

*Beyond the Moment*



Melanie Wiora



*Beyond the Moment*



Melanie Wiora

*Beyond the Moment*



**Fotografie gegen die Entropie**

Zu Melanie Wioras Fotoserie

Außen ist in mir

*Helmut A. Müller*

6

***Photography against entropy***

*On Melanie Wiora's photographic series*

*Outside is in me*

*Helmut A. Müller*

8

**Außen ist in mir**

Abbildungen

10

***Outside is in me***

*Plates*

10

**Wimpernschlag und Nachbild**

Die Personal Reflections von Melanie Wiora

*Rolf Sachsse*

18

***Bat of the eyelash and afterimage***

*The Personal Reflections of Melanie Wiora*

*Rolf Sachsse*

22

**Personal Reflections**

Abbildungen

26

***Personal Reflections***

*Plates*

26

**Ich sehe was, was du nicht siehst**

Über die Wirklichkeit in meinen Bildern

*Melanie Wiora*

34

***I see something you don't see***

*On the reality in my pictures*

*Melanie Wiora*

36

**Anwesend - Abwesend**

Abbildungen

38

***Present - Absent***

*Plates*

38

**Biografie**

46

***Biography***

46

# Fotografie gegen die Entropie

## Zu Melanie Wioras Fotoserie *Außen ist in mir*

von Helmut A. Müller

Für den Medientheoretiker Vilém Flusser unterliegt auch die Wahrnehmung den Gesetzen der Entropie. Nur das Ungewöhnliche, das Neue wird wahrgenommen. Aber auch nur für eine gewisse Zeit. Das Neue bleibt nicht neu. Nach einer Phase der Gewöhnung kühlt es ab und wird übersehen. Ästhetik erscheint unter dieser Prämisse als zwischen dem Pol *unerreichbare Dichte* in der Singularität eines Urknalls und dem der *absoluten Indifferenz* eingespannt.<sup>1</sup> Menschliche Arbeit, Kunst, Kultur, Religion und auch die Wissenschaft wäre in dieser Perspektive als Arbeit gegen die Indifferenz, das Übersehenwerden und das Vergessen zu verstehen. Fotografie und insbesondere künstlerische Fotografie wie die von Melanie Wiora ist in diese Arbeit miteinbezogen. Für Vilém Flusser haben mittels Fotoapparaten hergestellte Bilder wie auch die Schrift Teil am Spiel mit symbolischen Bildern und Begriffen und damit am Kampf um die Möglichkeiten neuer Wahrnehmung. Aufgabe der Fotografie im Sinne von Flusser wäre es dann, die in den Fotoapparaten angelegten Programme der menschlichen Absicht zu unterwerfen. Jene Fotografie wäre die beste, „bei welcher der Fotograf das Apparateprogramm im Sinne seiner menschlichen Absicht besiegt.“<sup>2</sup>

Wiora nimmt in ihrer neuen Serie *Außen ist in mir* die Arbeit gegen den Apparat in der Form auf, dass sie die im Apparat im Augenblick des Fotografierens mit Hilfe der Apparateprogramme entstehenden Bildern digital bearbeitet und in neue, intensive, dichte Bilder im Zwischenbereich von äußerer und innerer Wahrnehmung überführt. Die Serie im quadratischen Format zeigt durch die Bildaußenkanten angeschnittene Portraits vor auf wenige Elemente wie Hochhäuser, Masten mit Stromkabeln und Leuchtreklame reduzierten fragmentierten Landschaften. Die Szenen scheinen zwischen absichtvoller Inszenierung und absichtsloser Notation zu kippen. Offen bleibt auch, ob der Blick der Portraitierten im eigenen Inneren, im Nirgendwo oder in einem für den Betrachter nicht einsehbaren Außerhalb landet. Die landschaftlichen Hintergründe und die Gesichtslandschaften sind in direkte

Beziehung zueinander gesetzt. Bewusst herausgehobene Bildelemente induzieren die Vorstellung von etwas wie einem Netz oder Gewebe. In der Arbeit *Anne* nimmt eine nicht mehr klar abgrenzbare geknickte rote Linie – vielleicht ist es die rot angestrichene Brüstung eines modernen Industrie- oder Wohnblocks – das schwebend-schwingende Auf und Ab der Oberlippe der Protagonistin auf, die roten Buchstaben einer Motel-Leuchtreklame die Senkrechte der Nase und das digital intensivierte Graublau der Wolken die Farbe des linken Auges. Die Stromleitungen aus der Industrielandschaft weben das Gesicht in das Ensemble ein. Die intensivierten Farbwerte Graublau, Weiß und Rot nehmen der Landschaft und dem Gesicht die Plastizität und lassen beide flächiger erscheinen. Die Gesichtslandschaft gleicht sich der Stadtlandschaft an. Bewusst gesetzte Unschärfen im Vorder- und Hintergrund, das Fehlen des Mittelgrundes und die flächig wirkende Tiefenräumlichkeit sorgen dafür, dass die Ebenen Vorder- und Hintergrund einander durchdringen und der Eindruck von Immaterialität entstehen kann. Die sonst klaren Abgrenzungen von Innen und Außen, Landschaft und Gesicht, Mensch und Natur geraten ins Fließen. Aber Portrait und Landschaft lösen sich nicht entropisch ineinander auf, sondern verstärken einander in Richtung Dichte. Das von Wiora mittels digitaler Bearbeitung transformierte Bild stellt eine intensivierte Sicht der Wirklichkeit vor Augen, „die psychische Zustände und das Unterbewusste mit einschließt. Neben der Wiedergabe der äußeren Erscheinung tritt eine innere Sicht ..., der Zwischenbereich, der durch die Wechselwirkung dieser beiden Erfahrungen entsteht.“<sup>3</sup> Damit schafft Wiora mit dem Apparat gegen das Apparatprogramm Bilder, die die Wahrnehmung von Mensch und Welt offenkundig nicht festlegen, sondern für andere Wahrnehmungen öffnen. Das Bild stellt sich nicht mehr zwischen Mensch und Welt, sondern öffnet den Blick für bisher noch nicht gesehene Seiten. Melanie Wioras Serie öffnet somit die Wahrnehmung für das Andere der Wirklichkeit.

