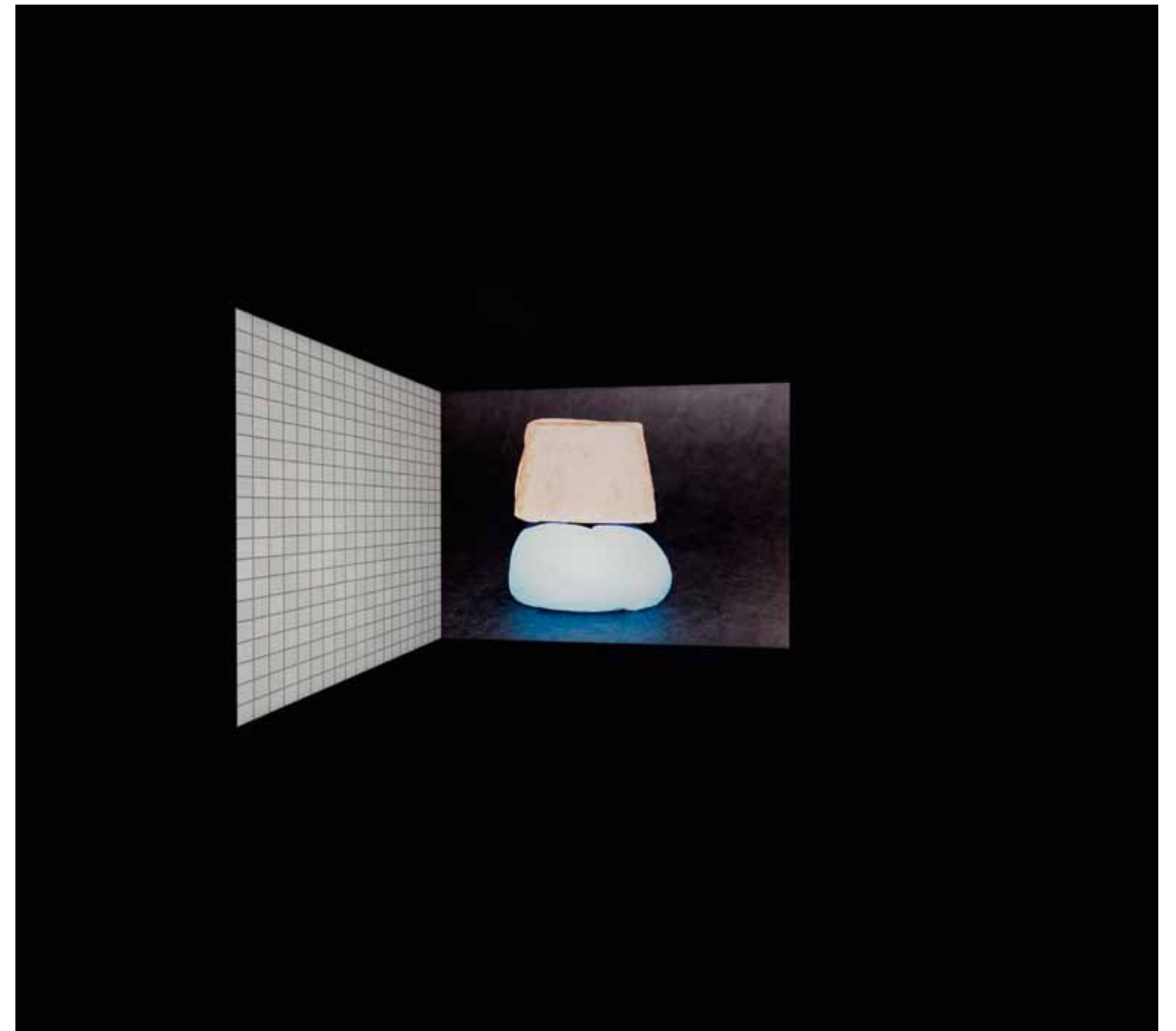
Figure and Soap, 2016, C-Print, 180 x 135 cm



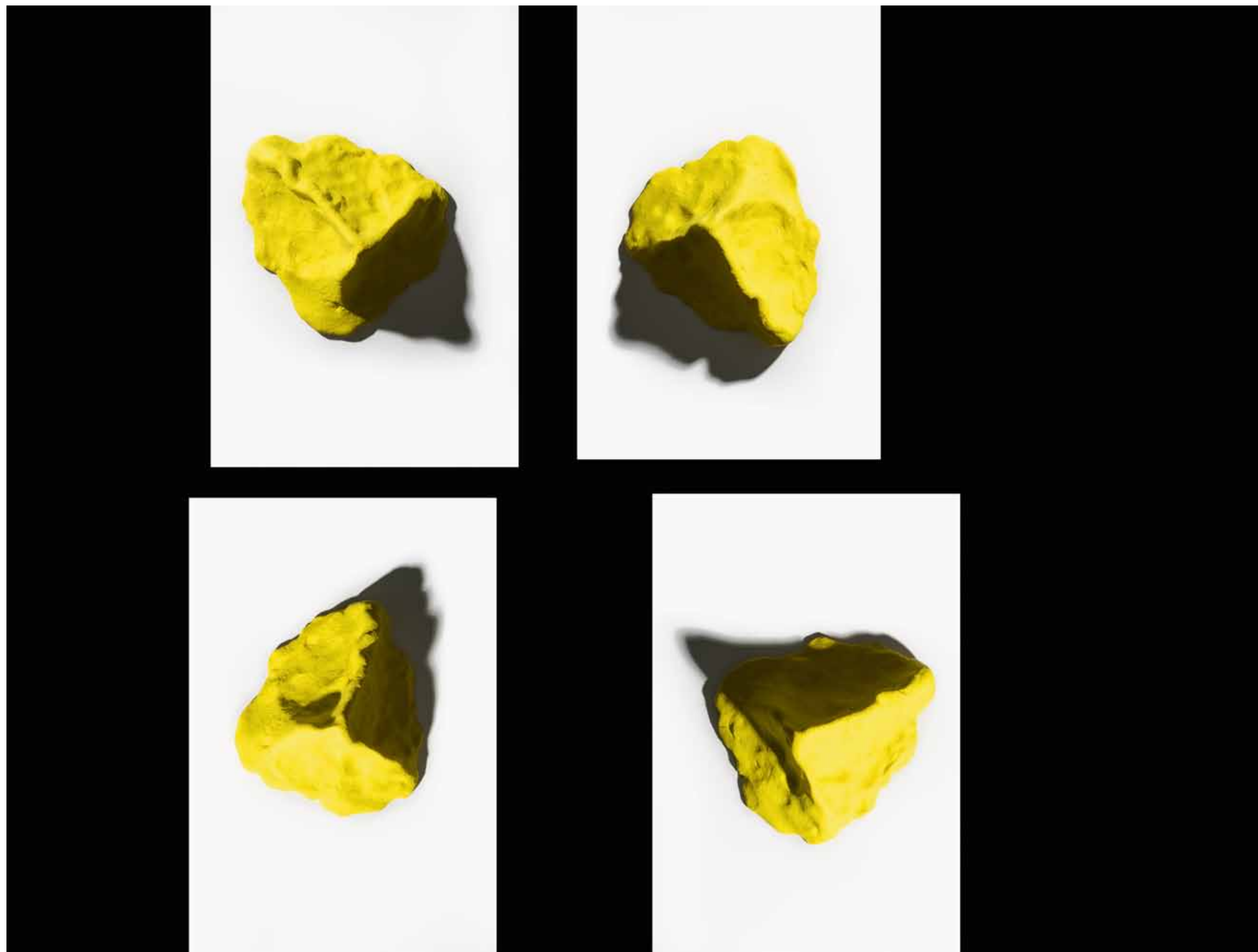
Eggs, 2016, C-Print, 180 x 135 cm

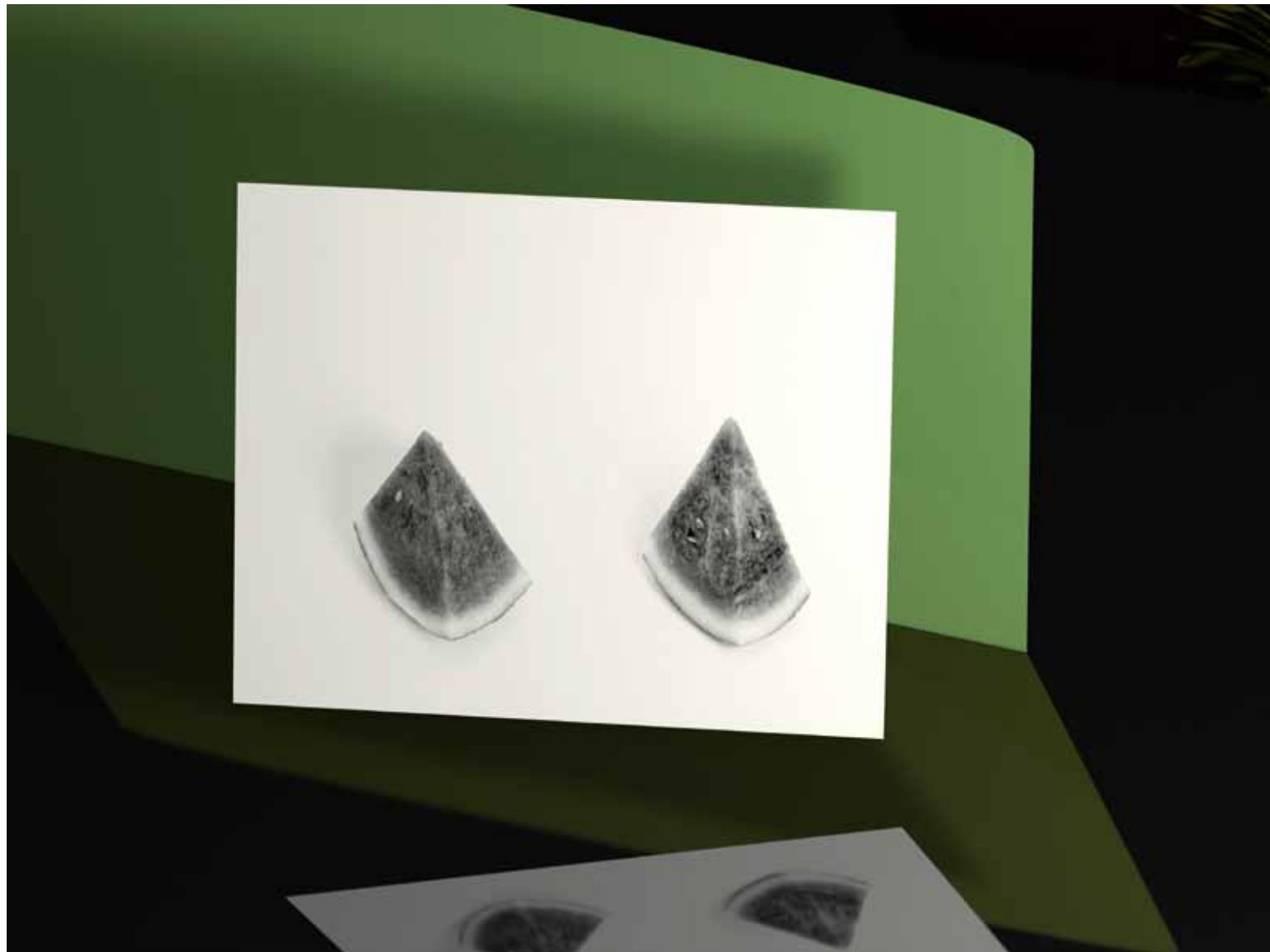


Tongues and Figure, 2016, C-Print, 180 x 135 cm



Soap and Figure, 2016, C-Print, 1 x 150 cm

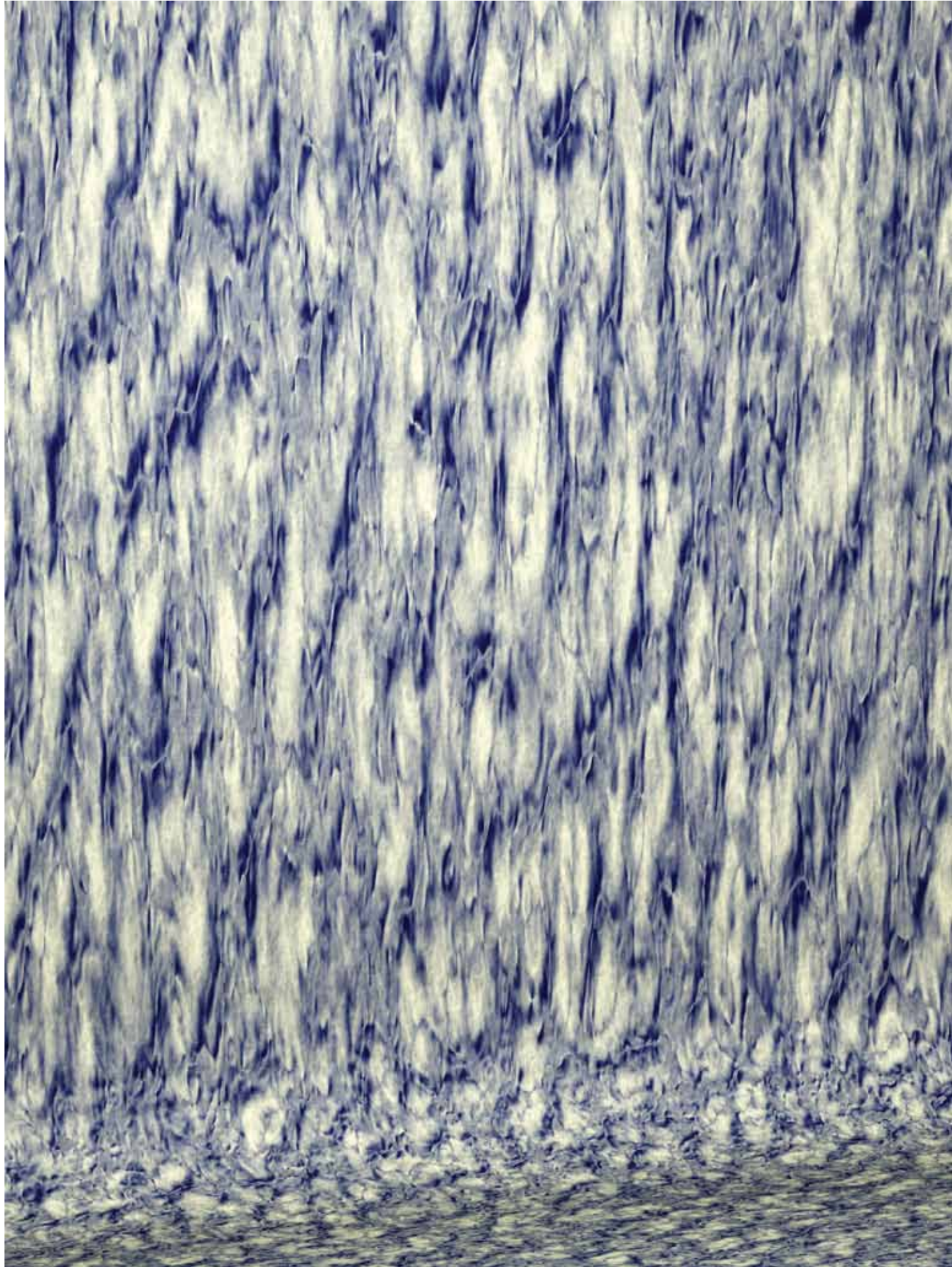




Melons, 2016, C-Print, 135 x 180 cm



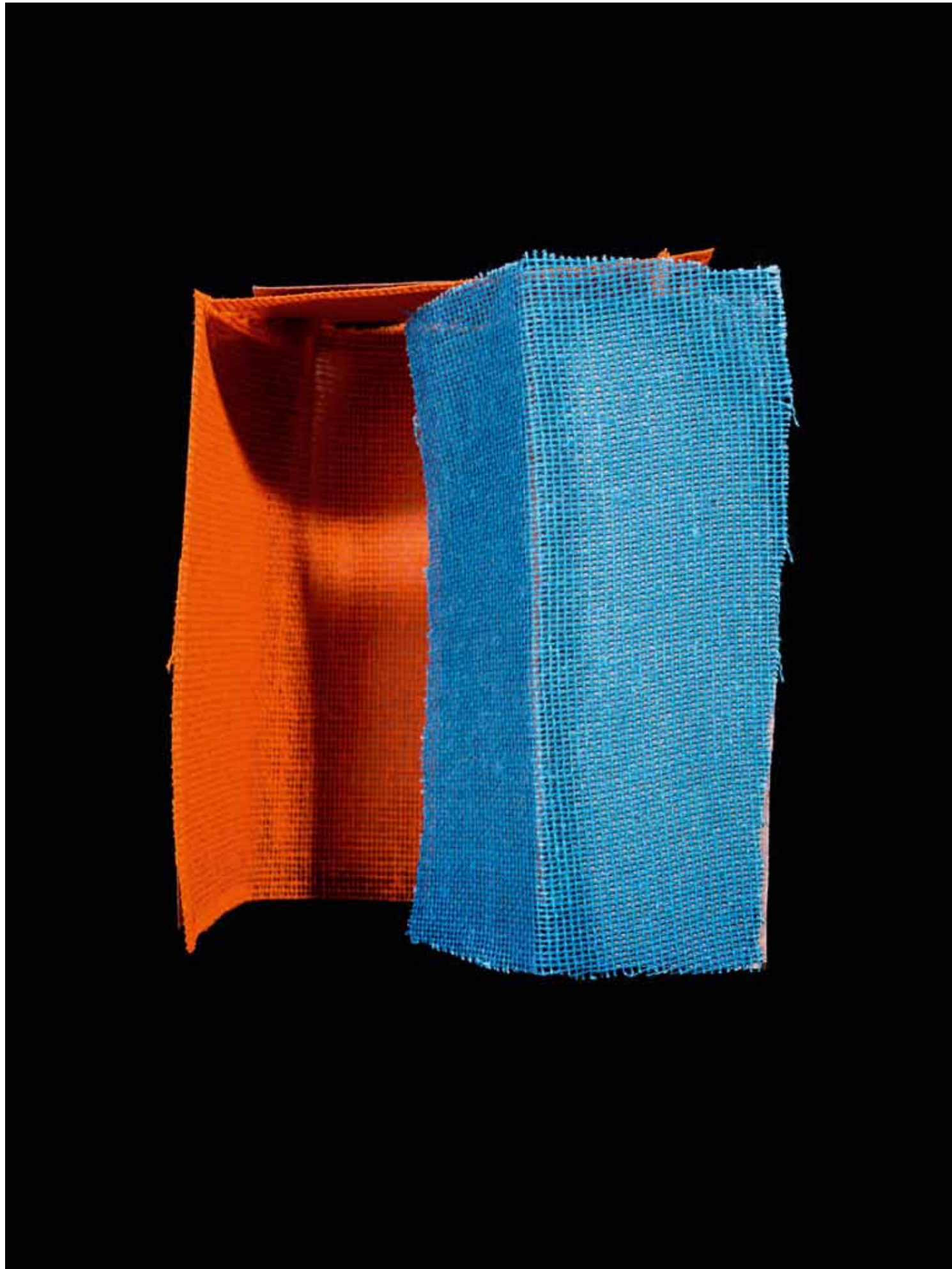
Triangle, 2016, C-Print, 180 x 135 cm



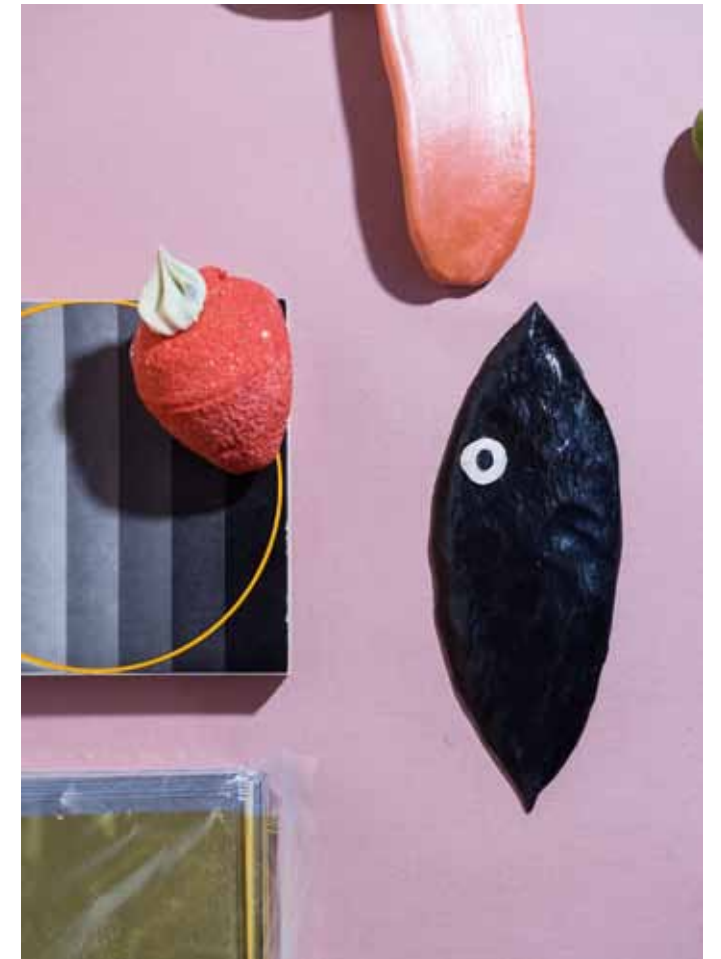
Stimme Blau, 2016, C-Print, 200 x 150 cm



Peach, 2016, C-Print, 180 x 135 cm



House, 2016, C-Print, 180 x 135 cm



Paint, 2016, C-Print, 80 x 60 cm *Table I*, 2016, C-Print, 105 x 75 cm
Table II, 2016, C-Print, 75 x 105 cm

