

SOLO V Lea Titz

Eröffnung: Montag, 24. Februar um 19.00 Uhr
Einführende Worte: Silvia Eiblmayr

Ausstellungsdauer: 25. Februar – 29. März 2014

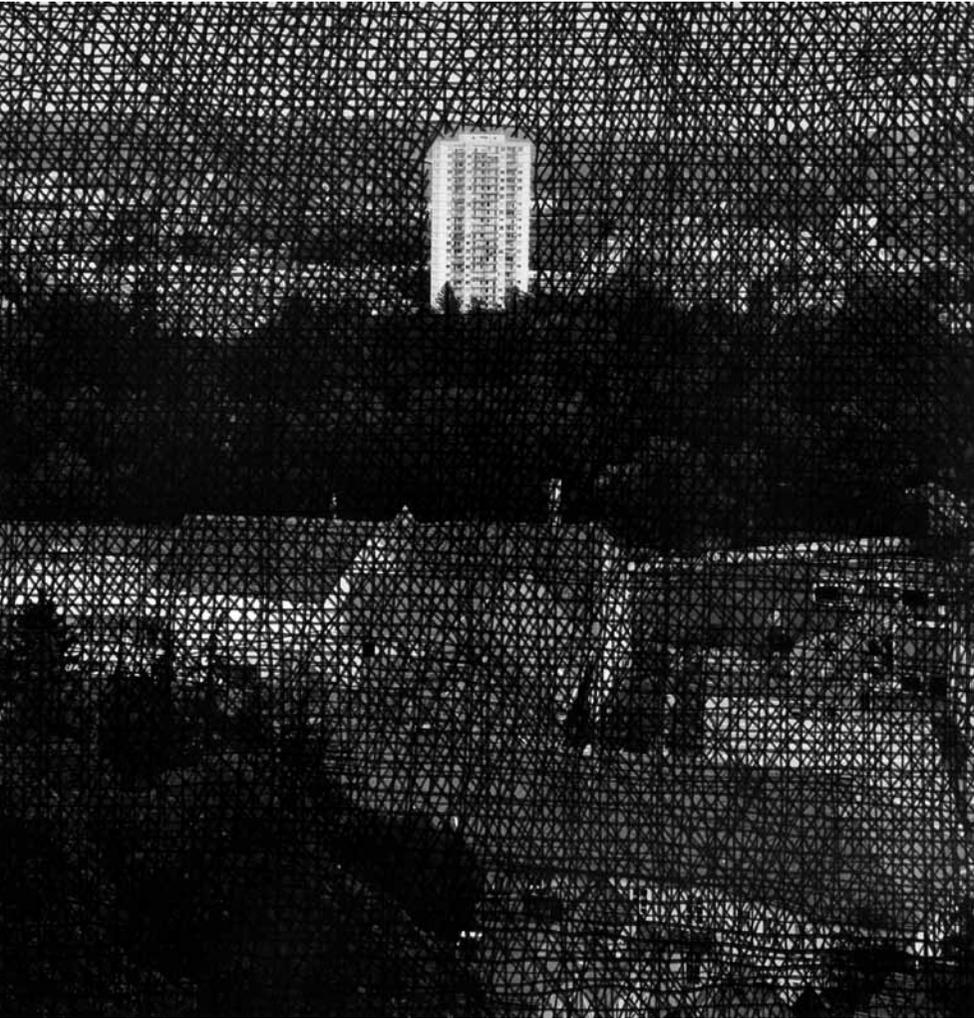
Werkstattgespräch mit Lea Titz und Silvia Eiblmayr:
Dienstag, 18. März 2014 um 19.00 Uhr

FOTOGALERIE WIEN

Verein zur Förderung künstlerischer Fotografie und neuer Medien
Association for the Promotion of Art Photography and New Media

Währinger Strasse 59 / WUK, 1090 Wien – Austria
T: +43-(0)1-408 54 62 / F: +43-(0)1-403 04 78
fotogalerie-wien@wuk.at / www.fotogalerie-wien.at

Di + Fr 14.00–19.00 / Mi + Do 12.00–19.00 / Sa 10.00–14.00
An Feiertagen ist die Galerie geschlossen.