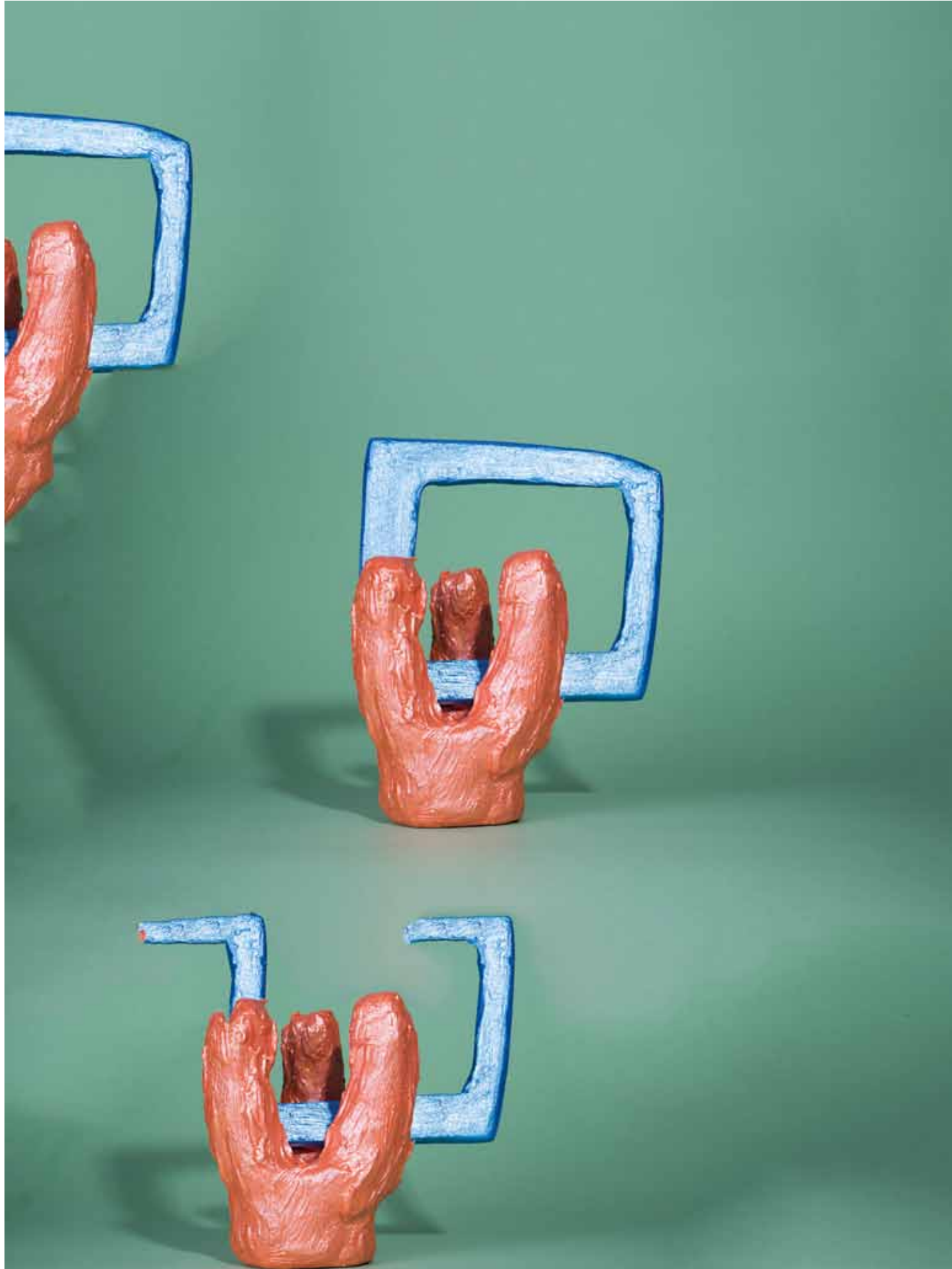
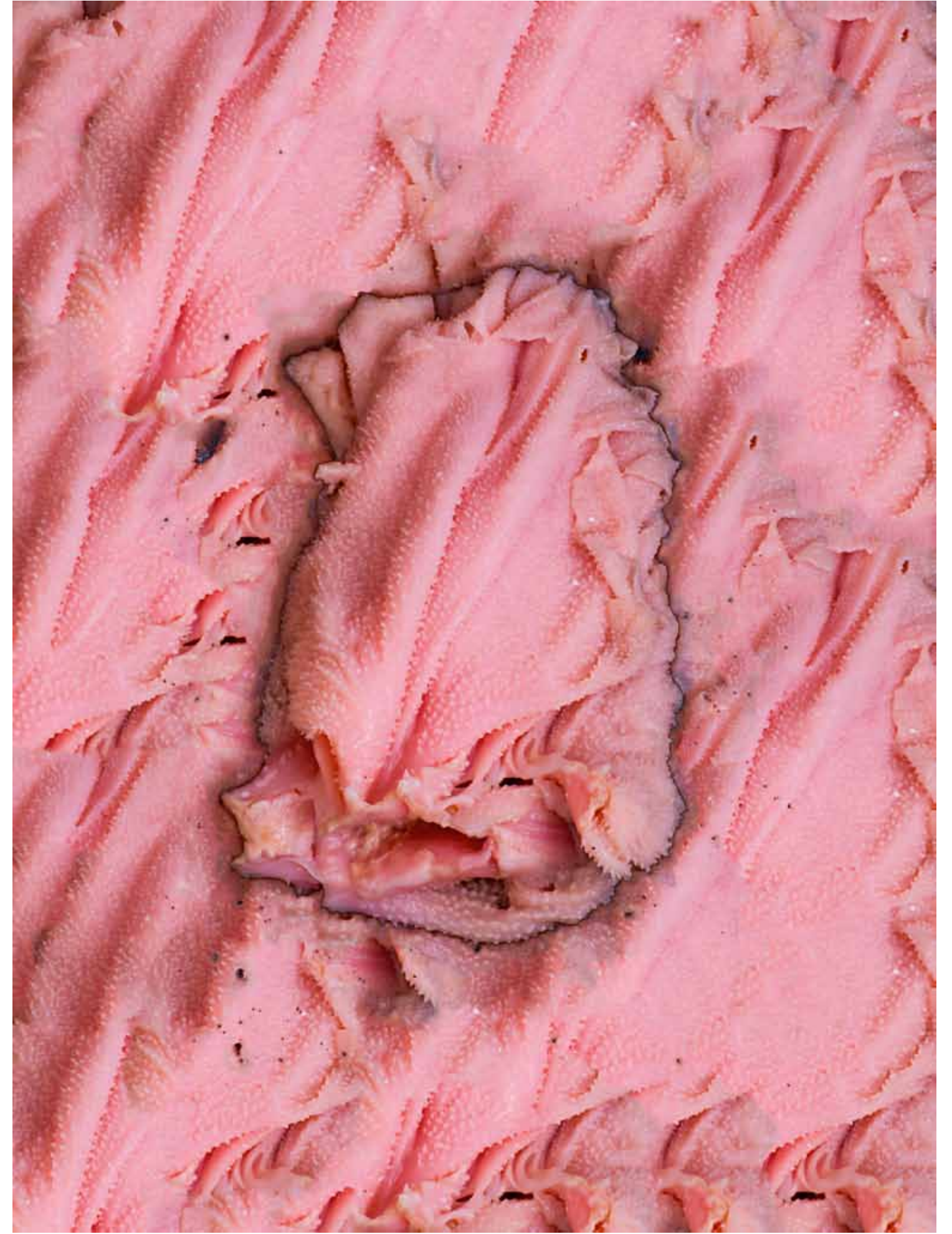


Figure and Frame, 2016, C-Print, 180 x 135 cm



Tripe, 2016, C-Print, 180 x 135 cm



Noses, 2016, C-Print, 180 x 135 cm

ART AND ROMAN SCHRAMM

by Dominikus Müller

„Der Mensch wird am Du zum Ich.“
Martin Buber

How can you actually create something like art these days? Something so abstract, something so strange? And what does that mean anyway? First of all, even at the risk of sounding corny and nostalgic: It's about sensibility. You have to be willing to confront uncertainty, not to know what you are doing. You have to be able to let yourself in for it, that something will come up; that something will happen. Actually you always have to do that, but when it's about art, this feeling—and the fact that this seems like such a special case to me is what constitutes the corny nostalgia—this feeling is in my opinion more present, urgent, more susceptible. It's of course also a bit old school, this rather existential understanding of it. Because it's obvious that art is also simply a codified system with a specific visual vocabulary, with rules and specifiable parameters. True enough—but shouldn't it be a bit more? Yes it should, shouldn't it? That's what I think at least.

Roman Schramm makes art. He used to make photographs. 2009 I reviewed an exhibition of his at the Berlin gallery Croy Nielsen. It was called “Living as an Art” and it was about how even life itself was to only be regarded under aspects of style how everything stiffens to attitude and form, even the loss of form, the breaking of the attitude; just life—all-encompassing as it is and without the possibility of an outside—as a system of arrangeable symbols. That's what I worked out for myself back then at least, through the lens of an art system in which I then had just immersed myself as an author and critic and at whose internal rules and boundaries I liked to chafe at that time. It was fun. Made sense as a text too. It didn't really do justice to the exhibition though.

For Roman Schramm it was, as I remember from the conversations we had afterwards—after we had eventually gotten to know each other personally—about this exhibition (and my text), more about showcasing the capabilities of photography as a seductive medium. This was embedded in an examination of magazine culture, fashion photography, gender stereotypes and marketing strategies. For this Schramm photographed bespoke shoes or men and women in fancy clothes and distinguished poses, he planted—and this was part of the conceptual superstructure—so called “baritone elements” in the exhibition: highly

staged and aestheticised photographs of bullet casings or a boat engine—markers of masculinity as they were utilised time and again by the American magazine *Esquire* (this was part of the narrative behind the images) to still the readership's fear of their own homosexuality (after all when the magazine was established in 1933, mostly women read magazines); or he referenced promotional concepts from advertising in the titles like the Diderot effect or to Ernest Dichter, the father of public relations. Behind the actual images, a world of research revealed itself. It grouts the individual works to a thematic series, to an analysis of the power of images. It offered the concept and the framework in which one could contemplate and make sense of the art. Safety—for the viewer and just as much for the artist himself.

But in the years after, something has transpired within the oeuvre of Roman Schramm. Schramm left this safety behind. It was still about seduction. But now also about being seduced yourself, as the artist. And that makes—as much as it sounds like a small step—a huge difference in the end. Because for the artist Roman Schramm this meant: saying goodbye to verbally directly communicable concepts, and frameworks. And to say “yes” to the image and its power (therefore precisely to that, which was still conceptually fenced in and supposed to be questioned in a way in “Living as an Art”). Now though: believing in the image and letting yourself be seduced by it. Playing with it and being played by it. And at the same time leaving behind a notion of the image in the context of art, according to which it is in some sense limited to a “replica” and a however subtle “illustration” of a concept. Instead now: an orientation towards the image as possibility and counterpart.

In his images, Schramm moves away from the strict works, shaped by the precise and extremely stylish approach of classical photographic subject like still life photography or portrait photography, to a freer, more playful approach to what an image is capable of being, how you can compose and assemble it. He started working with 3D renderings, began embedding single, captured motives—sometimes these were self-made and then photographed salt dough sculptures—in perspectival spaces or oftentimes to so to say “hang them on the wall” as photographs in these spaces.

On *Today's Lies, Tomorrow's Truths* (2013), the central piece of the exhibition of the same name at the gallery Croy Nielsen in the fall of 2013 for example you can see four close-up views of a couple—a female hand disappears under a men's jacket, the knee of the woman on a patterned carpet, besides it the black leather shoe of the

man, the chin of the man, resting on his palm, and a photo book lying on the carpet—as they seemingly hang freely in the air in front of a cg-wall vaguely painted in sponge technique. On *Untitled* (2013) from the same series the faces of the two are to be found as if mounted on photo cubes, which this time hover in front of a colour gradient iridescent into red.

For the series “Satellite City”, which largely came about during a stay in Mexico City and besides portraits of people mainly features architectural, nature, animal and plant motives, Schramm refined and expanded this method (in 2015 the series was on display in the exhibition “Welcome to the Jungle” in the KW Institute for Contemporary Art in Berlin). The layers often interleave beyond recognition now, motives imprint as pale shadows, free of the actual image framework, on the coloured backdrop; giant trees photographed in black and white reflect on polished virtual black, which surrounds the actual photograph; a bovine rumen appearing insanely sculptural seems to break through a green colour panel hanging aslant in front of a red surface.

A parallel development occurred in the opposite direction: beyond the actual “image”. Roman Schramm literally expands his work beyond the frame of his previously always classically mounted prints – into what one would commonly call a “display”. Instead of confining himself to the existing walls of the respective exhibition space, he began to bring in his own walls: brightly coloured modules, like the sweeping and cruciform constructions in the 2013 exhibition “Arbeit und Leben, Roman Schramm, Guten Tag!” in the Kunstverein Hildesheim, which created intimate cabinets for one, two or three images in the nooks of the cross; or the triangular modules, that were inverted compared to the exhibition in Hildesheim, in “Today’s Lies, Tomorrow’s Truths”, which stood freely in the room and had to be wandered around (similar triangles were additionally put on rolls for the presentation of “Satellite City” in the KW, so that they could be moved within the space; furthermore the inner surface, which was only visible from an elevated staircase, was now utilised to hang a picture). Lastly in the exhibition “Ja Straße” at Terigarten Berlin at the end of 2015 Schramm presented his works on elongated panels, which were upholstered with colourful or densely patterned fabrics and which acted as a kind of second frame for the already heavily interleaved image compositions created in 3D programs on the actual “photographs”. What happened internally with the images thus also happened outside with the displays. Nested logic, doubly folded. On the images, the images became windows in a virtual room not

existing in reality, in the physically existing exhibition space they become windows in walls. Roman Schramm has put the image—as a photographic image as well as a framed work of art—into a context. A kind of expanded, reinterpreted framing. But it’s important: Where Schramm’s previous works were framed by a concept—and a narratable story—as much as by the passe-partouts, the framing itself is understood pictorially now; as a visual expansion, not as something separate from the images, which confines it and puts it at its place. The things—and the layers of photography, framing, display, of motive and space—can permeate each other in all directions. At least since an exhibition like “Ja Straße” Schramm has acquired a freedom for himself, in which ordinarily common structural mechanism of the serial—the same framing, the same mounting process and so on and so forth—have been dropped in favour of openly experimenting with and running through different elements from A to Z. At the same time the exhibition was held formally together by the presentation on panels.

In this commitment to the image Roman Schramm on one hand dismisses conventional photography—but all too conceptual art too, because even though this is about the internal logic of the formal, about the combining of a set of elements, there is always a certain freedom and open intuition at play in the approach towards these elements, which quickly break the mould of purely conceptual thinking. Schramm’s art is by no means an intrinsic, autonomous playing around with form and format, it’s much too lively and open for that. In my opinion this approach is most likely to be related to those conceptual varieties of painting that indeed rely on expressive gestures, but contain and encode them in a self-reflective but by no means didactic approach to the medium. It’s not without reason that in “Ja Straße” one can find a slapped on dab of oil paint on one of the prints.

In Roman Schramm’s exhibition in the Barlach Halle Hamburg and in the Kunsthau Jesteburg—the first two by the way for which Schramm completely relinquished a title that allows associative interpretations or suggests a thematic framework—this correlation of gestural freedom and formal encoding further solidifies once more. The images’ motives appear even freer once again, figure and ground interleave even tighter once again. The formal and the intuitive move closer together, the spiritual and sensual of some motives—on one image Schramm presents a salt dough version of the Greek monk’s mountain Athos, on another one you can see how the fingers of a woman slowly push through the skin of a ripe peach—melds in seemingly natural fashion with

the grids and edges of the renderings. At the same time a new group of works appears which almost returns to conventional still life photography and shows an arrangement of various props and items on a table. All of this is now allowed and can stand side by side. The exhibition is held together by specifically developed, prominent metal profile frames on the level of presentation, which give the images an unfamiliar, new physical presence.

In the end it’s about a balancing act, an equilibrium, which can only be achieved out of a certain maturity. And that has to do with being clear on the relationship with the image; recognising the image in its autonomy. Knowing that it has to do with life (also and first and foremost one’s own) and yet leads a life in its own right—it’s not for nothing that Roman Schramm’s images literally look back at you, one comes upon eyes on them time and again: the “real” eyes of the people in the portraits, comic-like rendered eyes or objects like those salt dough replicas of Aztec sacrificial knives with eyes affixed on them from “Satellite City”. And yet one has to ask oneself again constantly what this is – art. And one must not turn it into a vehicle for this or that, or break it down into a rigorous thinking of a concept that only has to be executed. Because only then images can become art (in the empathic sense). Creating images, day after day, moving pixels and letting the computer render things, building frames, carpentering modules, searching for motives, making prints, meeting people—thinking holistically, time and again anew. And in doing so recognising that the image is a counterpart. And then one realises that oneself is nevertheless inside of it too. Just as it is inside of oneself, if things are working out. In a way this is something spiritual too. Something big and universal, an approach to life as well as to art. One just can’t be afraid of the pathos of the big “yes” (even if it sounds corny, even if it may be nostalgic—but it’s the only way). Hello image, how are you today? Fine, thanks. I’m glad to hear that. Because I’m fine too.



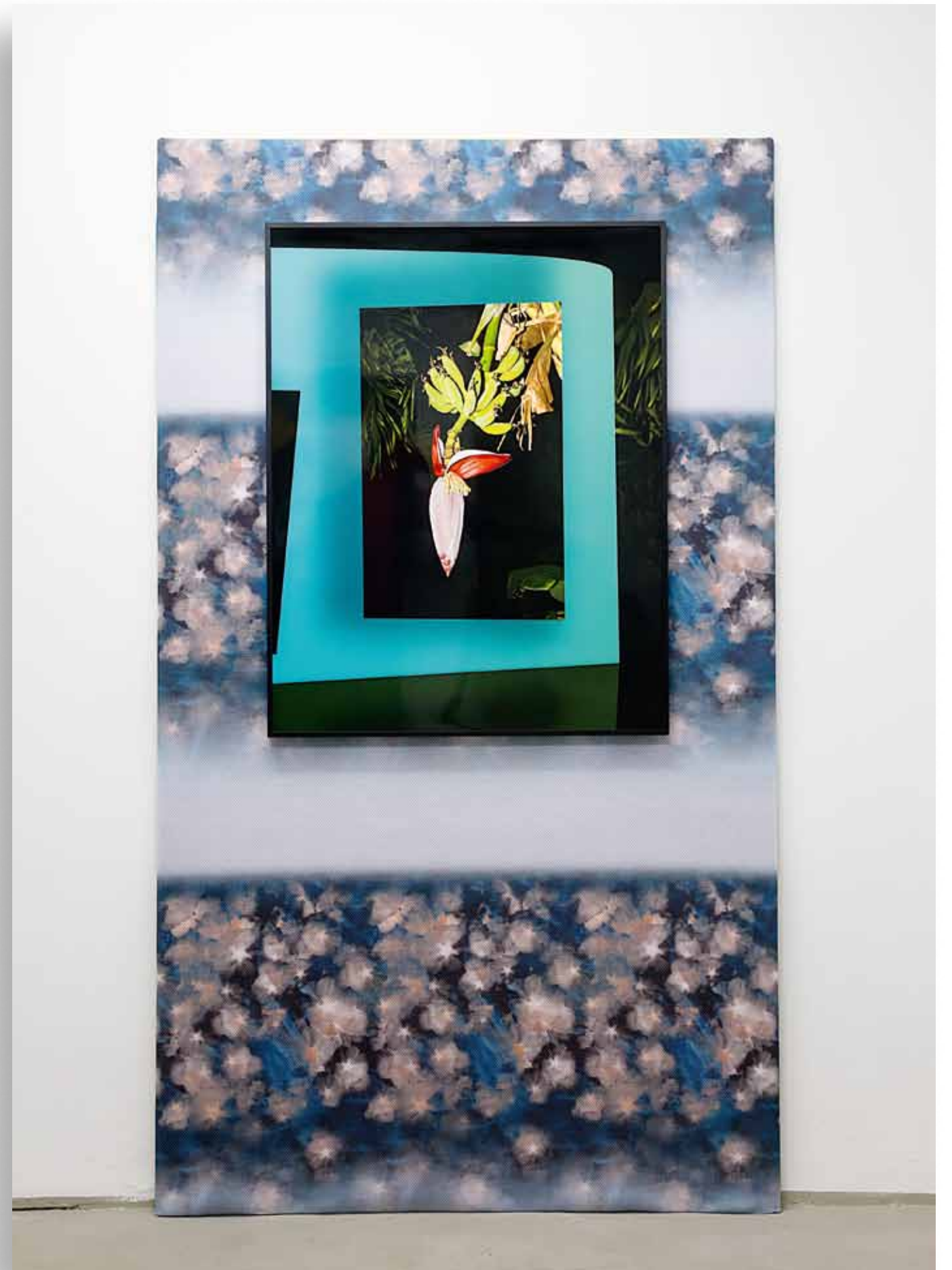
Ja 1, 2015, C-Print, oil paint, fabric, MDF board, 190 x 110 cm



Ja 2, 2015, 2 C-Prints, fabric, MDF board, 190 x 110 cm



Ja 3, 2015, C-Print, fabric, MDF board, 190 x 110 cm



Ja 4, 2015, C-Print, fabric, MDF board, 190 x 110 cm



Ja 5, 2015, C-Print, fabric, MDF board, 190 x 110 cm



Ja 6, 2015, C-Print, fabric, MDF board, 190 x 110 cm



Ja 7, 2015, C-Print, fabric, MDF board, 190 x 110 cm



Ja 8, 2015, C-Print, fabric, MDF board, 190 x 110 cm

DIE SCHALE,
ODER EINE ANDERE ANWESENHEIT

von Thom Bettridge

Über den Rahmen ist bereits viel gesagt, ist viel geschrieben worden. Der Rahmen – Begrenzung, ebenso Verdinglichung wie Zerstörung des Repräsentationsprinzips der zweidimensionalen Bildfläche. Er wirkt wie ein Fenster, er macht es erst möglich, dass ein flaches Bild zu einem Tor in die andere Welt und in einen künstlichen Raum wird. Ein Rahmen ist aber ebenso eine Grenzziehung, er richtet Zonen ein, von denen aus die Aufmerksamkeit auf die ureigenen Mechaniken des Bildes gelenkt werden kann, auf seine Fähigkeit zur Illusion. Im Bereich der Fotografie fungiert der Rahmen zudem als eine Art „Zeichen der Bezeichnung“. Er führt einen Bruch ein in das, was man andernfalls als Erfahrung von Wirklichkeit begreifen würde. Der Rahmen – eine Ratte, ein mieser Verräter, der mit dem Finger auf die grundlegenden Tricks und Kniffe des gesamten Apparats zeigt: Das hier ist nicht echt.

Ein Rahmen muss nicht dick sein, um diesen Zweck zu erfüllen. Er muss nicht aus Gold sein. Ja, er muss nicht einmal ein Objekt sein, muss nicht körperlich existieren. Das Prinzip des Rahmens ist bereits bei der Verfertigung des Bildes selbst am Werk: Er ist der Ausschnitt, der gewählt wird; der Zwischenraum, der die neu geschaffene Realität von jenem größeren Ganzen trennt, aus dem sie herausgeschnitten wird. Unweigerlich schafft eine Fotografie ihren eigenen Rahmen, schneidet sie sich selbst aus dem heraus, was sie replizieren möchte – und schließt demnach vom ersten Augenblick an die Grenzen der Differenz in ihr Sein mit ein.

Über die Schale wurde im Vergleich sehr viel weniger gesagt und geschrieben. Die Schale erfüllt strukturell eine ähnliche Funktion wie der Rahmen, wird anders als dieser aber für gewöhnlich dem Bereich des Natürlichen zugeschlagen und weniger dem Künstlichen. Und es ist ein Problem, dass die Schale nicht voll und ganz äußerlich ist. Oft ist es sogar ziemlich schwer, sie von dem, was sie begrenzen soll, zu trennen und zu unterscheiden. Eine Orangenschale ist nicht nur Teil der Orange, sie ist noch dazu der Teil der Orange, der am deutlichsten orange ist. Soviel sanfter, soviel gleitender als der Rahmen schafft die Schale ein Kontinuum mit dem, was sie enthält. Die Schale wird ihrem Inhalt nicht aufgefropft, sondern gehört vielmehr ganz essentiell zu ihm dazu. Und genau deswegen ist ein geschältes Objekt ontologisch unsauber. Wenn es von seiner Schale

befreit wird, so ist ein Objekt nicht mehr eines, aber eben auch noch nicht ganz zwei:

Schale + Inhalt = Objekt
Objekt – Schale > Inhalt
Objekt – Inhalt > Schale
(Objekt – Schale) + Schale ≠ Objekt
(Objekt – Schale) + Schale = geschältes Objekt
Objekt – geschältes Objekt = X
X > 0

Jedes der neuen Objekte – Schale wie Inhalt – definiert sich als Abwesenheit des jeweils anderen. Sichtbar wird das in jener nicht quantifizierbaren Kluft zwischen dem Zustand der Gesamtheit und dem der unterschiedenen Bestandteile. Dennoch wird jeder neue Teil verdinglicht, wird ihm ein eigener, unabhängiger, aber veränderter Status als Entität zugeschrieben. Jedes einzelne Teil wird zu dem, was es ist – und bleibt doch notwendigerweise markiert von den Verhältnissen, die sich beim Schälen etablieren. Denn erst im Moment des Schä lens wird alles offengelegt, wird ein neuer Zustand sichtbar. Anders als ein Rahmen, der es seinem Inhalt regelrecht zum Vorwurf zu machen scheint, eine Illusion zu sein, affirmiert der Vorgang des Schä lens das autonome Sein ebendieser Illusion – und legt dabei ein sehr viel ambivalenteres Verhältnis gegenüber der vermeintlichen Unwahrheit der Repräsentation an den Tag. Der Vorgang des Schä lens verweist auf die verbindende Leerstelle zwischen einem Objekt und seiner Hülle.

Unter dem Titel „Satellite City“ (2014) zeigt Roman Schramm eine Serie von geschälten Fotografien. In seinen Bildern verdreht und verzerrt Schramm die Bildfläche, platziert sie in digital konstruierten Räumen und gelangt dabei paradoxerweise bei einer Form der Präsenz an, die sich aus dem Spiel zweier Farcen ergibt – eine Farce der Schale und eine ihres Inhalts. Die erste Farce betrifft das fotografische Bild selbst, das, verdreht und verzerrt wie es sich hier präsentiert, als Oberfläche der Repräsentation in den Blick kommt, wie sie einer Erfahrung von Wirklichkeit entgegengesetzt ist. Die zweite Farce entsteht aus der digitalen Unbestimmtheit und Vagheit von Schramms Räumen: Raum wird hier oft nur angedeutet, Wänden und Böden fügen sich nie so richtig zu einem zusammenhängenden Ganzen und verlieren sich stattdessen in der Weite des Nichts. Zusammengenommen schaffen diese zwei Farcen eine transformative Mise en abyme – der falsche dreidimensionale Raum der Fotografie wird in einen anderen, künstlichen dreidimensionalen Raum gestellt. Die Kombination beider resultiert in Momenten opaker Flächigkeit ebenso wie in fensterartigen, perspektivischen Durchblicken. Derartig komponiert bekommt das ursprüngliche

fotografische Bild etwas Additiveres als einen Rahmen: So unwahrscheinlich es sein mag, aber die dreidimensionale Präsenz des fotografischen Bildes als einem Objekt wird hier zu einer strukturellen Größe. *Mamey* (2014) beispielsweise zeigt eine exotische Frucht, eine sogenannte Große Sapote (span. Mamey). Sie ist teilweise geschält, sodass ihr fleischiges Inneres sichtbar wird. Platziert auf schwarzem Hintergrund sieht es so aus, als schwebte diese Frucht losgelöst durch die Weite des Raumes. Sie spiegelt sich auf einem gekachelten Boden davor. Selbst schon geschält, etabliert dieses Bild ein Kontinuum mit seinem Umfeld, das – auch wenn dieses Umfeld die phantasmagorische Unwirklichkeit der Frucht klar und deutlich betont – für seinen Teil dann eben doch eine greifbare Präsenz etabliert. Schramm schafft hier tatsächlich eine Art „geschälten Raum“, der ein Bild umschließen kann wie ein Container. So unwirklich und überzeichnet dieses Bild sein mag – in diesem Raum wird es deutlich zu einem autonomen, aber eben auch modifizierten Objekt.

Zwei weitere Arbeiten Schramms zeigen einen Pansen (*Tripe* und *Tripe and Pink Wall*, beide 2014). Beide Male wird das rohe Organ aufgerollt in Form einer Meeresschnecke präsentiert – eine Form der Oberfläche, die selbst schon an die möbiusschleifenhafte Kontinuität zwischen der Schale und dem von ihr umschlossenen Objekt erinnert. Auf unterschiedliche schräge Flächen innerhalb der schiefen Geometrie dieser künstlichen Räume mit ihren uneindeutigen Gesetzen und gegenläufigen Schatten gesetzt, wirkt der Pansen, als entfalte er sich ganz aus seinem eigenen Gewicht heraus. Er nimmt im Verhältnis zu seinem Hintergrund eine Art skulpturale Präsenz an: eine Transformation und Verdinglichung. Sie findet im Bruch zwischen zwei Spielarten des Objekthaften statt – zwischen der Schale und den von ihr umhüllten Inhalten –, in einem Raum, in dem zwei verschiedene Medien zwar miteinander verbunden werden, aber ihre je eigene Körperlichkeit und Lesbarkeit mitbringen: Die Präsenz des Pansens ist das Resultat eines Scheiterns der ihn umgebenden Architektur mit ihrer wackeligen Stückwerkhaftigkeit und bar jeder properen Verfü gung. Das Scheitern des Raumes ist zugleich das Scheitern der Schale, die fehlende Variable, die im Akt des Schä lens entsteht. Die Schale erfüllt ihre Rolle als gebrochene Version des Rahmens.

Wie auch immer, man sollte diese Form der Präsenz nicht als Unmittelbarkeit in Echtzeit missverstehen. Rosalind Krauss verweist in ihrem Essay „Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus“ (1981) auf eine supplementäre Logik, die in den Leerräumen und Rahmungen surrealistischer Fotografie am Werk ist und mit der auf eine Form symbolischer Realität verwiesen werden

sollte – eine Realität, die die Surrealisten dazu einsetzten, um das empiristische Privileg der Wahrnehmung über die Repräsentation ebenso zu invertieren wie das Privileg des Sehens über das Schreiben. Sie schufen dabei eine Form von Natur-als-Zeichen – ein System, das einer Art deridascher Dissoziation und Differenz unterliegt. Mit Blick auf Man Rays *Monument à D. A. F. de Sade* (1933) – eine Nahaufnahme von Pobacken, die von einem auf den Kopf gestellten Kreuz gerahmt werden – beschreibt Krauss das Verfahren der Rahmung als Mittel, um einen derartigen Effekt zu erreichen:

„Die Pobacken und Schenkel des Modells sind so ausgeleuchtet, dass die physische Dichte des Körpers vom Bildzentrum nach außen immer mehr abnimmt, wodurch das Fleisch gegen die Ränder hin derart unspezifisch und flächig wird, dass es sich der Druckseite anzugleichen scheint. Vor dem Hintergrund dieser drohenden Auflösung der physischen Substanz wird der Rahmen als etwas erfahren, das die kollabierende Struktur der Körperlichkeit zusammenhält und durch die eher konzeptuelle Geste der Grenzziehung in ihrer Dichte bewahrt. Dieses Gefühl des strukturellen Eingriffs, des Rahmens in den Inhalt wird noch verstärkt durch den morphologischen Einklang – wir könnten auch sagen: den visuellen Reim – zwischen der Form des Rahmens und der Figur: Die durch die Fugen und Falten der fotografierten Autonomie gebildeten kreuzförmigen Linien ahmen die bestimmende Form des Rahmens nach. Als bereitwilliger hätte man das Objekt der Schändung fast nicht darstellen können.“¹

Wohingegen diese Art des Rahmens die Dichte einer fotografierten Form anfüllt, indem sie eine Art von Begrenzung auferlegt (im Fall von Man Ray heißt das: eine geometrische Begrenzung über natürliche Kurven legen), stellt die Schale die gleiche Körperlichkeit mit gegenteiligen Mitteln her. Denn die Schale wird in ein Kontinuum hinein gepellt – und dieses Kontinuum ist ins Unendliche offen, wie es sich auf Schramms Fotografien sowohl um die Kerne wie auch in den Ecken der künstlichen Environments entfaltet. Wirft man einen Blick auf frühere Werke Schramms, so findet sich die Logik des Rahmens beispielsweise in *Ohne Titel (Italien)* (2013): Als Beschnitt einer abstrahierten menschlichen Form. Auf Bildern wie *Auster* (2013) dagegen zeigt sich allmählich jene Art des schwebenden Effekts, wie sie in den Schalenbildern wie Mamey explizit werden wird. Freigestellt in einem schwarzen und weder flach noch tief erscheinenden Feld verhält sich Schramms *Auster* zu den beschränkenden Rändern des Rahmens ambivalent. Sie befindet sich weder auf noch in der schwarzen Fläche, die sie umgibt. Anders als der surrealistische Rahmen, der das

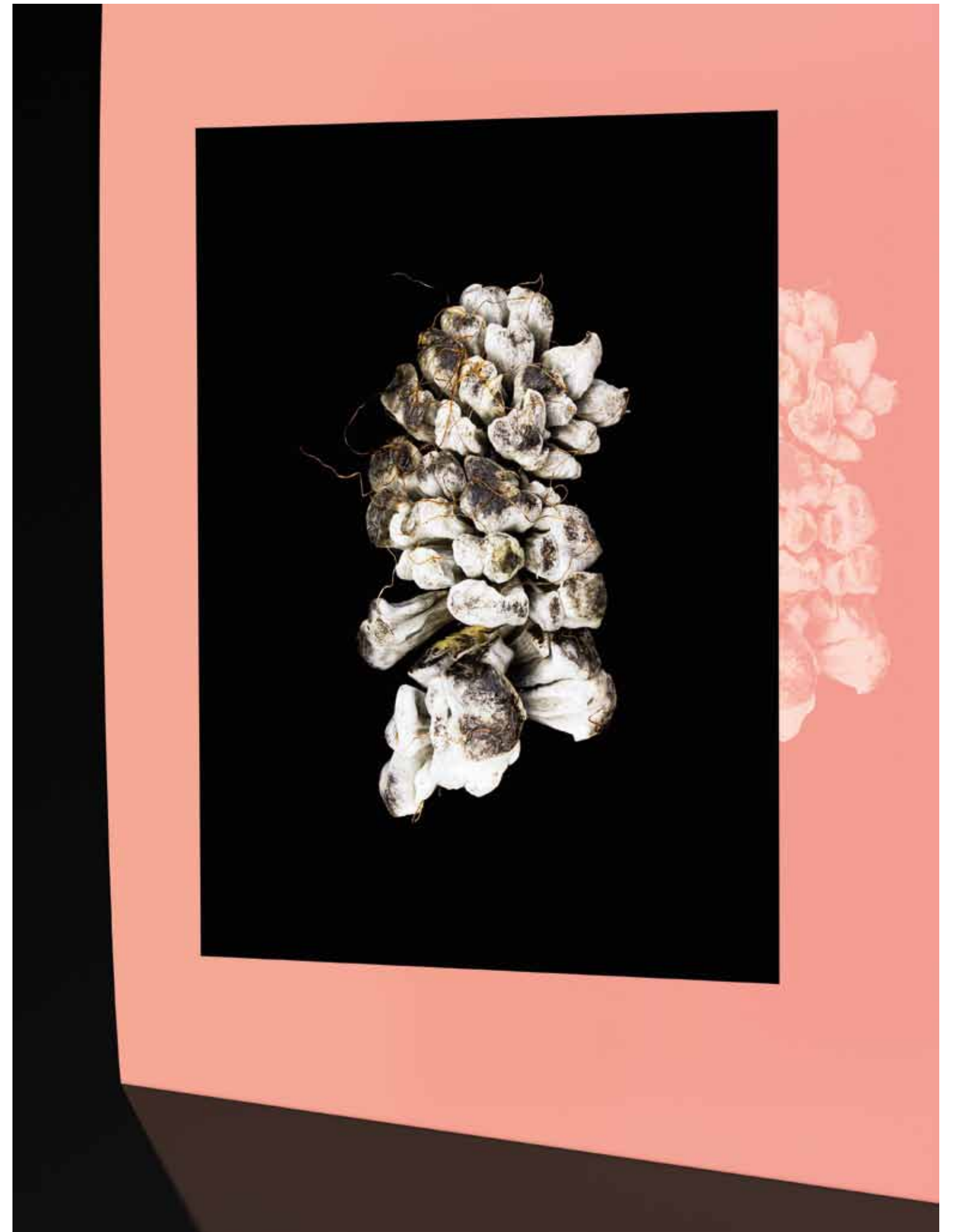
Ziel verfolgt, ein Nachdenken über die Realität von Kamera und Setting im Bezug auf die Grenzen der eigenen repräsentativen Bedingungen anzuregen, hält sich die Schale im Hinblick auf Grenzen wie von selbst zurück. Eine Schale verschwindet für gewöhnlich – und gibt seinen Inhalten damit eine Präsenz, die nicht symbolisch ist und die sich von der unzusammenhängenden Ein-zu-Eins-Logik der Signifikant-Signifikat-Unterscheidung eines Ferdinand de Saussure abhebt. Der Schale ist eine Art naturalistischer Unbestimmtheit eigen, die die symbolischen Mechanismen des surrealistischen Bildermachens Lügen straft. Im Vergleich kollabiert das System der Schale in etwas sehr viel Uneindeutigeres und Dreckigeres hinein.

Die Art und Weise, in der das geschälte Bild hinter der Unmittelbarkeit zurückbleibt, könnte man am besten mit einer missglückten sexuellen Anspielung vergleichen, eine Form der Sinnlichkeit ohne Erfüllung. Sie zieht sich durch „Satellite City“: in der eng gewundenen Öffnung auf *Chayote* (2014), in der seitlich verschobenen Nicht-Kopulation von Schildkröten (*Turtles*, 2014) oder in den körperlosen Cartoon-Augen, die gierig aus dem Dunklen herausstarren. Derlei Tropen spotten zusammengekommen der körperlichen Erfüllung – eine aufgeschobene Erotik, die sich am besten mit Schramms Porträts eines Mannes und einer Frau illustrieren lässt. Man sieht darauf ein Pärchen, das miteinander zu kommunizieren scheint, das sich aber nie auf der selben Fläche befindet. Die erwartungsvollen Blicke der beiden sind hinaus gerichtet in den dunklen Nichtraum der Schale, ohne Aussicht, vom jeweils Anderen beantwortet oder entgegnet zu werden. Sie wirken gefangen in der Enge ihrer kubischen Prismen oder werden in Bildern wie *Wall and Ixchel* (2014) von der Architektur der Schale an den Rand der Bildfläche gedrückt. Hier zeigt sich die Schale als eine Art Gefängnis – ein Labyrinth, das seine Bewohner in seine eigene Nicht-Zirkellogik zieht.

Es sind diese verschiedenen Unzulänglichkeiten, mittels derer es Schramm gelingt zu zeigen, dass die Schale als Mechanismus zum einen eine Art körperlicher Objekthaftigkeit bereitstellt und zum anderen Präsenz und Subjektivität in ihr eigenes Schema hinein abflacht. Schramms Bilder verweisen damit auch auf die Rolle, die räumliche Unbestimmtheit in der Werbung spielt – die semiarchitektonischen Räume von green screens und „Irgendwos“, die eine Form von unheimlicher und unstillbarer Objektlust antriggern. Diese Bilder dramatisieren eine Form körperlicher Entfremdung, abgespalten von größeren Netzwerken – oder „Satelliten“ – und vom Abschälen der Schale nahegelegt: eine unmögliche Entkoppelung von der Spezifität der entsprechenden Umgebung;

eine Umgebung, die von einer Art urbaner Einsamkeit erzählt, einer fetischistischen Systematisierung des Körperlichen, hineingegossen in eine überhöhte Wirklichkeit, die nicht ganz Wirklichkeit ist. In einer Arbeit wie *Street* (2014) findet sich dieser Effekt auf die Spitze getrieben. Man sieht dort das verdoppelte Bild einer Hand, die – vom Arm getrennt – versucht, durch den Rahmen eines Fensters zu greifen. Dieser Rahmen verhindert die taktile Erfahrung der Hand. Die Hand möchte die Straße berühren, bleibt aber am Ende in diesem Zwischenraum der Grenze stecken, im Abgrund, der sich vor der Erfüllung auf tut. Darunter, unter diesem misslungenen Berührung, findet sich die Straße selbst, geschält und schwebend, hineingezwirbelt in eine überhöhte, aber entleerte Präsenz. Dass das taktile Erfahren, das Erfühlen der Straße mit der Hand derart steckenbleibt, führt letztlich vor allem die Unerreichbarkeit des geschälten Objekts (der Straße) hinter Glas vor. Dieses Bild, kahl und schwebend, spricht von Verführung und von Unmöglichkeit – eine Venus im Schneckenhaus, eine ununterdrückbare Erektion. Es wird sanfte Grausamkeit ausgeübt, hier im Gefängnis eines Nichtraums der Fläche und des Screens.

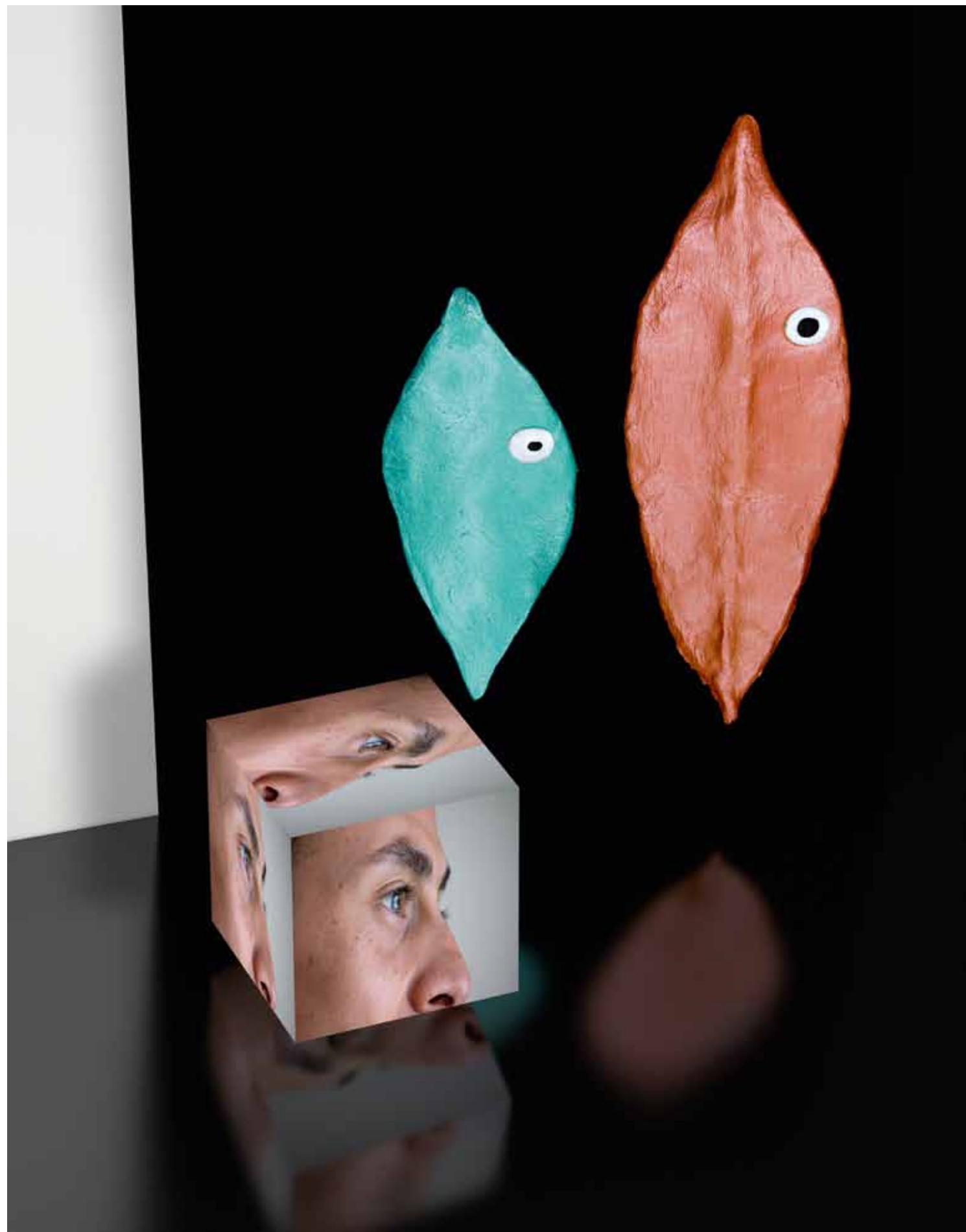
1 Rosalind Krauss, „Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus“, in: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst, 2000, S. 131f.