Hinter jedem Fenster ein Leben, einem wehenden Vorhang gleich. Milena Flasar

Der transformatorische Kamerablick von Lea Titz

Silvia Eiblmayr

Der Kamerablick von Lea Titz richtet sich auf die kleinen Dinge und Momente im Alltäglichen, auf das vermeintlich Nebensächliche und vielfach Unbeachtete. In ihren vielfältigen Sujets und Motiven geht es um Stadtansichten oder um ein in Japan entdecktes Stadtdesign, um Objekte aus einem Archiv oder einem Museum für Schifffahrt. Ebenso greift sie formale Phänomene auf, die sie in der Natur vorfindet, oder beschäftigt sich mit – in erster Sicht – unbedeutenden Situationen oder Vorgängen, die Teil unserer täglichen Erfahrung sind. Der Blick, mit dem Lea Titz sich diesen Ausschnitten aus der Wirklichkeit zuwendet, ist präzise und in seiner Rückbezüglichkeit höchst luzid. Denn Titz macht in vielschichtigen Verweisen die Tatsache der konstruktiven Verfasstheit unserer Wahrnehmung sichtbar, was mit sich bringt, dass sie immer wieder das spezifische transformatorische Potential der Foto- und Filmkamera selbst reflektiert. Sie nimmt gleichermaßen Bezug auf deren apparative Methoden wie auch auf die Topoi und Genres, welche diese erst hervorgebracht haben.

aus: graz, 2011, Tusche, Baryt-Prints, kaschiert auf Aluminium, je 100x100 cm



Unsere Stimmen, verschluckt vom Fluss.
Milena Flasar

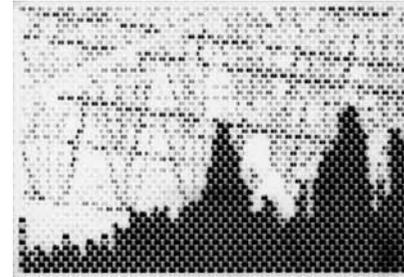
Das regulierte und begradigte Gewässer
hat sich so tief in sein Bett gefressen,
dass es kaum mehr wahrgenommen wird.
Ähnlich ist es mit den Emotionen der Grazer.
Werner Schandor



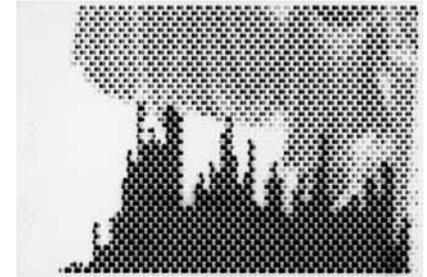
Thinking of Graz, I see endless green slopes
endlessly rolling, endlessly growing,
towards the horizon, towards the high skies,
endlessly, effortlessly echoing, echoing
effortlessly, endlessly
footsteps on rickety rockety staircases, echoing
endlessly bellchimes and nothingness.
My presence, my endless for unbegun presence.
Onno Koster

aus: graz, 2011, Tusche, Baryt-Prints, kaschiert auf Aluminium, je 100x100 cm

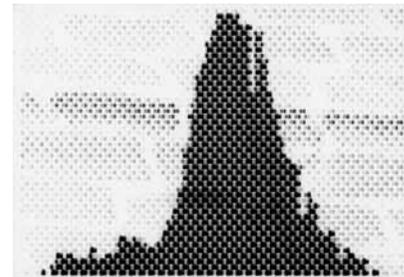
In der Serie „graz“, (2011) für das citybook „graz“¹ entstanden, fotografiert Titz die Stadt von verschiedenen Aussichtspunkten, durchkreuzt aber dann das (touristische) Hochgefühl der Vogelschau, indem sie das in Schwarz-Weiß aufgenommene Foto mit einem dichten, mit Tusche gezogenen Raster überzieht, um lediglich einzelne Gebäude, Dach- oder Grünlandschaften inselartig auszusparen und somit den Großteil der Stadt unter dem zart-düsteren Lineament nur durchschimmern zu lassen – ein geheimnisvoll poetischer Effekt, der durch die knappen dazu gestellten Texte der Autor_innen unterstrichen wird.