Huitlacoche, 2014, C-Print, 100 x 75 cm



Tule Tree, 2014, C-Print, 90 x 70 cm



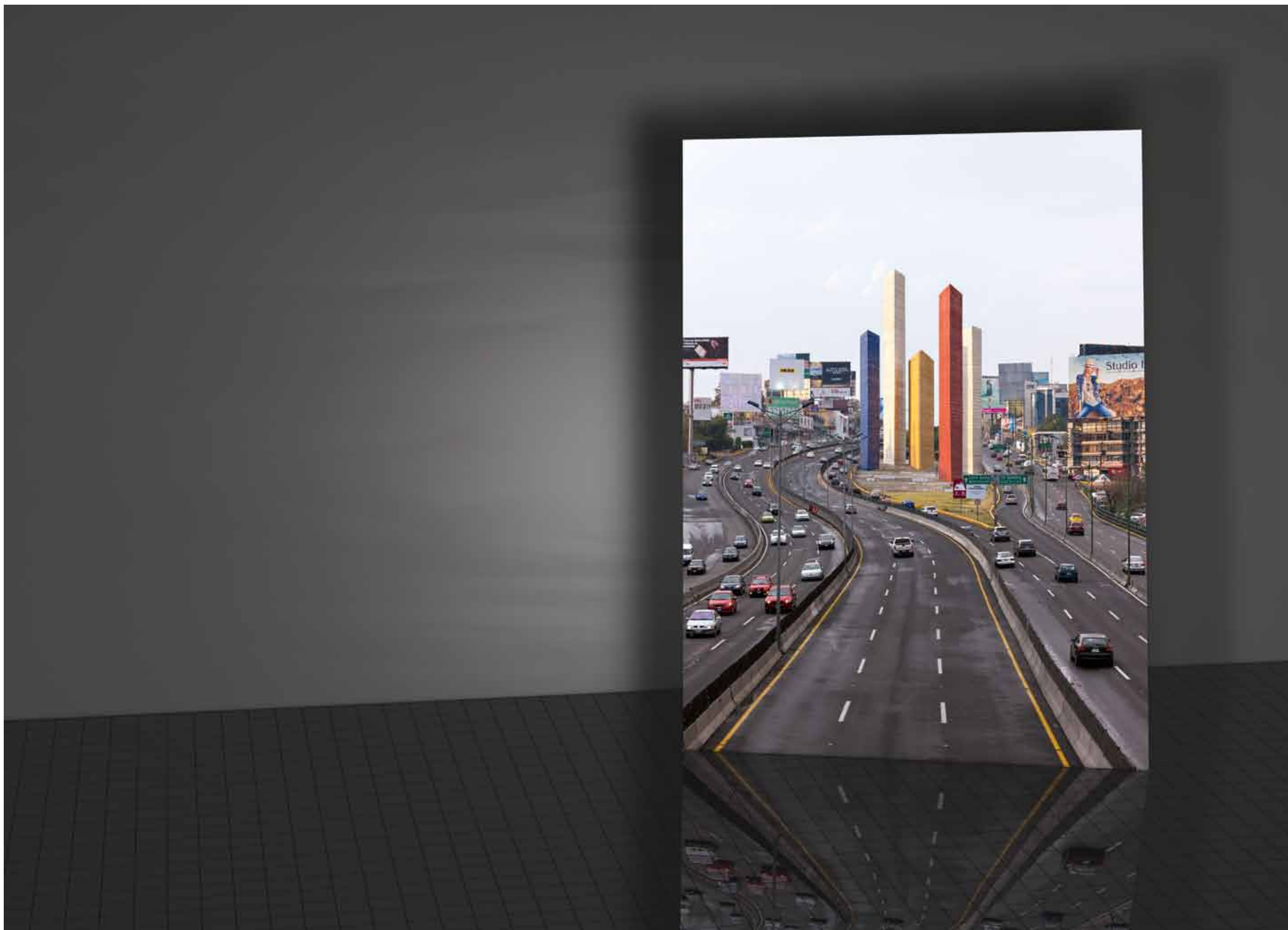
Juan Pedro and Two Figures, 2014, C-Print, 90 x 70 cm



Mamey, 2014, C-Print, 90 x 70 cm



Tripe, 2014, C-Print, 100 x 75 cm





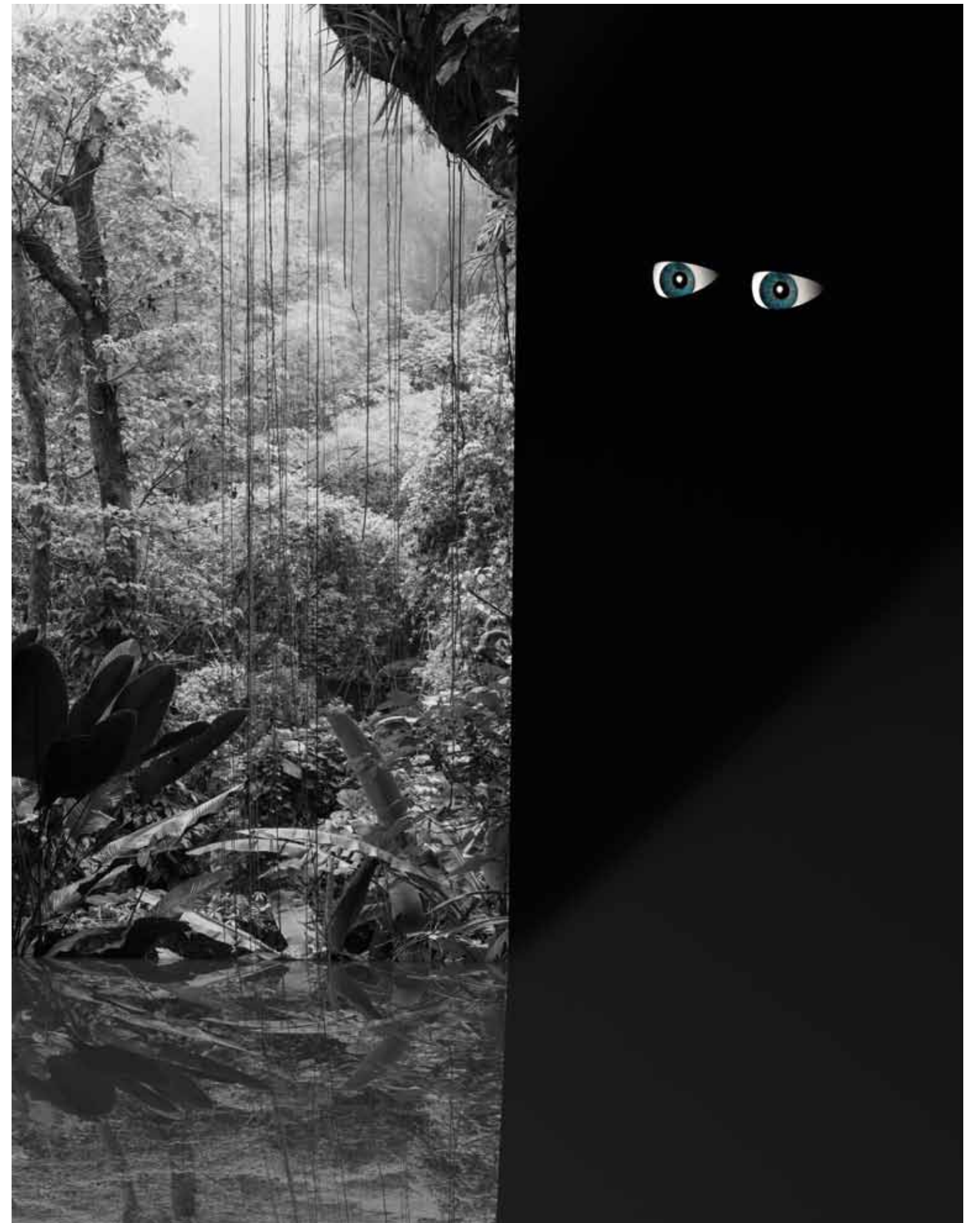
Juan Pedro, 2014, C-Print, 90 x 70 cm



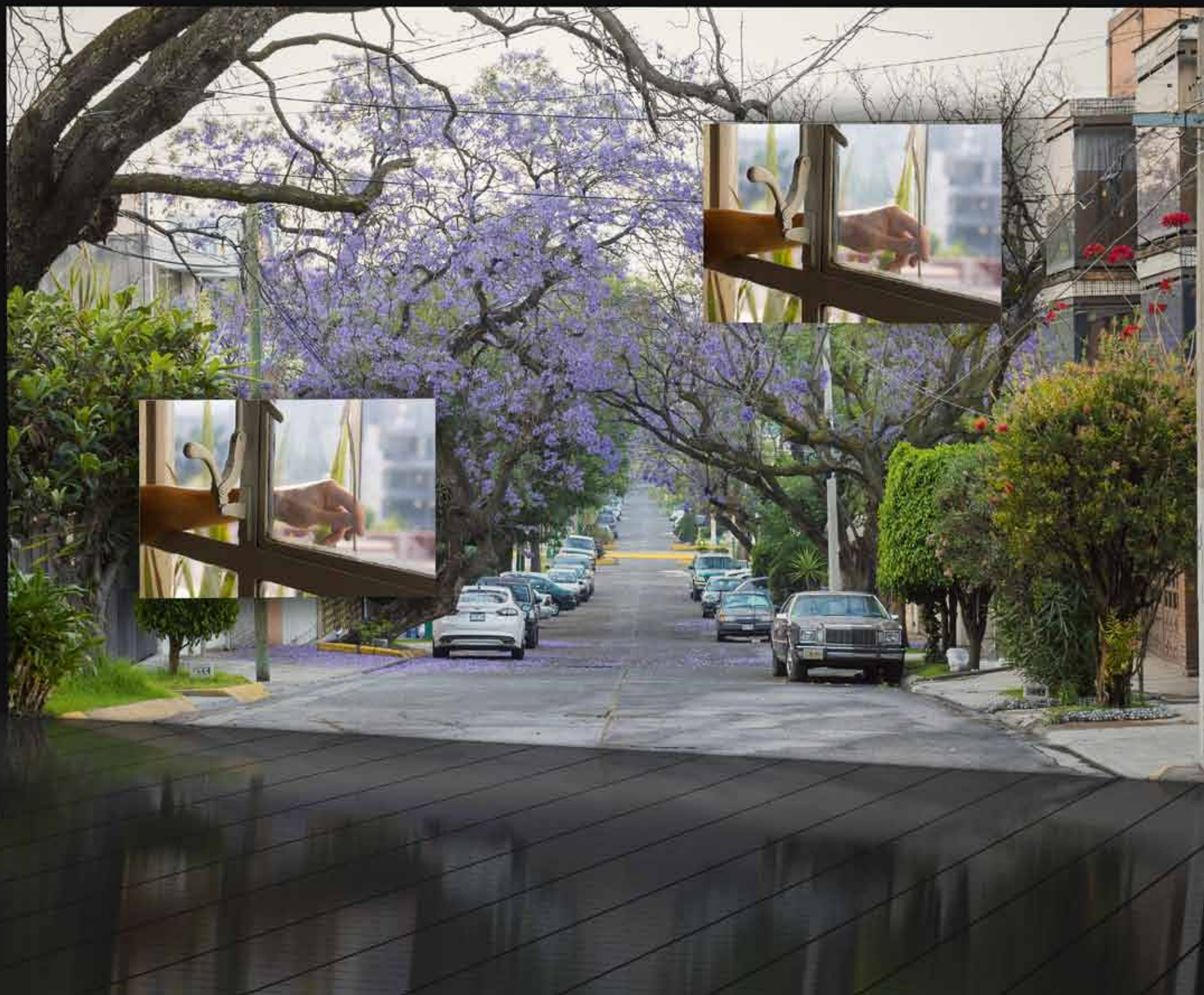
El Eco, 2014, C-Print, 40 x 60 cm



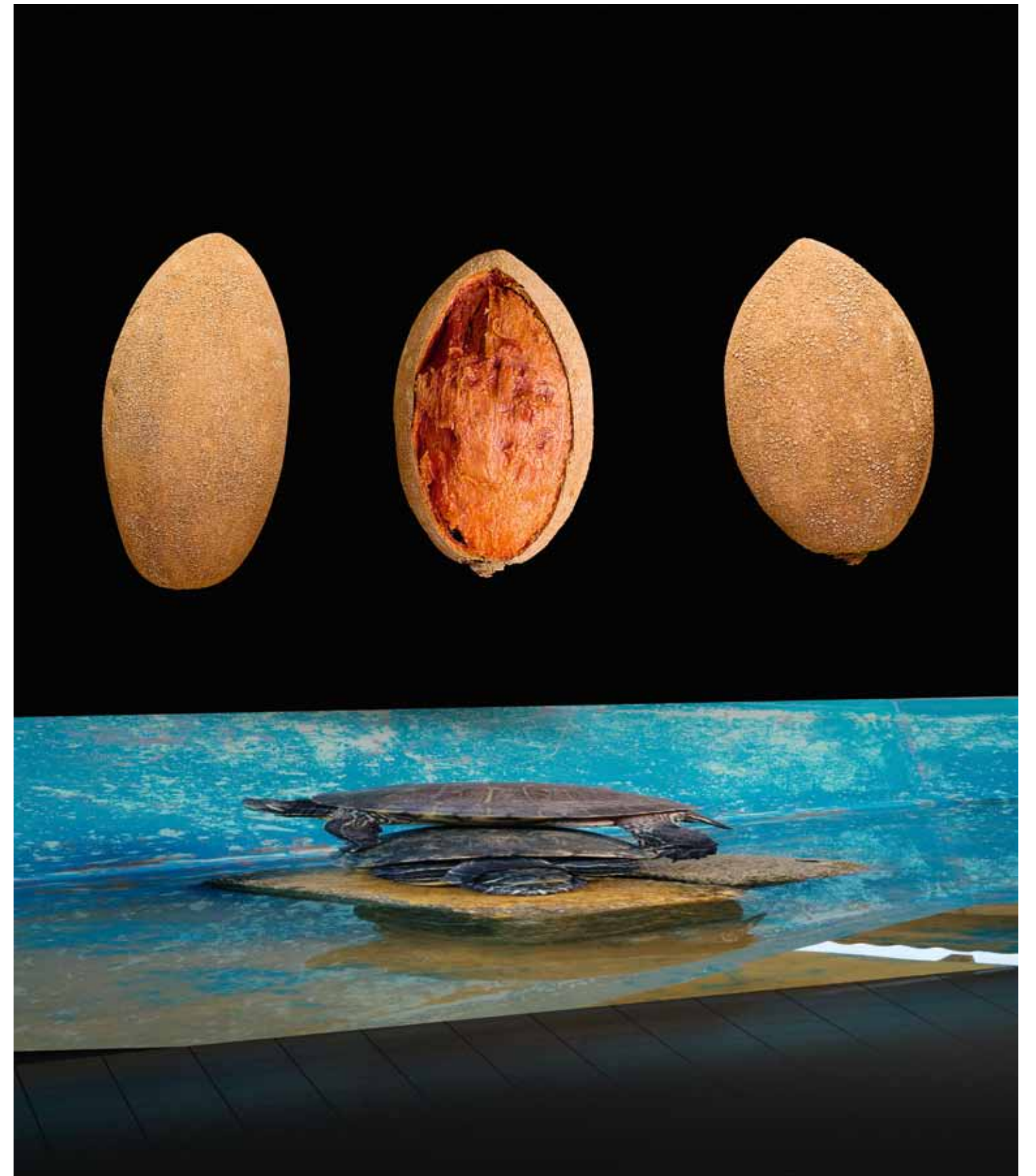
Figure and Jungle, 2014, C-Print, 90 x 70 cm



Eyes (jungle), 2014, C-Print, 90 x 70 cm







Mameys and Turtles, 2014, C-Print, 70 x 60 cm





THE PEEL,
OR ANOTHER PRESENCE

by Thom Bettridge

Much has been said about the frame—the limit that simultaneously reifies and corrupts the representational scheme of the two-dimensional picture plane. A frame creates a window, an excuse for a flat image to become a portal into the world of an artificial space. But a frame also creates a boundary, an area that calls attention to a picture’s own apparatus, its capacity for illusion. With respect to a photograph, the frame is a signifier of signification. It is the point of rupture within what otherwise could be seen as an experience of reality. It is the rat—the snitch that calls attention to the entire mechanism’s ruse: This is not real.

The frame does not need to be thick and gold to accomplish this task. It does not even need to exist as a physical object. It is embedded into the very making of the picture itself. It is the line of the crop, the interstitial space between a recreation of reality and the larger space from which it was cut. A photograph creates its own frame upon being taken, slicing itself from what it attempts to replicate, and it thereby embeds the boundaries of difference into its own creation.

Less has been said about the peel, which, although it occupies the same functional space as the frame, is a concept normally associated with nature instead of artifice. The peel is problematic in the sense that it is not quite external. In fact, it is often difficult to separate that which it acts as a boundary. An orange’s peel is not only part of an orange, it is the part of the orange that is most definitively orange. The peel thereby creates a continuum with what it contains that is much smoother than that of the frame. It is not grafted onto its contents, but rather intrinsic to them.

Yet, because of this, the peeled object has a messy ontology. When rent of its peel, an object goes from being one to being not quite two:

Peel + Content = Object
Object – Peel > Content
Object – Content > Peel
(Object – Peel) + Peel ≠ Object
(Object – Peel) + Peel = Peeled Object
Object – Peeled Object = X
X > 0

Each new object—the peel and its content—is defined by the absence of its other, as is expressed

by an unquantifiable gap between what it is as a whole and what it is when separated into its constituent parts. Meanwhile each new part is reified as having its own independent, yet altered, status as an entity. Each becomes what it is, yet remains modified by the new sightlines formed in the gaps created by the act of peeling. It is through this moment of peeling that all becomes bare and visible in a new state. Unlike the frame, which accuses an object of illusion, the act of peeling affirms the autonomous presence of said illusion, portraying a more ambivalent stance towards the supposed falsehood of a representation. It suggests a connective void between an object and its husk.

In „Satellite City” (2014), Roman Schramm presents a series of peeled photographs. By contorting the picture plane of his images and placing them within digitally constructed rooms, Schramm paradoxically forms a presence that is yielded by interplay of dueling farces—one of the peel, and one of its contents. The first farce is the photographic image itself, which in this contorted condition exposes itself as a surface of representation as opposed to an experience of reality. The second farce is the digitized vagueness of his rooms, which often appear as mere suggestions of rooms, with walls and floors that never quite connect into a full structure, leaving obscure expanses of nothingness. The result of these two farces creates a transformative mise en abyme—the false three-dimensional space of a photograph nestled within another artificial three-dimensional space, the interplay of which forms passages of both opaque flatness and window-like perspective. Composed in such a way, the original photographic image is given something more additive than a frame, it is given its own three-dimensional presence as an object, turned into a structural entity in the most unlikely of ways. For example, in *Mamey* (2014), an exotic fruit is imaged peeled, exposing its raw, fleshy insides. On its black background, the mamey appears to float autonomously within the space of its room, with its reflection spilling onto the tiled surface of the floor below. Peeled as such, it forms a continuum with its surroundings that, although it sheds bare the fruit’s phantasmagorical non-reality, nonetheless establishes its own tactile presence. As such, Schramm creates a peeled space wherein an image is placed within a container that gives it a heightened non-reality, revealing its state as an autonomous yet altered object.

Take Schramm’s two Tripe images (*Tripe* and *Tripe and Pink Wall*, both 2014), both of which depict the raw organ furled into the shape of a conch shell, a surface that connotes the Möbius-like continuity between the peel and

its contained object. Sitting atop multiple skewed planes within the faulty geometry of this artificial space (with its indistinct physics and clashing shadows), the tripe appears centered around its own weight, exuding a type of sculptural presence with relation to its background. This reifying transformation takes place in the chasm between two modes of objecthood—between the peel and its contents—a space that binds two different media yet also separates two different levels of physicality and legibility. The tripe’s presence grows out of its surrounding architecture’s failure, its wonky jointedness and lack of true mortar. This space’s failure is the rent peel’s failure, the missing variable created by the act of peeling. It serves its function as a broken version of the frame.

However, this type of presence should not be confused for a form of real-time immediacy. In her 1981 essay *The Photographic Conditions of Surrealism*, Rosalind Krauss explains the use of supplementary logic in the spacing and framing of surrealist photography as a means for pointing to a form of symbolic reality—one that the surrealists used to reverse the empiricist privileging of perception over representation as well as vision over writing, creating a form of nature-as-sign, a system governed by a Derridian type of dissociation and difference. In reference to Man Ray’s Monument to de Sade (*Monument à D. A. F. de Sade*, 1933) (a close-up of a buttocks framed by an upside-down cross), she describes the operation of the frame as a means for serving this function:

“The lighting of the buttocks and thighs of the subject is such that physical density drains off the body as it moves from the center of the image, so that by the time one’s gaze approaches the margins, flesh has become so generalized and flattened as to be assimilated to the printed page. Given this threat of dissipation of the physical substance, the frame is experienced as shoring up the collapsing structure of corporeality and guaranteeing its density by the rather conceptual gesture of drawing limits. The sense of structural intervention of frame inside contents is further deepened by the morphological consonance—what we could call the visual rhyming—between shape of frame and shape of figure: for the linear intersections set up by the clefts and fold in the photographed anatomy mimic the master shape of the frame. Never could the object of violation have been depicted as more willing.”¹

Whereas this type of frame fills in the density of a photographed form through imposing a type of limit (in Man Ray’s case, a geometric boundary onto the curves of natural one), the peel provides

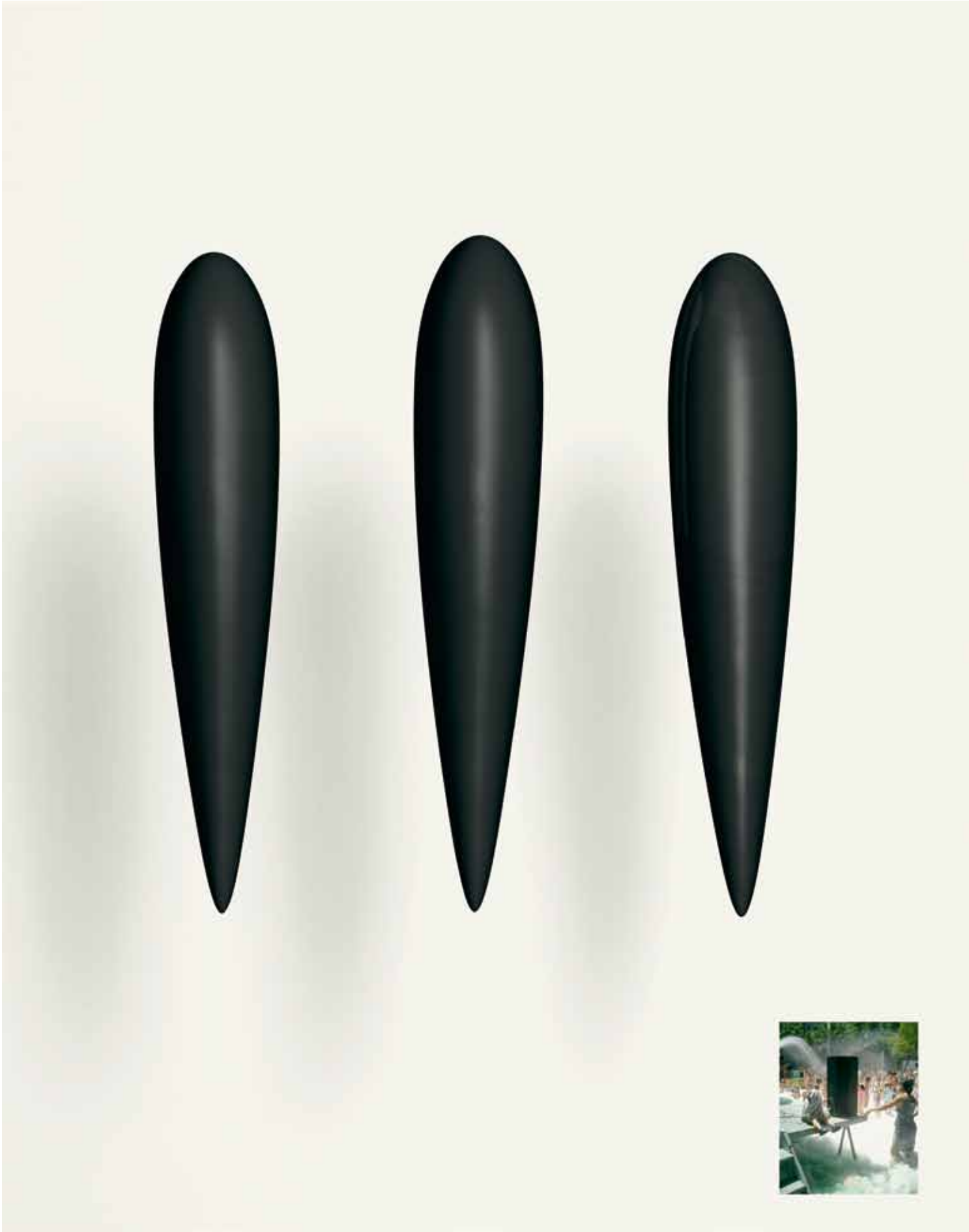
the same corporeality through opposite means. For the peel unravels into a continuum that spills into something infinite, a space that can be seen in the black voids around the cruxes and corners of Schramm’s artificial environments. While in earlier work such as *Ohne Titel (Italien)* (2013), we can see Schramm’s use of this framing logic through the cropping of an abstracted human form, images such as *Auster* (2012) contain the type of floating effect later mirrored and made more explicit in peeled images such as the Mamey. Suspended on a field of black, which due to its darkness appears as neither flat nor deep, Schramm’s oyster is rendered ambiguous in relation to the constraining limits of the frame, it is neither on top of nor within the field of black wherein it resides. Unlike the surrealist frame, which employs itself in order to impose the mediation of the camera and set reality in relation to the limits of its own representational terms, the peel is an inherently self-effacing form of boundary. It is created in order to dissolve, and thereby affords its contents a non-symbolic presence that is jostled away from the disconnected one-to-one logic of Ferdinand de Saussure’s signifier-signified. The peel has a type of naturalistic vagueness that belies the symbolic mechanisms of surrealist image-making. Instead, its system collapses into something much more muddy.

The manner in which the peeled image falls short of immediacy can best be compared to a sabotaged sexual innuendo. It is a type of sensuality beheaded of fulfillment, one that can be seen across “Satellite City”: in the tightly-wound orifice of *Chayote* (2014), in the sideways non-copulation of *Turtles* (2014), or in the motif of eager and bodiless cartoon eyes peering out from the darkness. Together, these tropes form into a lampoon of physical fulfillment, a deferred eroticism that is perhaps best exemplified by Schramm’s portraits of a man and a woman, a couple who seem to be communicating, although they are never on the same plane. Their suggestive faces are cast out into the dark non-space of the peel, unable to be reciprocated or confronted by another. They appear as trapped, within the confines of cubic prisms, or scrunched into the bottom of the picture plane by the peel’s architecture in images such as *Wall and Ixchel* (2014). The peel in this instance reveals itself to be a form of incarceration, a maze that tangles its inhabitants into its own circuitous non-logic.

Through these various shortcomings, Schramm demonstrates that the peel is a mechanism that affords a type of physical objecthood, yet simultaneously flattens presence and subjectivity into its own scheme. His images thereby point to the way in which advertising uses spatial vagueness—

the semi-architectural spaces of green-screens and “anywheres”—in order to stir a type of eerie and un-consumable object-lust. It dramatizes a form of physical alienation, cleaved from the larger networks—or “satellites”—suggested by the unraveling of the peel, an impossible detachment from the particularity of surroundings, one which connotes a type of urban loneliness, a fetishistic systemization of the physical poured into a heightened not-quite-reality. This effect culminates in *Street* (2014), which features a doubled image of a hand that is severed from its arm in an attempt to reach out the frame of window. This frame rebukes the tactile experience of the hand, which wishes to the touch the street, yet finds itself frozen into the interstitial space of the boundary, on the precipice of fulfillment. Beneath this failed touch lies the street itself, peeled and floating, contorted into a heightened yet vacant presence. The deferred tactile experience of the hand reveals the street’s—the peeled object’s—inaccessibility, its location behind glass. It offers something enticing yet impossible, an image bare and floating, a Venus in a scallop shell, an un-quellable erection. Trapped in the non-space of the plane/screen, it enacts a soft type of cruelty.

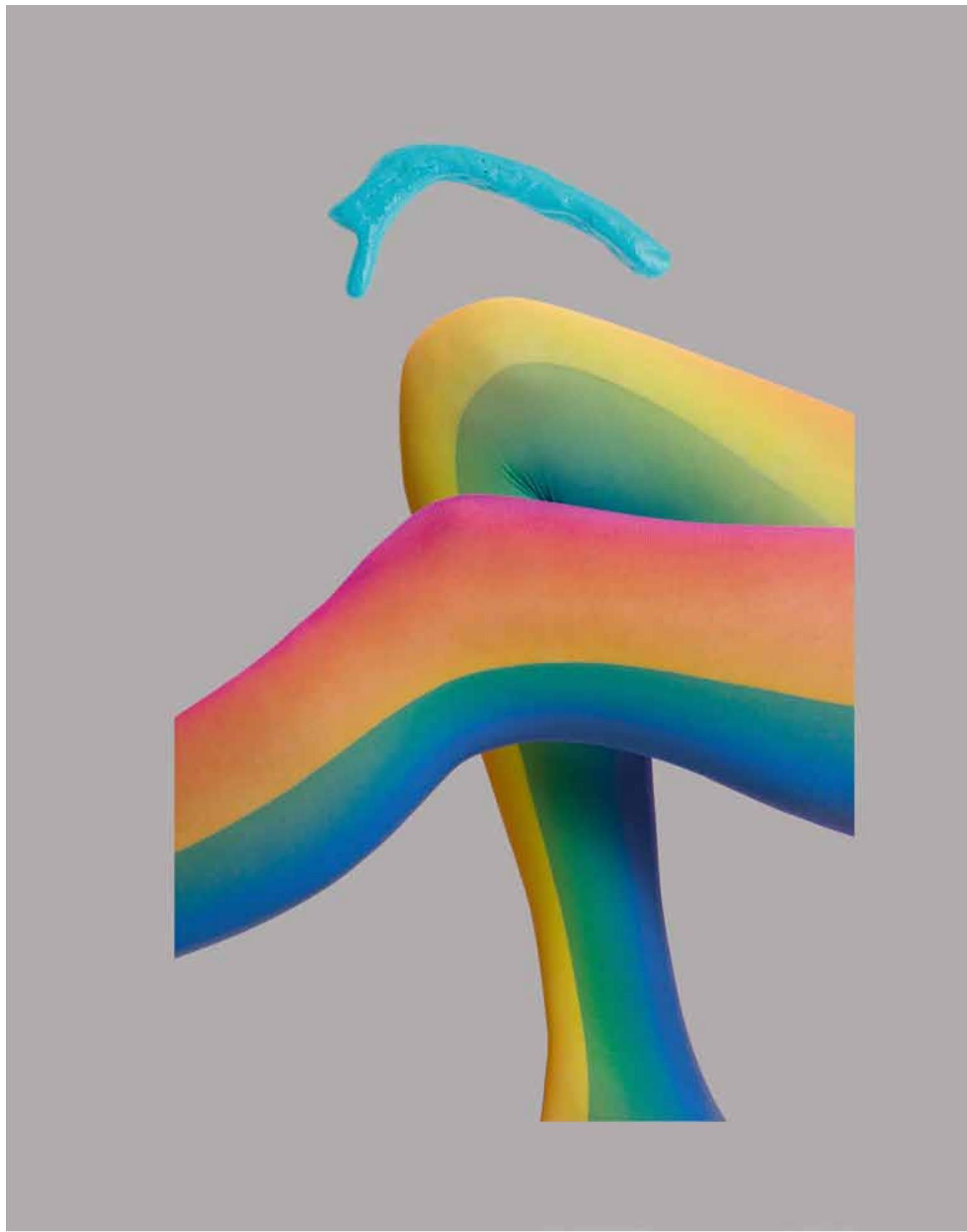
1 Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1986), 90.



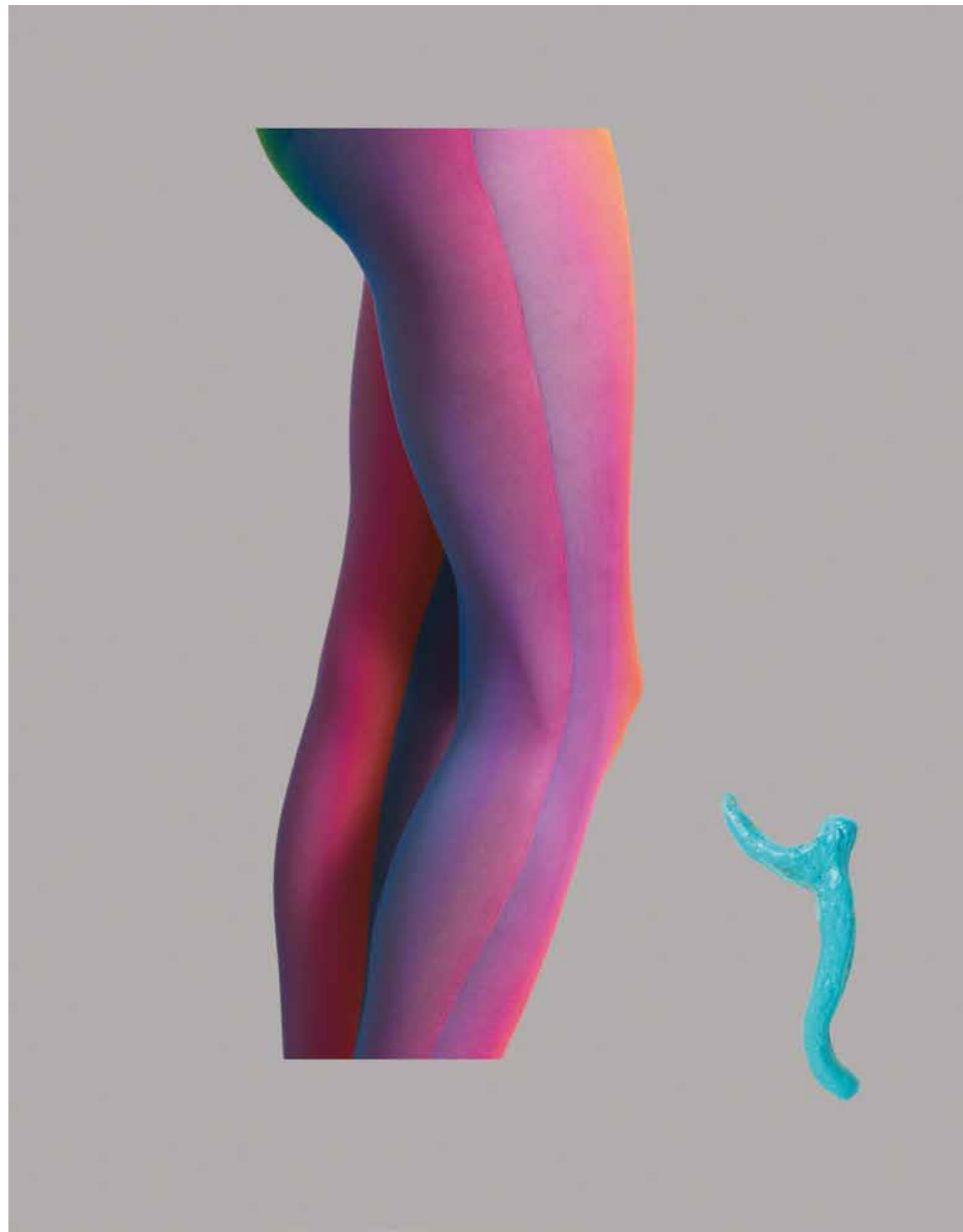
Don't Do Anything That Isn't Play, 2013, C-Print, 70 x 55 cm



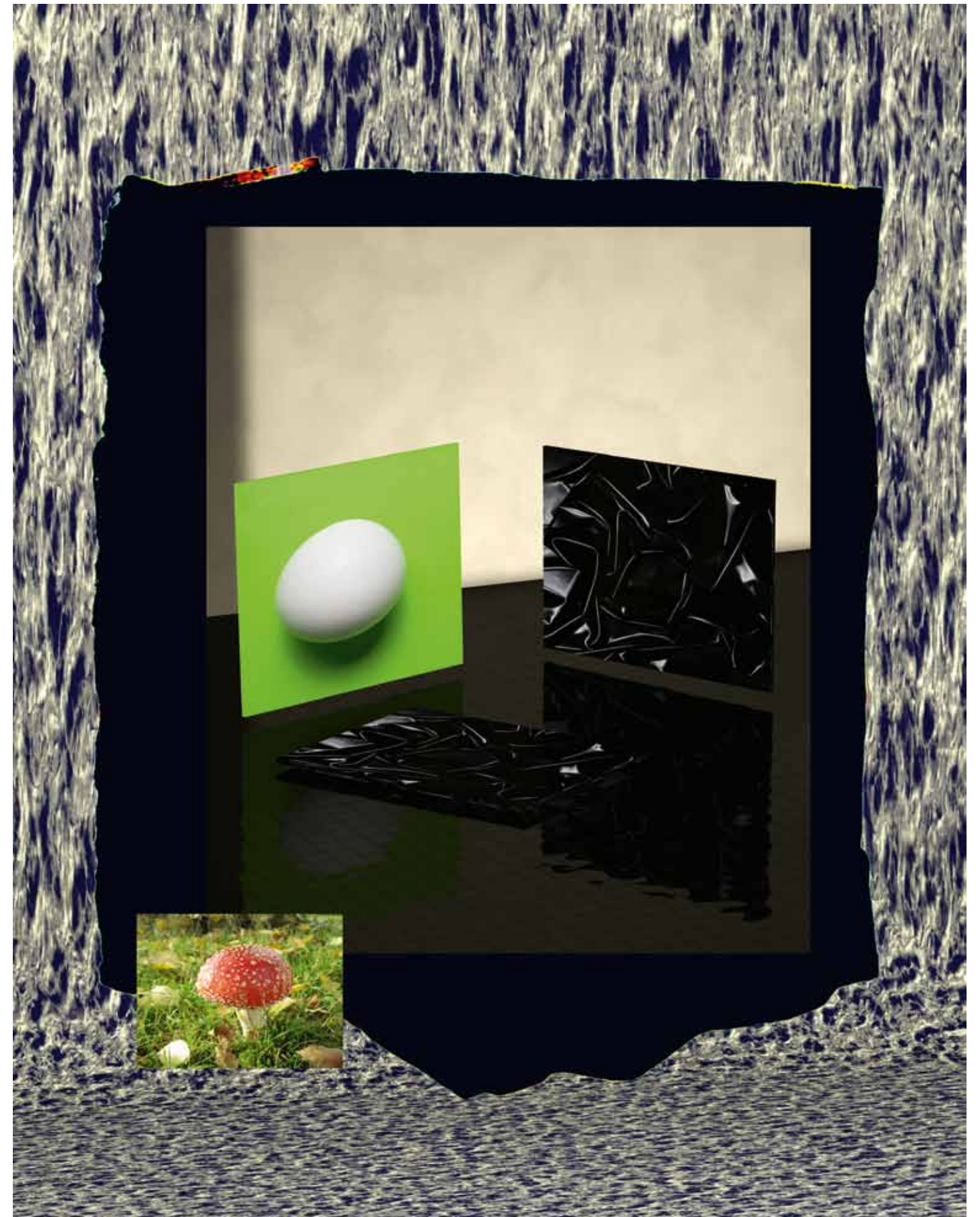
Mimose, 2012, C-Print, 70 x 55 cm



Ohne Titel (Frankreich), 2013, C-Print, 70 x 55 cm



Ohne Titel (Italien), 2013, C-Print, 70 x 55 cm



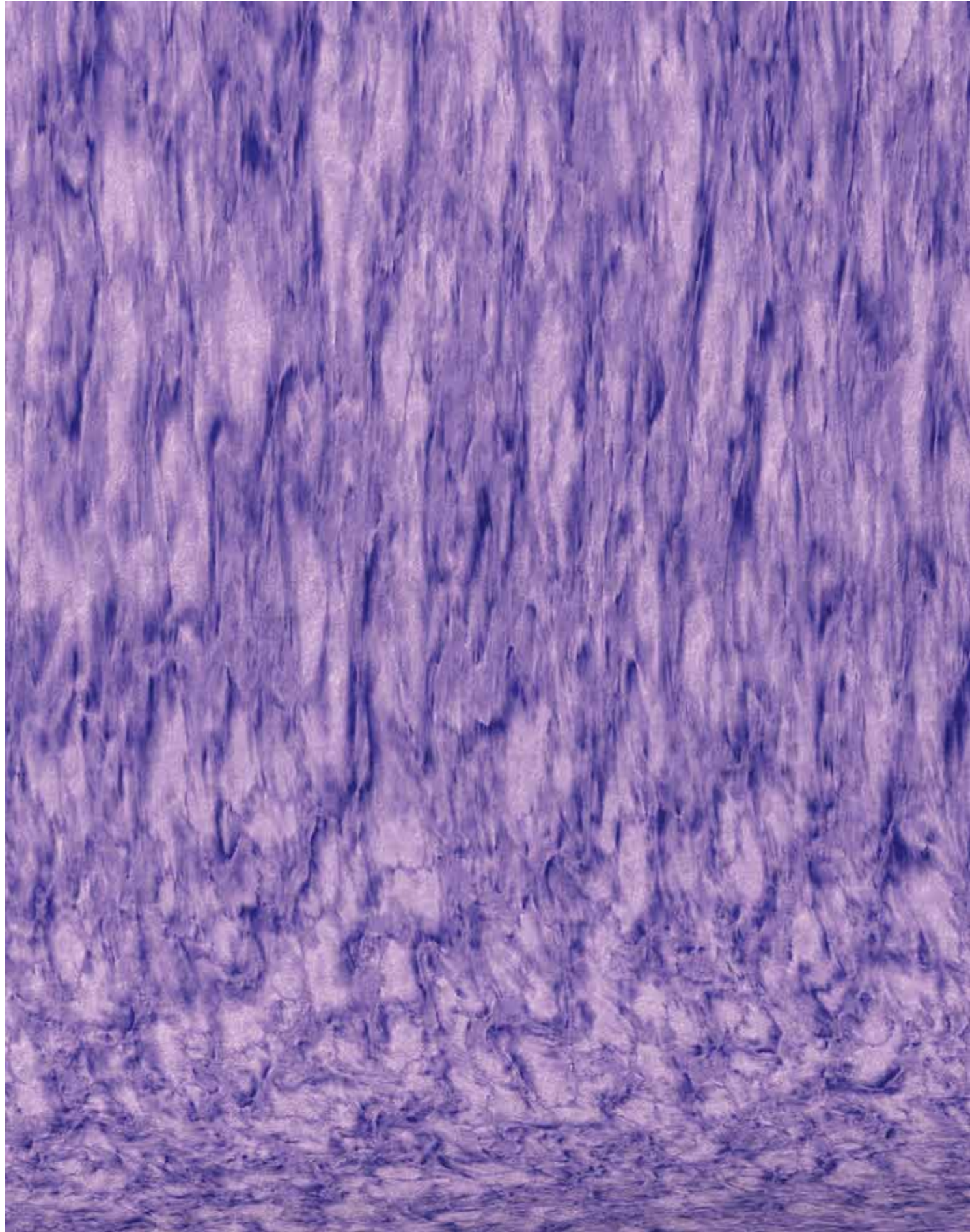
In Search of the Obvious, 2013, C-Print, 70 x 55 cm



Auster, 2012, C-Print, 70 x 55 cm



The Profession of Being, 2013, C-Print, 70 x 55 cm



Stimme Lila, 2013, C-Print, 70 x 55 cm



Beinchen, 2013, C-Print, 70 x 55 cm



VERFÜHRUNGEN.