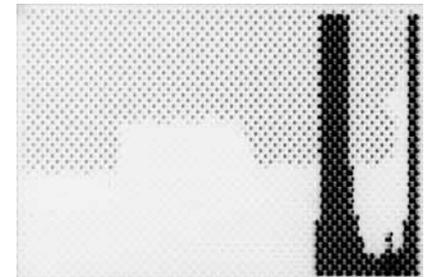
8:45 – piazza del colosseo
das eingerüstete haus nebenan hat gewartet



5:50 – via angelo poliziano
und der geruch der küche hat sich in meine



kleider gelegt
6:24 – fiume di tevere
und unter dem boden ist wieder
einer gewesen und unter diesem



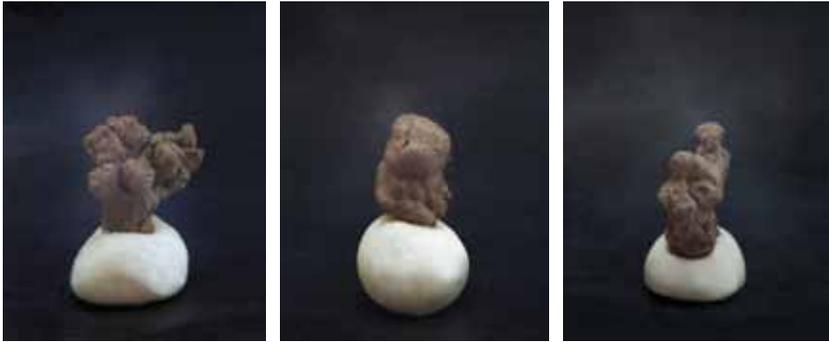
wieder einer
8:43 – piazza san cosimato
und empfindlich mit feinsten antennen

aus: Saxa Rubra – saxa alba, 2008
Bibliothek der Provinz, Gertrude Maria Grossegger (Text)
SW-Prints, 8x12 cm

In den Arbeiten „Fish I und II“ (2006) und die in Rom fotografierte Serie „Saxa Rubra Saxa Alba“ (2008) nimmt sich Titz ebenfalls den normierten und gesteuerten Touristenblick vor: An Stelle der aufgenommenen Motive zeigt uns das entwickelte Foto die Zeichen, Zahlen und bildhaften Symbole, mit denen die Digitalkamera ihre „intelligente Automatik“ lesbar macht, während das eigentliche Motiv nur schemenhaft erkennbar ist.²



(vorherige Doppelseite):
aus: Plaster Castings, 2010, C-Prints, je 40x60 cm



aus: Worm Castings, 2013, C-Prints



Still aus: Pilots, 2011, Video, 4:3, Loop

Einen Schwerpunkt in der künstlerischen Auseinandersetzung von Titz bildet die Skulptur, wo sie unter subtil gewählten Aspekten deren dialektisches Verhältnis zur Fotografie zum Thema macht. Die Fotoserie „Worm Castings“ (2013) einer Gruppe von plastischen Figurationen auf hellen Sockeln, die anscheinend von demselben informell-modernistischen Künstler stammen, entpuppt sich als eine Reihe von Kothäufchen von Regenwürmern, die Titz auf Kaugummiklumpen gesetzt hat. Hier gibt es eine Nachbarschaft zu den subversiv-ironischen „Sculptures Involontaires“ („Unbeabsichtigte Skulpturen“, 1933) des surrealistischen Fotografen Brassäi, der winzige Stückchen Abfall oder Papierreste so aufnahm, dass sie in der Vergrößerung und unter dem modern geschulten Auge des Betrachters zu „abstrakten“ Skulpturen werden konnten, deren Maßstab das Foto freilich nicht preisgeben durfte.³ Titz erweitert ihr „Skulpturenthema“ noch, indem sie die Form eines Kothäufchens in eine fünfzigfach vergrößerte Plastik überträgt. Mit ähnlicher Strategie arbeitet sie bei dem Video „Pilots“ (2011), das sechs äußerst merkwürdige – ebenfalls an modernistische Skulpturen erinnernde – Helmformen zeigt und mit dem Ton eines Autorennens unterlegt wurde. Tatsächlich sind die „Helme“ versteinerte Kokons einer Rüsselkäferart, und wiederum sind es die manipulativen Möglichkeiten der Kamera und der dazu montierte Ton, die zusammen mit dem Titel dieses witzige und zugleich irritierende Stück Täuschung ergeben.