ODER: DAS EI SPRICHT

von Kathrin Meyer

Die Redensart „wie ein Ei dem anderen gleichen“ drückt aus, dass Dinge oder Menschen einander zum Verwechseln ähnlich sehen. Was für Eier gilt, gilt für Bilder von Eiern bekanntermaßen noch lange nicht und niemand käme wohl auf die Idee, ein Ei mit einem Bild zu verwechseln. Bei einer Fotografie aber kann man annehmen, dass einmal ein Ei existiert hat, das nun auf der Fotografie zu betrachten ist. In den 1850er Jahren herrschte die weit verbreitete Ansicht, dass Fotografien die Wirklichkeit abbilden – und zwar genau. Dies stellte ein Problem im Hinblick auf den Kunstwerk-Status von Fotografien dar, denn wie sollte angesichts ihrer technisch bedingten Präzision eine künstlerische Interpretation der Wirklichkeit möglich sein? Der Pariser Intellektuelle Francis Wey hinterfragte diese Auffassung: In seiner 1851 erschienenen Abhandlung „Theorie des Porträts“ gab er zu bedenken, dass Fotografien zwar das vor der Kamera befindliche genau abbilden, es aber immer wieder anders zeigen, je nach Licht, Aufnahmewinkel, Position des Fotografierten usw.¹ Ein Ei gleicht also möglicherweise einem anderen, allerdings erzeugt jede Fotografie eines Eis gewissermaßen immer weitere Eier, mit jedem Bild.

Ohne zu wissen, ob Roman Schramm jemals diese Redensart im Sinn hatte, fällt mir auf, dass er wiederholt Eier arrangiert und fotografiert hat: fünf weiße Eier, die auf einem schwarz-weiß gemustertem Untergrund liegen (*Für Ernest Dichter*, 2007), fünf goldene Eier auf dem gleichen Untergrund (*Für Ernest Dichter*, 2009), dann ein einzelnes Ei auf aus dem Jahr 2013 und bis heute sind immer wieder Eier in verschiedenen Variationen auf seinen Bildern zu finden.

Ich komme gleich auf die Eier zurück, möchte aber vorher noch ein Fotobuch erwähnen, das im Jahr 2005 entstanden ist und den Titel *Tomaten* trägt. Auch hier geht es um die Interpretation von Bildern im Hinblick auf Zusammenhänge zwischen Fotografien und dem, was sie zeigen. Innerhalb eines Monats machte Roman Schramm fünf Fotos einer Tomatenpflanze auf einem Fensterbrett. Im Buch stehen zwei Fotos einander auf einer Doppelseite gegenüber, so dass jede mögliche Kombination einmal vorkommt. Mein Eindruck beim Durchblättern des Buches war, dass jede Doppelseite andere Fotos zeigt – und ist es nicht auch so? Denn jede Wiederholung und

Re-Kombination bringt tatsächlich ein anderes Bild hervor, mit unterschiedlichen Winkeln und Kontrasten. Das Tomatenbuch erscheint mir wie der Anfang einer Reihe von immer weiter ausgreifenden Versuchen, die Verhältnisse zwischen Fotografie, Fotografiertem, Betrachter und Künstler zu überprüfen, sie zu dehnen und aus dem Gleichgewicht zu bringen. Unter welchen Bedingungen erscheint ein Gegenstand im Bild als Darstellung eines außerhalb des Bildes vorhandenen Gegenstands? Unter welchen Bedingungen wird eine fotografische Darstellung als selbständiges Bild adressierbar, das sich vom dargestellten Gegenstand löst und genau diesen Abstand auch thematisiert? Wohin führt die Loslösung? Lässt sich ein Bild erzeugen, das eine so große sinnliche Intensität entwickelt, dass Betrachter meinen, es schmecken oder hören zu können?

Je länger ich über das Tomatenbuch nachdenke, desto stärker wird der Eindruck, dass der im Bild angedeutete Hinterhof gedanklich bereits die illusionistischen Räume enthält, die Roman Schramm auf seinen späteren Bildern inszeniert. Der Tomatenhintergrund im einfachen Spiel der Bildkombinationen zeigt immer noch einen Hinterhof, allerdings zugleich auch eine Lücke und damit eine Differenz zwischen zwei aufeinander bezogenen Darstellungen, aus denen heraus Betrachter wie Fotograf vergleichend, assoziierend, vielleicht auch rätselnd versuchen, das Gesehene und Gewusste, das Geahnte und Ange-deutete so zueinander ins Verhältnis zu setzen, dass es sinnvoll erscheint. Vielleicht auf der Suche nach einer Erklärung, nach etwas offensichtlich und unmittelbar Einleuchtendem, also nach einem Anker, der die Interpretationsversuche mal kurz ruhigstellt? Zurück zum vorhin bereits kurz erwähnten Bild *In Search of the Obvious*, das 2013 entstanden ist und unter anderem ein Ei zeigt. Hier eine Textstelle aus dem gleichnamigen Buch des Marketing-Experten Jack Trout: „Consider the dictionary definition of the word *obvious*: Easy to see or understood; plain; evident. With that definition, you begin to see why an obvious [marketing] strategy is so powerful. It’s simple, easy to understand, and evident. That’s why it works so well.“²

Trout präsentiert eine Strategie zur Entwicklung erfolgreicher Marketing-Kampagnen: Das Offensichtliche und Naheliegende soll definiert und in den Vordergrund gestellt werden. Schaut man sich Roman Schramms Bild an, scheint es die im Titel angesprochene Suche nach etwas Offensichtlichem ad absurdum führen zu wollen. Das Bild zeigt nicht ein einzelnes Motiv, sondern mehrere Ebenen übereinander, teils durch Schatten verbunden, teils einfach mit klarer Kante hineinmontiert. Das Vorgehen erinnert mich an

einige Gemälde René Magrittes mit ihren Überlagerungen, Aussparungen und Elementen, die zwar deutlich erkennbar sind, sich aber nicht so verhalten, wie es die Erfahrung mit den Gesetzen der Schwerkraft oder mit Texturen, Räumen und Körpern erwarten lässt. Offensichtlich („easy to see“) ist zugleich alles und nichts. Das Spiel des Nebeneinanderstellens von Räumen aus dem Tomatenbuch wird wieder aufgenommen, diesmal jedoch als Addition auf ein und derselben Fläche statt auf zwei nebeneinanderliegenden Buchseiten. Zudem werden nun Fotografien von Dingen mit komplett digital erzeugten Bildern zusammengebracht. Dass das Foto eines Fliegenpilzes hier eine Rolle spielt, passt zum Eindruck des Traumartigen und Irrealen, den dieses Bild bei mir hinterlässt. In einem digital rauschenden, gekrümmten Raum öffnet sich roh und flimmernd ausgeschnitten ein illusionistischer weiterer Raum, der mit digital erzeugten Texturen ausgestattet ist, die Feuchtigkeit andeuten oder Geschmolzenes, Schatten und Spiegelungen. Zwei Rechtecke (die ebenfalls Schatten werfen) zeigen rechts etwas Schwarzes, Glänzendes, das Falten wirft. Ein Detailfoto von einer Latexhose? Wieder etwas digital Erzeugtes, das einfach ein dreidimensionales Ding andeutet? Links ein Ei auf einem grünen Hintergrund (also einem Greenscreen, der potenziell durch beliebige andere Hintergründe ersetzt werden könnte). Da es sich in der digitalen pseudofeuchten Oberfläche spiegelt, eigentlich zwei Eier, aber hier ist offensichtlich, dass kein Ei dem anderen gleicht, sondern dass jedes Ei eine Behauptung ist. Die Behauptung nämlich, dass hier etwas dargestellt ist, das als Ei benannt werden könnte. Ein Ei, Eier, ei! Oder auch als weißes Oval, als Keimzelle oder als Bildgegenstand. Das Ei im Bild ist aber keineswegs ein Schlüssel zu den Bildern Roman Schramms, ebenso wenig wie die Tomaten. Ich glaube, die Eier sind Köder, die sich auch deshalb besonders gut als solche eignen, weil man weiß, dass der sichtbare Teil eines Eis einen unsichtbaren Teil enthält und damit ein Überschuss angesprochen ist, den Betrachtende imaginieren können, der aber nicht im Bild sichtbar ist. Was da wohl schlüpft?

So wie Roman Schramm auf der Bildfläche von *In Search of the Obvious* mehrere Bilder montiert, war auch seine 2013 im Kunstverein Hildesheim gezeigte Ausstellung „Arbeit und Leben, Roman Schramm, Guten Tag!“ eine Montage unterschiedlicher Texturen und Vektoren. Schramm begreift Ausstellungen häufig als Möglichkeit, sich neue Spielräume zu erschließen und war das erste einer Reihe neuer Bilder. Wenn ich mir die einzelnen Exponate der Ausstellung ansehe, fällt mir auf, dass Menschen in dieser Auswahl nur angedeutet erscheinen und kein einziges

Gesicht zu sehen ist (dabei nimmt auch die Auseinandersetzung mit Porträts einen festen Platz in Roman Schramms künstlerischem Schaffen ein – wobei er auch an diese die Fragen heranträgt, die er allgemein an die Fotografie oder vielmehr an die Wahrnehmung und Produktion von Bildern stellt, ob nun ein Mensch darauf zu sehen ist, eine abstrakte Struktur oder ein Turnschuh). Wenn im Zusammenhang mit diesen Bildern Menschen sichtbar sind, dann nur *live*, also leibhaftig im Ausstellungsraum, vor den Bildern. Die Bilder dieser Arbeitsphase zeigen zwar keine menschlichen Gesichter (also keine mimischen Ausdrücke, keine Augen), aber sie adressieren die Fähigkeit zu sehen, zu schmecken, zu spüren, eigentlich das gesamte Spektrum sinnlicher Erfahrung: indem sie taktile Erfahrungen von Feuchtigkeit, Festigkeit und Flüssigkeit, Weichheit und Härte visuell andeuten, jedoch ohne dass diese Texturen in einer Bilderzählung oder einem konkreten Objekt aufgehoben wären. Die Bilder dürfen sich verselbständigen (sich lösen vom Dargestellten) und signalisieren dabei Erfahrungen, die gar nicht dem Visuellen angehören, also hier nur in der Vorstellung existieren, die allerdings vom visuellen Erfassen angeregt wird.

Einige Bilder spielen offensiv mit der Wirkung von Farben (etwa die *Mimose*, 2012 oder *Solé Diesel*, 2007/2013) während andere sich eher auf haptische, womöglich auch auf geschmackliche Erfahrungen beziehen – so etwa im Fall der *Auster* (2012), deren hyperrealistische und stark vergrößerte Darstellung den Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinn anzusprechen scheint. Zwei abstrakte Bilder sind als *Stimme Blau* und *Stimme Lila* (beide 2013) betitelt und adressieren damit das Hören beziehungsweise den Körper als Sitz der Stimme und den Resonanzraum, den Stimmen schaffen. Über die gesamte Bildfläche hinweg zieht sich eine amorphe, unordentliche Struktur, die zum unteren Bildrand hin dichter wird und eine Krümmung andeutet. Die *Stimme Lila* hat einen solch intensiven Farbton, dass das Bild sofort Aufmerksamkeit einfordert und über den Bildrand hinaus abstrahlt, die Netzhaut kitzelt und vielleicht etwas zum Klingen bringt, sodass die „Bild-Stimme“ Betrachtende bedrängt oder beflügelt, festhält oder abstößt. Es handelt sich bei diesen Arbeiten nicht um Fotografien, sondern um digital erzeugte 3D-Texturen. Ein Bezug auf einen außerhalb der Bildfläche liegenden Referenzpunkt ist ausgeschlossen und auch die Frage der Ähnlichkeit stellt sich nicht zwingend. Bezugspunkt ist nichts Greifbares, Berührbares, sondern das, was das Bild erzeugt: eine Atmosphäre.³ Die *Stimmen* erscheinen mir als experimentelle Zuspitzungen von Schramms lustvollen Spielen mit Ähnlichkeitsbeziehungen (etwa zwischen Eiern, Eiern auf Bildern und Bildern

von Eiern) und mit dem Potential von Bildern, das gesamte Spektrum menschlicher Wahrnehmungsfähigkeit zu adressieren und zu aktivieren. Insgesamt funktionieren Roman Schramms Bilder wie Köder, sie verführen zum Tanz mit Interpretationsweisen und Sinneswahrnehmungen und laden zum Genuss des Scheinens und Erscheinens. Jean Baudrillards 1979 verfasster Text *Von der Verführung* beschreibt die subversive Kraft einer verführerischen Verwendung von Zeichen, die sich dadurch auszeichnet, dass sie jegliche Ordnung überschreitet:

„In der Verführung hingegen ist es in gewisser Weise das Manifeste, der Diskurs in seiner höchsten *Oberflächlichkeit*, was sich gegen die (bewußte oder unbewußte) tiefe Bestimmung wendet, um sie zunichte zu machen und durch den Zauber und die Fallstricke des Scheins zu ersetzen. Ein keineswegs frivoler Schein, sondern der Schauplatz eines Spiels und eines Einsatzes, einer Leidenschaft für die Verdrehung – die Zeichen selbst zu verführen ist wichtiger als das Zutreten welcher Wahrheit auch immer –, diese Leidenschaft wird von der Deutung vernachlässigt und auf ihrer Suche nach einem verborgenen Sinn zerstört.“⁴

Diese Verführung zielt darauf, kohärente und geschlossene Ordnungen zu verwüsten und die Zeichen zu einem eigenen Zweck einzusetzen, der nicht darauf aus ist, zu einer tieferen Wahrheit vorzudringen oder sinnhafte Zusammenhänge zu konstruieren. Die Verführung hält die Dinge in der Schwebe, lebt von der Unendlichkeit der Möglichkeiten und vom So-Tun-Als-Ob.

Die Zeichen selbst zu verführen – Roman Schramms bildliche Kombinationsvorschläge lassen an die Formulierung Lautréamonts in *Die Gesänge des Maldoror* denken: schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf dem Seziertisch. Schramm initiiert Spiele des Zeigens und Imaginierens, er inszeniert unerwartete Zusammenhänge, Gegenüberstellungen bis hin zu Verschlingungen. Glückliche Zufälle und eine Art flanierende Bewegung durch Bilder, Texte und Objekte sowie genaue Beobachtungen von Sehgewohnheiten und Wahrnehmungssteuerungen (etwa in der Werbung) gehen in Schramms fertige Bilder ein, die immer noch von dieser Unruhe und dem suchenden, auch versuchenden Tasten, dem Heranziehen und Entfernen, Schichten und Freilegen erzählen. Die Bilder verführen wohl auch Schramm selbst und ich vermute, genau darin liegt ein Teil des Vergnügens: nicht zu wissen, wo man ankommt und dahin zu gelangen, wo man noch nicht war, durch Bilder, die so gegenständig wie unwirklich sind. Wie Alice, die

durch den Spiegel geht und auf ein sprechendes Ei trifft, das sich keine Gesichter merken kann. Schöne Beine in regenbogenfarbigen Strumpfhosen werden in Roman Schramms Arbeiten *Ohne Titel (Italien)* und *Ohne Titel (Frankreich)* (beide 2013) zu abstrakten Flächen vor grauen Hintergründen. Das gestochen scharf dargestellte Gewebe erinnert an Leinwand, die Form an freigestellte Elemente, die für eine weitere Verwendung präpariert werden. Dazu gesellt Schramm je ein „Beinchen“ (das Foto einer türkis lackierten Salzteigskulptur). Die Beine und die Beinchen. Die Beinchen als Stiefel oder Croissant, die Beine als F oder I. Oder doch springende Delphine über einem Regenbogen? Ein künstliches Hüftgelenk? Die Dinge tanzen einen Reigen, zucken zum Beat der Sinnbildungsversuche, angeleuchtet von einer strahlend-digitalen Techno-Sonne. Und so sind wir (zusammen mit dem Künstler) mittendrin im Spiel von Schein und Verführung, dessen Bedingungen mit jedem Bild neu formuliert und reflektiert werden.

1 Vgl. Jan von Brevern: „Das Problem der Ähnlichkeit. Francis Wey, Charles Nègre und die Theorie des Porträts“, in: Michael Hagner/Bernd Stiegler/Felix Thürlemann (Hrsg.): Charles Nègre. *Selbstporträt im Hexenspiegel*, München 2014, S. 67–75, hier S. 67.
2 Jack Trout: *In Search of the Obvious. The Antidote for Today's Marketing Mess*, Hoboken, NJ 2008, S. 2.
3 Vgl. Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, 2. Aufl., Berlin 2014, S. 96, f.
4 Jean Baudrillard: *Von der Verführung*, München 1992, S. 78f. (orig. *De la séduction*, Paris 1979)

SEDUCTIONS.

OR: THE EGG SPEAKS

by Kathrin Meyer

The saying “as like as one egg and another” expresses that things or people may look very much alike. What is true for eggs, of course, is by far not valid for images of eggs, and no one would mistake an egg with an image. With a photograph, however, one could assume that there once existed an egg, which now can be observed on the photograph. In the 1850s the widely held opinion prevailed that photographs depict reality—and do so precisely. This posed a problem concerning the status of photographs as artworks, for how could an artistic interpretation of reality be possible in view of such a technically based precision. The Parisian intellectual Francis Wey questioned this concept: In his essay “Theory of the Portrait” he pointed out that even though photographs accurately depict the object in front of the camera, they show it in many different ways, depending on the light, the shooting angle, the position of the photographer etc.¹ One egg thus may resemble another egg, each photography, however, virtually creates further eggs with each new image.

Without knowing whether Roman Schramm ever had this saying in mind, I have noticed that he repeatedly arranged and took pictures of eggs: five white eggs lying on a black-and-white patterned pictorial ground (*Für Ernest Dichter*, 2007), five golden eggs on the same background (*Für Ernest Dichter*, 2009), followed by a single egg in the work *In Search of the Obvious* from 2013, and until today eggs continue to appear in his pictures in different variations.

I will get back to the eggs shortly, but first would like to mention a photo book published in 2005 under the title *Tomaten*. It also deals with the interpretation of images with regard to correlations between photographs and what they are depicting. Within one month Roman Schramm took five photos of a tomato plant on a window sill. In the book, two photos are set in comparison on facing pages, presenting all possible combinations once. My impression while going through the book was that each double page showed different photos—and isn’t this actually the case? For each repetition and re-combination indeed brings about another image, with different angles and contrasts. The book *Tomatoes* seems to me like the beginning of a series of continually expanded experiments exploring the relations between

photography, the depicted object, the viewer and the artist—attempts aimed at extending them and throwing them off balance. Under which circumstances does an object in the picture appear as a representation of an object existing outside of the image? Under which circumstances does a photographic representation become an independent image that detaches from the depicted object and deals with specifically this distance? Where does this detachment lead to? Is it possible to create an image featuring such intense sensual qualities that the viewer thinks he can taste or hear it?

The longer I think about the tomato book, the more I gain the impression that the backyard hinted at in the image already conveys the conception of illusionistic spaces that Roman Schramm staged in his later pictures. In this simple play with image combinations, the background of the tomatoes still shows a backyard, but it simultaneously displays a gap. Thus a difference emerges between two representations related to one another, from which viewers, much like the photographer, by comparing, associating, perhaps even guessing, try to bring what they are seeing, what they know, what they assume, or what is being suggested, into a relationship which somehow seems to make sense. Are we searching for an explanation, something obvious and directly understandable, for an anchor capable of calming, just for a moment, our attempts at interpretation?

Back to the briefly aforementioned image *In Search of the Obvious* of 2013, which, among other things, depicts an egg. In this context, a quote from the book under the same title by the marketing expert Jack Trout: “Consider the dictionary definition of the word *obvious*: Easy to see or understand; plain; evident. With that definition, you begin to see why an obvious [marketing] strategy is so powerful. It’s simple, easy to understand, and evident. That’s why it works so well.”²

Trout presents a strategy for the development of successful marketing campaigns: The obvious and palpable is to be determined and brought to the fore. Looking at Roman Schramm’s image, it appears that the search for something obvious indicated in the title is intended to be reduced to absurdity. The image does not show a single motif, but rather presents several overlaid levels, partly connected by shadows, partly mounted into the image with a clear-cut edge. This procedure reminds me of some paintings by René Magritte with their superimpositions, blank spaces and elements, which are clearly recognizable but function in an unexpected manner when it comes to our experience with the laws of gravity or in

relation to textures, spatiality and bodies. The obvious or “easy to see” is at once everything and nothing. The play with the juxtaposition of spaces is taken up again from the tomato book, this time, however, in the form of supplementation on one and the same plain instead of on two book pages facing each other. Besides this, photographs of real objects are fused with fully digitally created images.

The fact that the photo of a toadstool plays a role here fits the dream-like and unreal impression this picture gives me. Within a digitally noisy, curved space, in a rough and flickering cut-out style, another illusionistic space is opened up, a space furnished with digitally produced textures implying dampness or molten matter, shadows and reflections. Two rectangles on the right (also throwing shadows) show something black and shiny with creases. A detail shot of a pair of latex trousers? Another undefined digital image insinuating some three-dimensional thing? To the left side there is an egg before a green background (a kind of green screen, readily replaceable by any other background). As it is reflected in the pseudo-damp surface, we are actually looking at two eggs. This time, however, it is obvious that no one egg resembles the other, but that each egg is a separate assertion, namely the claim of something being depicted that one could call an egg. One egg, eggs, eggish! Or rather call it a white oval, a germ cell, or simply a subject matter. The egg in the image, however, in no way is a key to Roman Schramm’s works, nor are the tomatoes. I believe that the eggs are meant to draw attention. They serve as a particularly useful lure because we all know that the visible part of an egg contains an invisible part. A surplus is being addressed here, which observers are able to imagine, but which is not visible in the picture. What is hatching there?

In the same way Roman Schramm assembled several images on the picture plain of *In Search of the Obvious*, his exhibition “Arbeit und Leben, Roman Schramm, Guten Tag!” at the Kunstverein Hildesheim in 2013 featured an assemblage of various textures and vectors. Schramm sees exhibitions as an opportunity to explore new realms of play, and *In Search of the Obvious* was the first of a series of new pictures. Looking at the individual exhibits of the show, I noticed that in this selection people appear in merely suggested form, and not a single face is to be detected, (though dealing with portraits certainly has been a focus of Schramm’s artistic work—and he confronts them with same questions that he generally addresses to photography, or he rather reflects upon the perception and production of images, whether humans are to be seen, an abstract structure or a sneaker).

If in the context of these images humans are present, then only “live”, meaning in person in the exhibition space, in front of the pictures. The works of this phase do not show human faces (no facial expressions, no eyes), but they address the capacity to see, to taste, to feel, basically the whole gamut of sensual experience, by visually alluding to tactile experiences of dampness, solidity and fluidity, softness and hardness. The presented textures achieve this, however, without referring to a pictorial narrative or a concrete object. The images are allowed to work on their own (to become detached from the depicted matter), signaling experiences beyond the visual realm. They are merely a product of one’s imagination, which indeed is inspired by one’s visual perception.

Some images provokingly play with the effect of color (such as *Mimose*, 2012, or *Solé Diesel*, 2007/2013), while others rather refer to haptic experiences or even experiences related to taste. This can be said of the work *Auster* (2012), whose hyper-realistic and drastically enlarged representation seems to appeal to our sense of smell, taste and touch. Two abstract pictures are titled as *Stimme Blau* and *Stimme Lila* (both 2013), and thus address our hearing or the body as the seat of the voice and the resonance chamber created by voices. An amorphous, disorderly structure covers the entire pictorial plain and towards the lower edge becomes more dense, suggesting a curvature. The work *Stimme Lila* has such an intense color that the picture immediately demands attention. Beaming beyond its frame, it tickles the eye and possibly strikes a chord, so that the viewer of this “picture voice” may feel either distressed or uplifted, attracted or repulsed. These pictures are not photographs, but rather digitally produced 3-D textures. Here, referring to a reference point located beyond the image itself can be excluded and also the question of resemblance is not necessarily of relevance. The point of reference is nothing tactile, nothing touchable, but rather what is created by the picture: an atmosphere.³ They seem to me like experimental exaggerations of Schramm’s enthusiastic play with similarities and simulation (between eggs, eggs in pictures, pictures of eggs) and with the potential of images to address and activate the entire range of human perceptive ability.

Altogether, Roman Schramm’s pictures are intended to be enticing; they seduce you to participate in the dance of interpretation and sensual perception and invite to the pleasure of illusion and deception. Jean Baudrillard’s text *Seduction* of 1979 describes the subversive force of seductively employed signs, characterized by the transcendence of any order:

“In seduction, by contrast, it is the manifest discourse—discourse at its most superficial—that turns back on the deeper order (whether conscious or unconscious) in order to invalidate it, substituting the charm and illusion of appearances. These appearances are not in the least frivolous, but occasions for a game and its stakes, and a passion for deviation—the seduction of the signs themselves being more important than the emergence of any truth—which interpretation neglects and destroys in its search for forbidden meanings.”⁴

This seduction aims at destroying coherent and closed structures and employing signs for an individual purpose, which does not strive to attain any deeper truth or to create meaningful contexts. Seduction keeps matters unresolved, lives from the infinity of options and draws its strength from pretending as if.

Seducing the signs themselves—Roman Schramm’s pictorial propositions for combinations recall what Lautréamonts formulated in *Les Chants de Maldoror*: “...beautiful like the coincidental meeting of a sewing machine and an umbrella on the dissecting table.” Schramm initiates play in the context of representation and imagination; he stages unexpected correlations, comparisons, even entanglements. Lucky coincidences and a kind of drifting through images, texts and objects as well as precise observations related to seeing habits and influences on perception (as for example in advertising) have entered Schramm’s finished works—works that continue to speak of a restlessness, of searching and tentative steps, of attraction and withdrawal, layering and exposing.

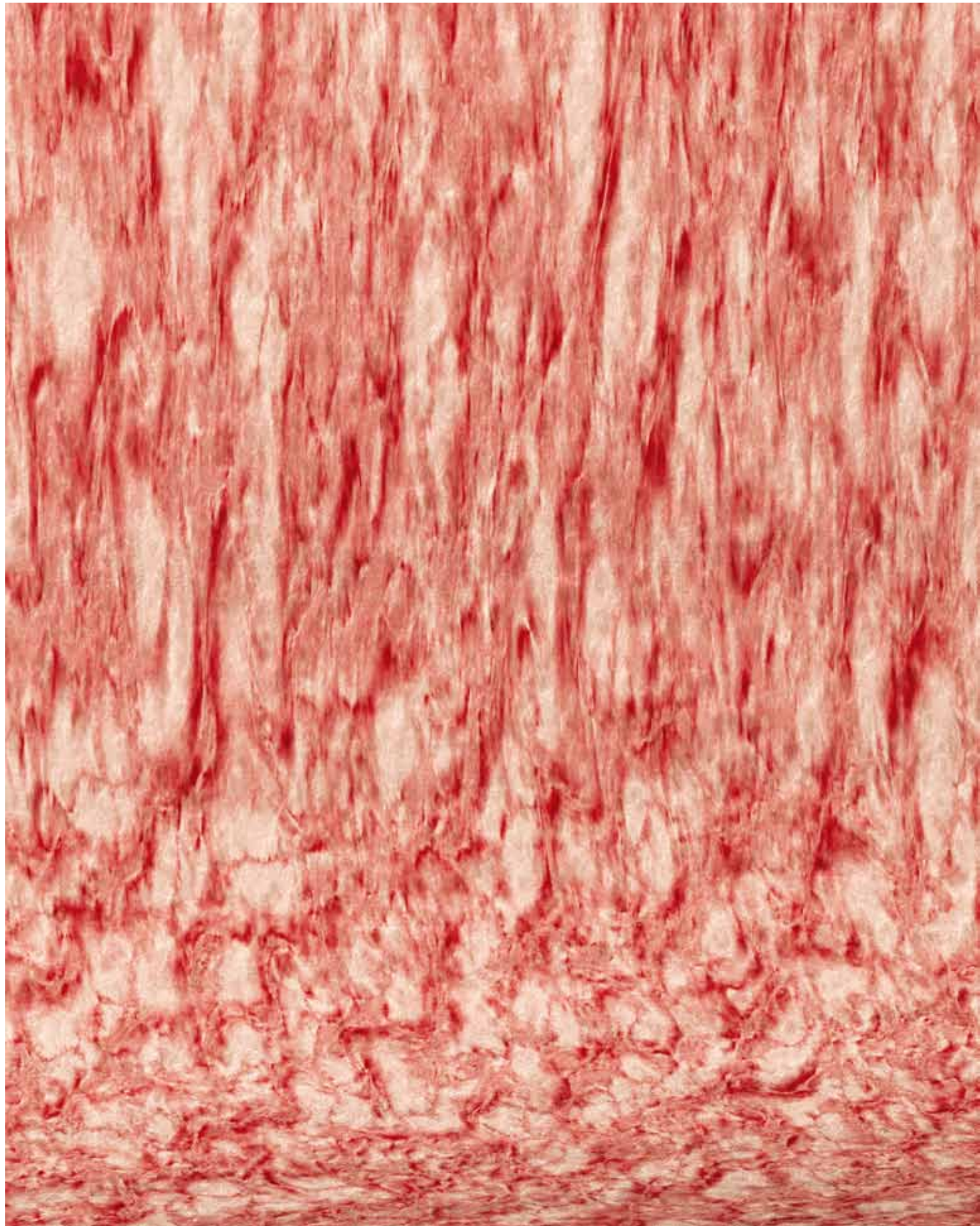
Schramm himself seems to be seduced by the images, and I suppose that precisely this is part of the pleasure: not knowing where one will arrive and arriving where one never has been before, by means of pictures that are as figurative as they are unreal. Like Alice who walks through the mirror and encounters an egg that speaks but cannot remember faces. In his works *Ohne Titel (Italien)* and *Ohne Titel (Frankreich)* (both of 2013), beautiful legs in rainbow-colored tights are transformed into abstract plains before grey backgrounds. The accurately elaborated texture recalls canvas, the shape reminds of isolated elements being prepared for further use. Schramm supplements each by one “little leg” (a photo of a salt dough sculpture painted in turquoise). Legs and little legs. The little legs as boots or croissants, the legs as the letters F or I. Or are they dolphins jumping over a rainbow? An artificial hip joint? The objects perform a round dance, twitching to the beat of attempts at making some kind of sense, illuminated by a gleaming digital techno sun.

And so we find ourselves (together with the artist) in the midst of a play with pretense and seduction, whose conditions are reinvented and newly reflected with each picture.

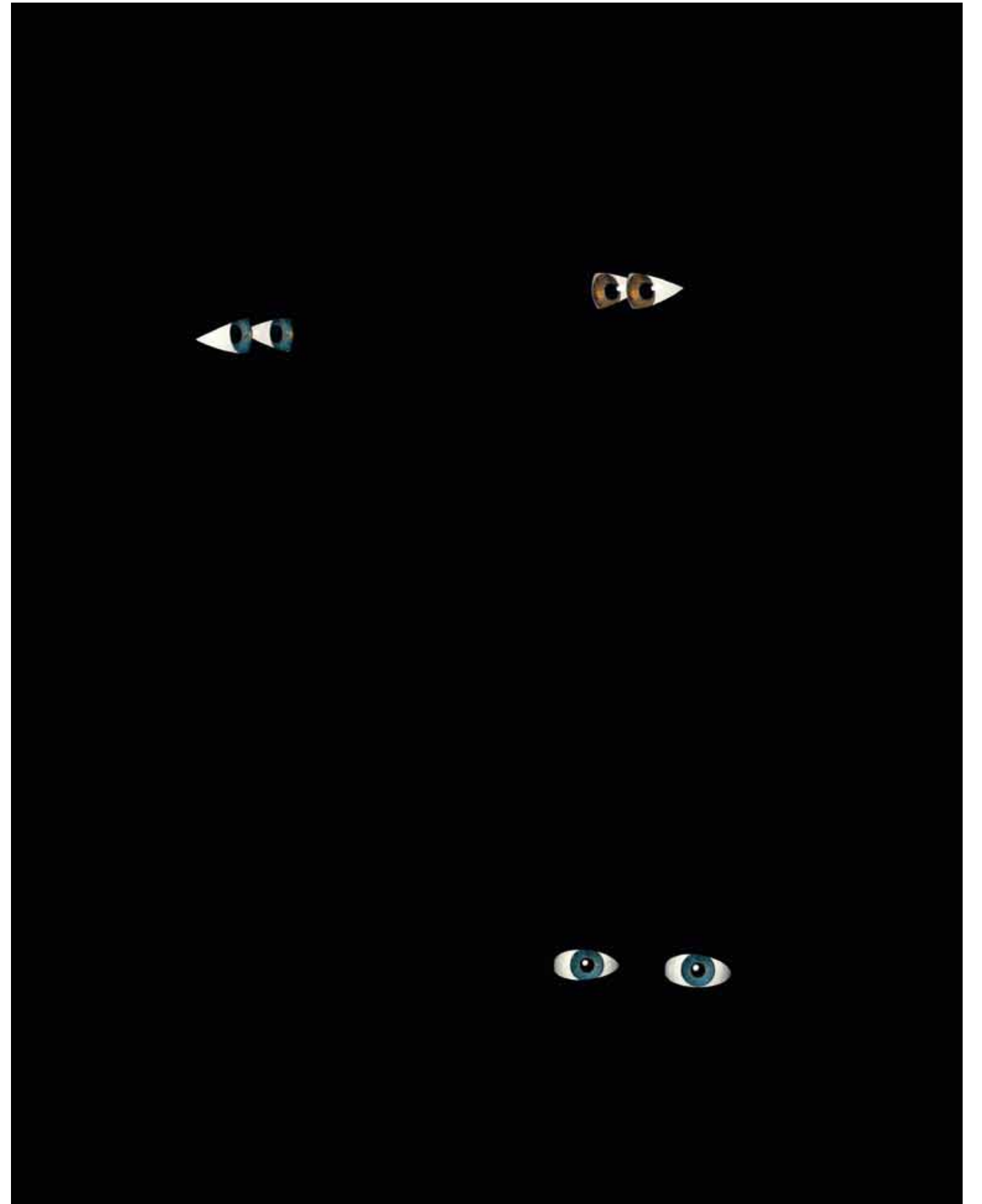
1 Cf. Jan von Brevern: „Das Problem der Ähnlichkeit. Francis Wey, Charles Nègre und die Theorie des Porträts“, (freely translated as: “The Problem of Resemblance. Francis Wey, Charles Nègre and the Theory of Portraiture,”) in: Michael Hagner/ Bernd Stiegler/Felix Thürlemann (pub.): *Charles Nègre. Selbstporträt im Hexenspiegel* (freely translated as: *Charles Nègre. Self-portrait in the Mirror of Witch*), Munich 2014, pp. 67–75, here p. 67.
2 Jack Trout: *In Search of the Obvious. The Antidote for Today’s Marketing Mess*, Hoboken, NJ 2008, p. 2.
3 Cf. Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* (freely translated as: *Atmosphere. Essays on new Aesthetics*), 2. Ed., Berlin 2014, p. 96, cont.
4 Jean Baudrillard: *Seduction*, Montréal 1990, p.53 (orig. *De la séduction*, Paris 1979)



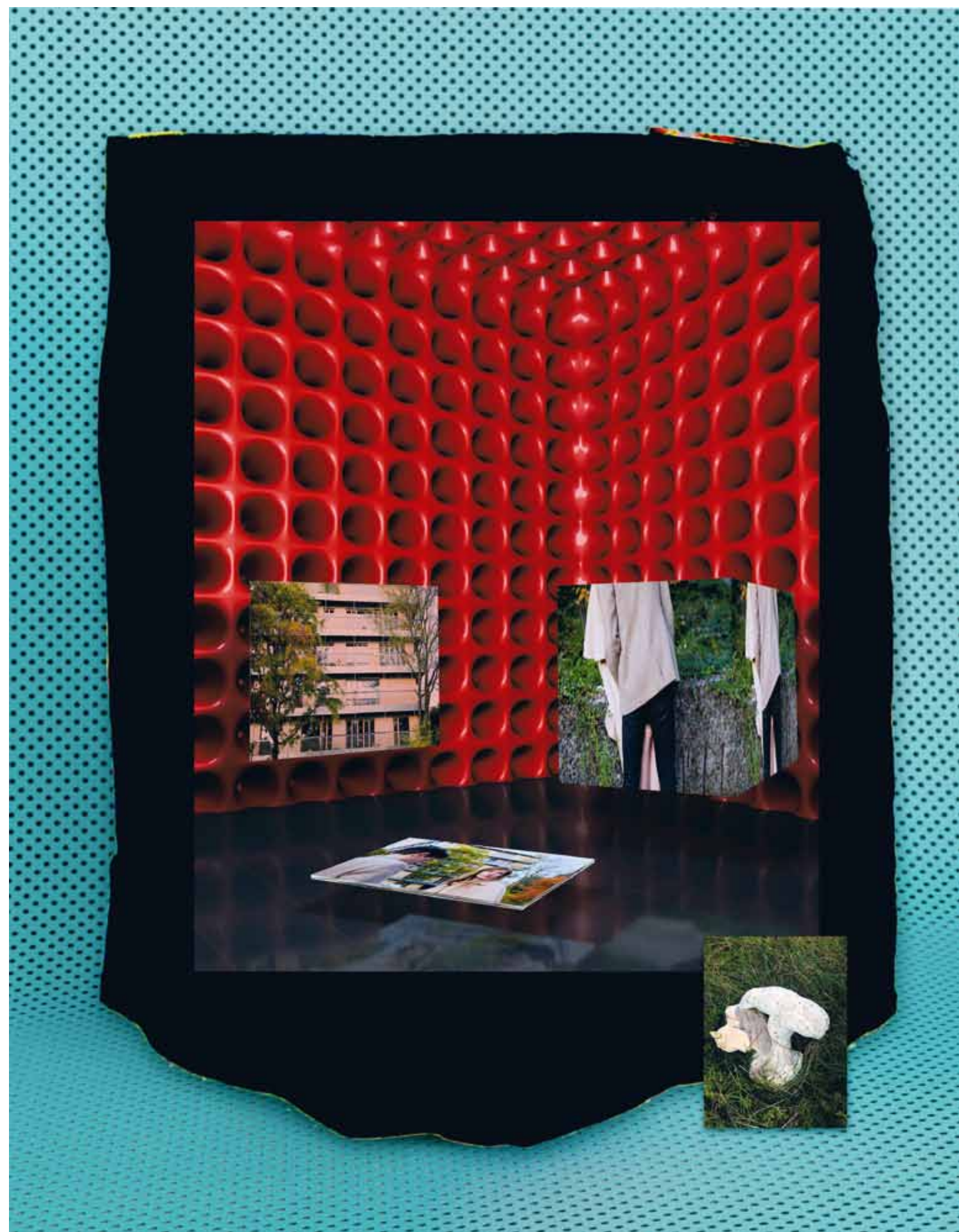
Today's Lies, Tomorrow's Truths, 2013, C-Print, 70 x 55 cm



Stimme Erdbeer-Vanille, 2013, C-Print, 97 x 75 cm



It's not you, it's me, 2013, C-Print, 70 x 55 cm



I keep my Head still, 2013, C-Print, 70 x 55 cm



Artischocke, 2013, C-Print, 70 x 55 cm



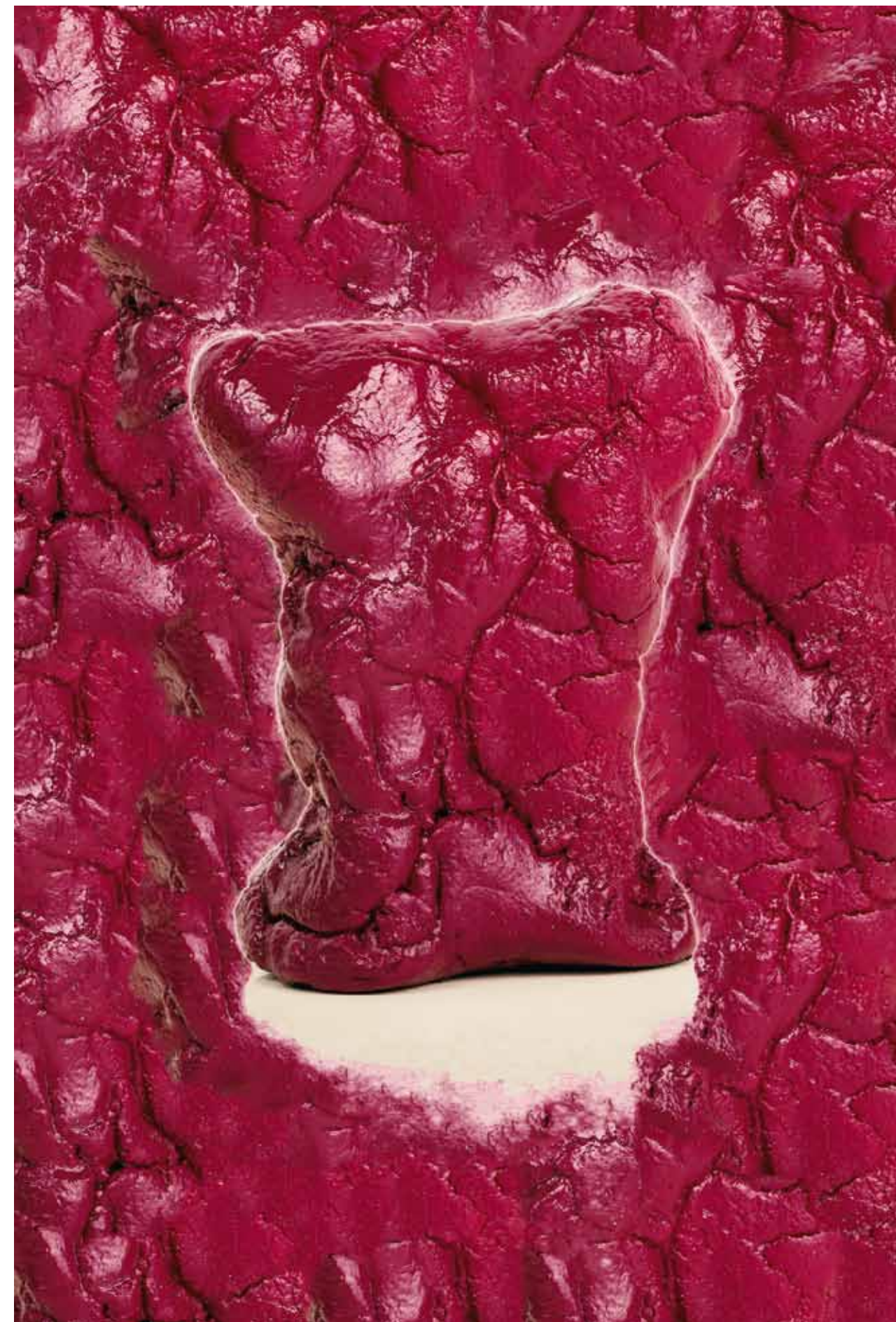
Untitled, 2013, C-Print, 57 x 85 cm



Kaktus, 2013, C-Print, 70 x 55 cm



Je sais bien...., 2013, C-Print, 70 x 55 cm



Torso, 2013, C-Print, 85 x 57 cm



„Today's Lies, Tomorrow's Truths“, 2013, installation views, Croy Nielsen, Berlin



DIE MENSCHEN SIND DA

von Dominikus Müller

Die Kunst spricht. Ihre Stimme hallt durch die Gänge. Sie macht, sie tut, sie ruft ihre Kinder zu sich. Sie strömen herein, in den Saal, schnell sind es viele, denn sie kommen niemals allein. Die Kinder versammeln sich um die Kunst, sie sitzen auf der Lehne ihres Stuhles und gruppieren sich auf den Stufen ihres Thrones. Die Sonne glitzert durch das Fenster im Rücken der Kunst, sie legt einen Kranz aus Licht um ihren Kopf und ein Kreuz aus Schatten aufs Fischgrätparkett. Kleine Staubpartikel schweben langsam und behäbig durch die Strahlen wie Plankton durchs Nordmeer. Kein Wal kommt, um es herauszufiltern. Alles ist still. Wer das Gegenlicht aushält, der kann am Horizont die schneebedeckten Berge erkennen. Die Kunst blickt ihre Kinder zufrieden an und sie blicken zurück. Sie sieht sich in ihnen und sie spiegeln sich in ihren Augen.