Die gleichsam dialektische Gegenfigur zu diesen beiden Arbeiten bildet die Fotoarbeit „Plaster Castings“ (2010) von in Schachteln gelagerten Kopfbüsten, die Titz im Archiv eines traditionalistischen Bildhauers des 20. Jahrhunderts machte. Die vermutlich für den Guss vorgesehenen Köpfe aus Gips sind hier wie Kohlköpfe nebeneinander gestapelt, was den Effekt einer unfreiwillig komischen Serialität hat, die das einstige Pathos des bildhauernden Meistergenies aushöhlt.





aus: Pilots, 2011, Video Loop



Still aus: Mechanization Lost Command, 2009, Video, 4:3, Loop

(vorherige Seiten): Hayashi, Tokio, 2013, Print auf Büttenpapier, 80x80 cm

Mit ihren Bezugnahmen auf Objekte, die sie in der Natur vorfindet, oder auch solchen, die bereits verwandelte Natur sind, wie ein japanisches Stadtdesign, das für Straßenlampen und anderes Stadtmobiliar den Abguss von Bäumen oder Ästen verwendet, nimmt Titz implizit noch einmal die im 19. Jahrhundert für die Fotografie geprägte Metapher des „pencil of nature“ auf, um deren Illusionismus zu unterlaufen und die idealistisch verdrängte „Technizität“⁴ dieses Mediums, das eben gerade deshalb nicht „Natur“ ist, vorzuführen. Titz besetzt diese Stelle des Verdrängten mit ihren beunruhigenden, manchmal auch fast unheimlichen kleinen Szenarios, wie beispielsweise in „Alb“ (2005), wo sich ein schneebedeckter Felsen in alpiner Landschaft plötzlich mit bedrohlichen Geräuschen zu bewegen beginnt, oder in „Tumbleweed“ (2006), wobei es sich um einen dramatischen Showdown in einer Tiefgarage zu handeln scheint, die sich jedoch, als ihr Maßstab erkennbar wird, als der Raum unter einem Doppelbett erweist, in dem die Staubflusen umherwirbeln. Mit leicht spöttischem Verweis auf die Technikgläubigkeit der Moderne setzt Titz in „Mechanization Lost Command“ (2009) die Schirme von verschiedenen Pilzen in eine (analog erzeugte) Rotation und montiert diese dann digital nebeneinander – eine hintergründige, animierende „Soft Machine“ für das Auge.

In der Kunst von Lea Titz geht es um die surrealen Momente unserer profanen Erfahrungen, ohne dass sie den Exotismus der Surrealisten bemühen würde. Mit Humor zitiert sie in der Arbeit „Jupiter“ (2005) das berühmte Magritte'sche Motiv des blauen Wolkenhimmels, der allerdings bereits seine alltagsästhetische Umwandlung in ein Plastiktischtuch erfahren hat, das jetzt die von Jupiter begehrte Körperpartie der jungfräulichen Io bildet.

Die heutigen Metamorphosen, zeigt uns Lea Titz, vollführen die technischen visuellen Medien, und sie führt uns mit scheinbarer Leichtigkeit und gleichzeitiger Komplexität vor, wie diese unsere Konstruktionen von „Wirklichkeit“ mitproduzieren und mitbestimmen.



- 1 graz, citybooks, 2011. Citybooks ist ein Kulturprojekt der EU, an dem ausgewählte Städte teilnehmen. Jede Stadt wird von jeweils fünf Literat_innen, einem/er Fotografen/in und einem Filmteam porträtiert. (www.city-books.eu)
- 2 Das Bild entsteht mittels direkter Vergrößerung des Kameradisplays durch einen analogen Vergrößerungsapparat.
- 3 Rosalind. E. Krauss, „Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus“; in: R.E. Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, (1985), übersetzt von J. Heininger, Herta Wolf, Hg., Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Band 2, Verlag der Kunst, 2000, S. 158-160.
- 4 Hans Blumenberg verwendet den Begriff „Technizität“ in: „Nachahmung der Natur“ (1957); in: H. Blumenberg, *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 1986, S. 55-103.

Jupiter, 2005, C-Print, 100 x 100 cm



Stills aus: Alb, Dachstein 2005, Video, 4:3, 4:30 min.
in Zusammenarbeit mit Wendelin Pressl