Die Kinder beginnen, ihre langen blonden Haare ineinander zu weben, Haar für Haar, Strähne für Strähne. Sie glühen miteinander um die Wette, sie ergänzen sich gegenseitig und haben sich gern. Die Kunst sitzt in ihrem Kreis, und sie nehmen sie in ihre Mitte. Sie gehören zueinander, sie mögen und brauchen sich, die Kunst und die Kinder. Und weil sie das nicht nur wissen, sondern auch gut finden, ist es eine Szene von großer Harmonie. Mit feiner Stimme wispert sie sich schöne Sätze zu. Im Raum raunt es, die Töne verstärken sich, Bedeutungen schaffen sich, werden weitergetragen, von einem zum anderen, schaukeln sich hoch und steigen schließlich langsam empor. Dann werden sie gehört. Eine Wolke aus Worten hängt unter der Decke. Die Worte formen ein Gesicht. Es ist das Gesicht der Kunst. Sie öffnet ihren Mund. Ein schwarzer Telefonhörer wird eingesteckt.

Hallo, Hallo sagt die Kunst durchs Telefon. Ich höre sie ganz genau, ihre Stimme ist klar und kräftig wie immer, Bass, Bariton, irgendwas in der Tiefe. Ihre Stimme ist körnig und ich sehe einzelne Schallwellen durch den Raum ziehen. Hallo sagt sie also, die Kunst. Und ich antworte. Hallo. Wir sprechen eine Weile, sie erzählt mir von ihren neuesten Konzepten, von ihren besten Ideen, von zufälligen Gedanken. Warum man das eine so macht, wie man es macht, und das andere besser gar nicht. Warum man über das eine permanent sprechen muss und über das andere nicht kann. Ich nicke bestätigend, sage, dass macht alles Sinn, und nehme einen tiefen Schluck meines lauwarmer Cappuccinos. Der Milchschaum, gemischt mit Zucker, verklebt mir

sehr angenehm die Lippen. Für einen kurzen Moment muss ich lachen, dann sagt die Stimme aus dem Telefon mit viel Pathos: Es kommt eine Zeit jenseits von Kontexten, vielleicht ist das dann auch wieder Kunst jenseits vom System. Das will man ja nicht wollen, und doch ist es das, auf was alle warten. Ich auch, denke ich bei mir, und nicke schweigend.

Immer wenn die Kunst spricht, verstummt das Murmeln der Kinder. Sie konzentrieren sich, sie halten die Luft an in ihren weichen, weißen Brustkörben. Kleine Aquarien des Lebens, kondensierte Kraft, angehaltener Drang. Sie haben die Augen geschlossen und die Münder halb geöffnet. Die Wangen flattern. Und ihre Haare vibrieren im Takt der Künstlerstimme. In der Kunst, so begreife ich schließlich, sprechen die Kinder. In ihrem Körper hallt ihr Sound wie in einer Kathedrale und aus ihrem Mund perlen ihre Worte. Das Vibrato ihrer pastoralen Stimme macht ihr harmonischer Gleichklang, sein weicher Zungenschlag ist das Resultat ihrer Gemeinsamkeit. Speaking in tongues, talking in heads. Sie sind es und sie gehören zusammen. Es kann keine Kinder geben ohne Kunst und keine Kunst ohne Kinder. Vor meinen Augen und in meinen Ohren verzweigt sich das Bild immer weiter, entwirren sich die Zöpfe, ohne sich zu trennen, spalten sich die Haare, ohne sich zu teilen, immer tiefer hinein verfolge ich die einzelnen Stränge. Keine Häme, kein Zweifel, alles eins, immer weiter, von vorne, im Kreis. Man nennt das bei sich sein oder sich verlieren. Dann legt sie auf.

Ich öffne die Tür und betrete den Raum. Noch immer schwebt das Gesicht unter der Decke, noch immer hängt es da in einer Wolke aus Worten – ganz so wie ich es vorher auf dem Bildschirm des Telefons erkennen konnte. Ich könnte seine Geschichten auslesen, sie liegen offen da. Ich entscheide mich dagegen und blicke das Gesicht einfach nur an. Weiche Wangen zeichnen sich ganz deutlich ab, genauso wie eine leicht zu spitze Nase. Zu den Augen hin drängen sich die Vokale, während die goldenen Haare vor allem aus Konsonanten gebildet werden. Es ist ein wunderschönes Gesicht, ein ebenmäßiges. Es ruht in sich, es ist klar zu erkennen und hat doch keine festen Grenzen. Es franst überall hin aus und ist doch ganz. Es vibriert im Takt der Kindergesänge und pulsiert kraftvoll im unisono ihres Summens. Ich verstehe: Es kann kein Gesicht geben, hinter dem nicht andere stehen. Und doch sieht man immer nur ein Gesicht, eben genau so, wie man eine Landschaft sieht, wenn man an Bäume, Felder, Hügel und Straßen denkt. Das Gesicht ist eine Integrationsmaschine, es ist immer Eins aus Vielen, Gesamtheit in sich. Das Gesicht ist ein Gegenüber. Es ist ein anderer Mensch.

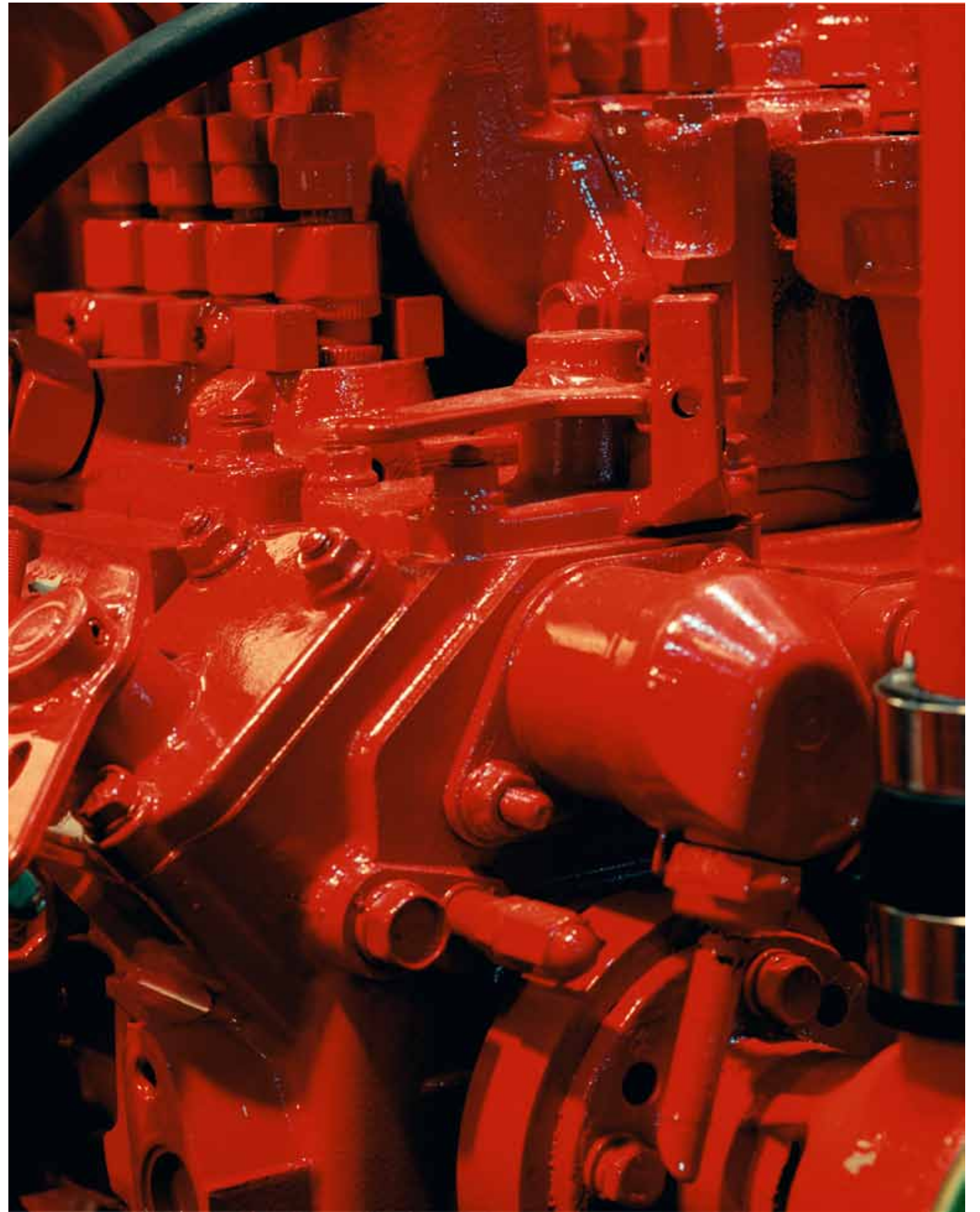
Und jeder Mensch ist eine andere Welt, die von vielen bewohnt wird. Ich sehe mich selbst, ich sehe die Kinder, ich sehe die Kunst. Ich bin glücklich. Ich bin im Bild.

Von hier aus beginnen die Dinge, wieder etwas zu bedeuten. Klar und deutlich zeichnen sie sich in mir ab, stellen sich als Fragen zumindest. Ich sehe in die Augen der anderen und weiß: sie denken genauso. Wir hängen zusammen, ich bin dabei, und das macht mich froh. Und doch bleiben Fragen: welche Zusammenhänge brauche ich, um was will ich mich kümmern, um wen will ich mich sorgen? Was heißt es, wenn die Dinge beseelt sind, wenn ich mit ihnen sprechen kann auch ohne Worte, was heißt es, wenn die Bilder zu Körpern werden und Kunstwerke zu Menschen? Wer verwertet hier wen? Wer handelt mit wem? In welchen Währungen wird gezahlt, wenn wir alle zusammen zirkulieren wie Waren?

Von draußen dringen Stimmen ins Innere zu uns hinein. Draußen stehen sie in langen Ketten um unser Haus. Wir möchten uns nicht verkaufen, nicht für nichts und nicht für alles auf der Welt, sagen sie. Wir möchten, dass die Dinge anders laufen als bisher, besser irgendwie, sagen sie weiter. Sie möchten andere Zusammenhänge für ihre Sorge. Deswegen stehen sie jetzt hier, in langen Ketten und halten sich an den Händen. Sie haben sich gern. Wir sehen das durch die Fenster und finden das sofort gut. Wir öffnen ihnen die Tür. Sie kommen herein, und für eine Weile stehen wir einfach nur da und blicken uns in die Augen. Einfach nur so. Sie sind genauso in Ordnung wie wir, das merken wir sofort und sehen es in ihren Gesichtern, die jetzt, da sie bei uns sind, ganz entspannt wirken. Keine Sorge mehr zu sehen, kein Gram mehr zu lesen. Wir sind drinnen wie draußen, wir sind jenseits der Worte. Dass es modrig warm ist und dass die Luft nach Schimmel riecht, das macht uns nichts. Wir lachen und fühlen uns gut, wir ziehen die Hosen aus. Gierig saugen wir die stickige Luft durch die Nase und beginnen in Unterhosen zu tanzen. Die Menschen sind da. Wir sind da.



Bariton-Element, Hersteller: RWS, Kaliber: .30-06, 2007, C-Print, 38 x 48 cm
Bariton Element, Solé Diesel, 2007, C-Print, 48 x 38 cm *Hohlkehle, 2007, C-Print, 48 x 38 cm*



Bariton Element, Beta Marine Diesel, 2007, C-Print, 48 x 38 cm



GEL-NOOSA TRI 7, 2012, C-Print, 48 x 38 cm



Hello Boys!, Erector Set Mobile I, 2009, C-Print, 48 x 38 cm *Berit*, 2012, C-Print, 48 x 38 cm
Beinchen, 2009, C-Print, 38 x 48 cm





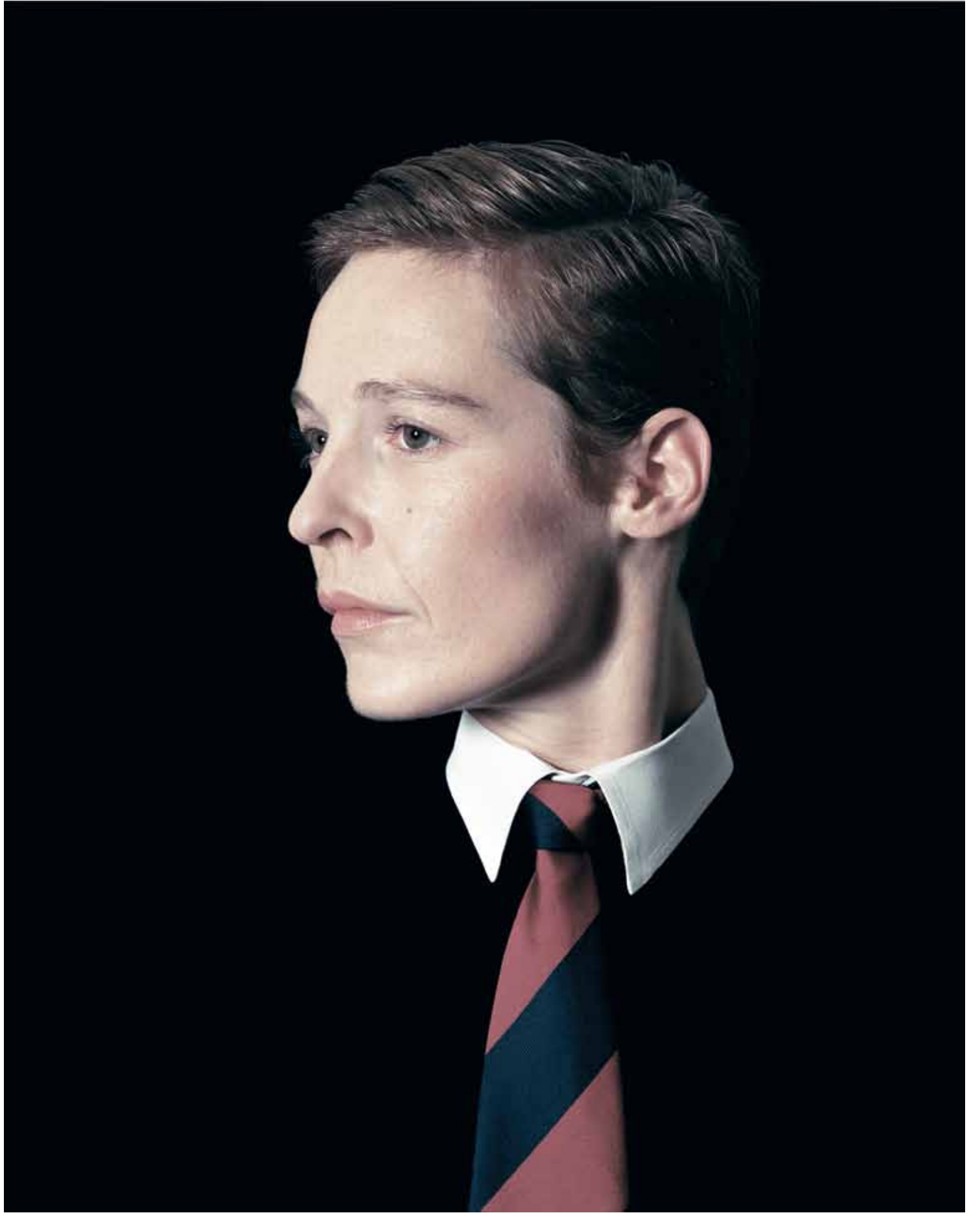


Skin Supplies, 2009, C-Print, 48 x 38 cm



Für Ernest Dichter, 2009, C-Print, 48 x 38 cm *Für Edward Bernays (Green Ball)*, 2009, C-Print, 48 x 38 cm
Diderot-Effekt, Modell Vassili von T. Keil, 2008, C-Print, 38 x 48 cm





Thomas als Arrow Collar Man, 2007, C-Print, 48 x 38 cm *Briele Focus 140 H/S, 2007, C-Print, 48 x 38 cm*
Diderot Effekt, Modell Angelo von T. Keil, 2009, C-Print, 38 x 48 cm

Susanne als Arrow Collar Man, 2007, C-Print, 48 x 38 cm

THE PEOPLE ARE HERE

by Dominikus Müller

Art speaks. Her voice rings through the hallways. She creates, she acts, she calls her children home. They stream into the hall, soon there are many, for they are never alone. The children gather around the Art, they sit in groups on the back of her chair and on the steps before her throne. The sun pierces the window behind, casting a crown of light around Art's head and a cross of shadows upon the fishbone parquet. Small particles of dust drift slowly and sedately through the beams like plankton in the Arctic Sea. No whale here to filter it out. All is quiet. Whoever faces the light can see across to the snow-topped mountains on the horizon. Art looks with satisfaction at her children and they look back at her. She sees herself in them, and they recognize their own reflections in her eyes.

The children begin to weave her long blond hair, lock by lock, strand by strand. They are glowing, each trying to glow more strongly than the next, they complete each other and enjoy being together. They circle Art, they take her as their center. They belong together, they desire and need each other. Art and her children. They not only are aware of this, but consider it to be good. It is a scene of true harmony. With delicate voices they whisper beautiful sentences. A murmur spreads through the room, the sounds become louder, meanings are established and repeated, from one person to the next, swinging up high before slowly sinking back down. Now they can be heard. A cloud of words hangs below the ceiling. The words form a face. It is the face of Art. She opens her mouth. I plug in a black telephone receiver, pick up and dial.

Hello, hello, says Art through the telephone. I hear her perfectly, her voice is as clear and strong as ever, bass or baritone, but at any rate very deep. Her voice is grainy and I see sound waves crossing through the space. Hello, Art says. And I answer. Hello. We speak for a little while. She tells me of her newest concepts, her best ideas, and other random thoughts. Why this one here is doing things this way, and why that one there is better off doing them differently. Why you must always talk about one thing and why you cannot talk about another. I nod in agreement, take a sip of my lukewarm cappuccino, and say: That all makes sense. The milk foam mixed with sugar sticks to my lips. I like it. For a second I have to laugh, then the voice from the telephone says with great pathos: a time is coming that will transcend

context—and this also means: art will transcend the system. No one will admit it, but that is really what everyone is waiting for. Me too, I think to myself. I silently nod.

Whenever Art speaks her children become silent. They concentrate and focus, they hold the breath inside their soft white ribcages. Little aquariums of life, condensed energy, restrained impulse: their eyes closed and their mouths half open; their cheeks fluttering and the hair vibrating to the rhythm of the voice of Art. I finally realize that the children are speaking through Art. Their sound reverberates in her body like a cathedral, and their words spill from her mouth. Their harmonious unison forms the vibrato of her pastoral voice, and their similarity produces the soft movements of her tongue. Speaking in tongues, talking in heads. They belong together: there can be no children without art and no art without children. The picture branches outward before my eyes and ears, the braids unravel but do not come apart, the hairs split down the middle but do not separate; I follow the separate strands ever deeper. No rancor, no misgivings, all is one—ever onward, beginning over and over, in a circle. It is called: being aware—or losing yourself. Then she hangs up.

I open the door and walk into the room. The face still hovers up by the ceiling, still hangs there in the cloud of words—just as I could sense from earlier, on the phone. If I wanted I could read all its stories, they are lying there out in the open. But I don't feel like; instead I simply stare at the face. Soft cheeks are clearly visible, as well as a slightly too pointy nose. Vowels push out at the eyes, while the golden hair mostly consists of consonants. It's a beautiful face, one of perfect proportions. It is peaceful and well-defined yet has no fixed borders. It unravels in every which way yet it is whole. It vibrates to the rhythm of the children's song and pulses strongly in unison with their humming. I understand: there is no face that does not contain others behind it. And yet one always sees only one face, just like one always sees a landscape when one thinks of trees, fields, hills, and roads. The face is an integrating machine, it is always one formed from many, completeness itself. The face is a counterpart. It is a different person. And every person is a different world that is inhabited by many. I see myself, I see the children, I see art. I am happy. I'm in the picture.

Now things begin to have meaning again. They emerge clearly within me, or at least pose themselves as questions. I look into the eyes of others and know: they think as I think. We are interconnected, I am present, and this

makes me happy. And yet the questions linger: what connections do I need to make, what do I want to be concerned about, who do I want to take care of? Why do things come to life, why can I speak to them without using words, why do images become bodies and why do artworks become people? Who's using whom? Who's dealing with whom? What currency is used, if we're all circulating like commodities?

We hear voices coming in from the outside. They're waiting in long lines that stretch around the building. We won't sell ourselves, the voices say, the people say. Not for nothing, not for everything in the world. We want things to be different than they were, they say, better in some way. They want new context for their worries. They are here now, standing in long lines, holding hands. They enjoy being together, as we can see through the window. We like that. We open the door for them. They come in, and for a while everyone just stands there looking at each other. Simply standing there. They are just like us, we see this right away in their faces, which, now that they are here with us, look happy and relaxed. No more worries to be seen, no grief. We are both inside and outside, we are beyond words. It doesn't bother us in the least that the air is warm and musty and smells of mildew. We laugh and feel all right, we take our pants off. We greedily inhale the stuffy air and begin to dance in our underpants. The people are here. We are here.