<sup>1</sup> Thomas Knöfel, Vilém Flusser; in: *Ästhetik und Philosophie*, Hrsg. J. Nida-Rümelin und M. Betzler, Stuttgart 1987, S. 280.

<sup>2</sup> Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, 1989, S. 341.

<sup>3</sup> Melanie Wiora in einem unveröffentlichten Manuskript von 2005.

## *Photography against entropy*

### *On Melanie Wiora's photographic series Outside is in me*

by Helmut A. Müller

For the media theoretician Vilém Flusser, perception is also subject to the laws of entropy. We notice only what is unusual and new, yet only for a certain period of time. What was once new does not stay new for long. After a phase of habituation, it cools off and is overlooked. On this premise, aesthetics appears to be caught between the pole of *unattainable density* in the uniqueness of a big bang and that of *absolute indifference*.<sup>1</sup> Considered from this point of view, man's work, art, culture, religion and even science would be seen as strivings against indifference, disregard and neglect. Photography and, in particular, artistic photography such as Melanie Wiora's is also involved in this pursuit. For Vilém Flusser, pictures taken by cameras and the written word participate in the interaction with symbolic images and concepts and thus in the struggle for the possibilities of new awareness. The task of photography, according to Flusser's theory, would be to have the programs in the cameras submit to human intention. The best type of photography would be that "by which the photographer subjects the camera's program to his or her own human objective."<sup>2</sup>

In her new series *Outside is in me*, Wiora focuses her efforts against the apparatus by digitally enhancing the pictures which are produced with the help of the camera's programs, and converting them into new, intensive and dense pictures poised between external and internal perception. The series, which presents the photographs in square format, shows portraits of people who are cut off by the outer edge of the picture and are posed in front of fragmented landscapes that are reduced to but a few elements such as skyscrapers, poles with power lines and neon signs. The scenes appear to be teetering between intentional staging and unintentional notation.

We do not know whether the portrayed people are looking inside themselves, nowhere or some place the viewer cannot behold. The background settings and the facial images are placed in direct relationship to one another. The consciously

highlighted elements in the pictures generate the impression of something like a net or tissue. In the piece entitled *Anne* a no longer clearly demarcated bent red line – perhaps the painted parapet of a modern industrial or residential building – picks up the hovering, wavy, up and down form of the upper lip of the protagonist. The red letters of the neon sign of a motel pick up the vertical line of her nose and the digitally intensified gray-blue of the clouds picks up the color of her left eye. The power lines from the industrial landscape weave her face into the ensemble. The intensified color values gray-blue, white and red take the plasticity from the landscape and the face and make both them appear two-dimensional. The facial image becomes like the cityscape. The conscious blurriness in the foreground and background, the missing middle distance and the seemingly shallow three-dimensionality cause the foreground and background planes to appear to penetrate one another and allow the impression of intangibility to develop. The otherwise clear demarcations between inside and outside, landscape and visage, man and nature run together. However, the portrait and the landscape do not dissolve into one another entropically, but strengthen each other, increasing their density. Wiora's digitally enhanced picture makes us aware of an intensified view of reality, "which includes psychological conditions and the subconscious. Aside from the rendition of the outward appearance comes an inner view ..., the intermediate area which comes into being through the interaction of these two experiences."<sup>3</sup> Wiora thus creates pictures with her camera against its programming which apparently do not determine the understanding of man and nature but leave it open for other perceptions. The picture does not place itself between man and his world but opens our eyes to facets of it that we have never beheld before. Melanie Wiora's series thus awakens our awareness for the other side of reality.

<sup>1</sup> Thomas Knöfel, Vilém Flusser; in: *Ästhetik und Philosophie*, eds. J. Nida-Rümelin and M. Betzler, Stuttgart, 1987, p. 280.

<sup>2</sup> Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, 1989, p. 341.

<sup>3</sup> Unpublished manuscript. Melanie Wiora, 2005.

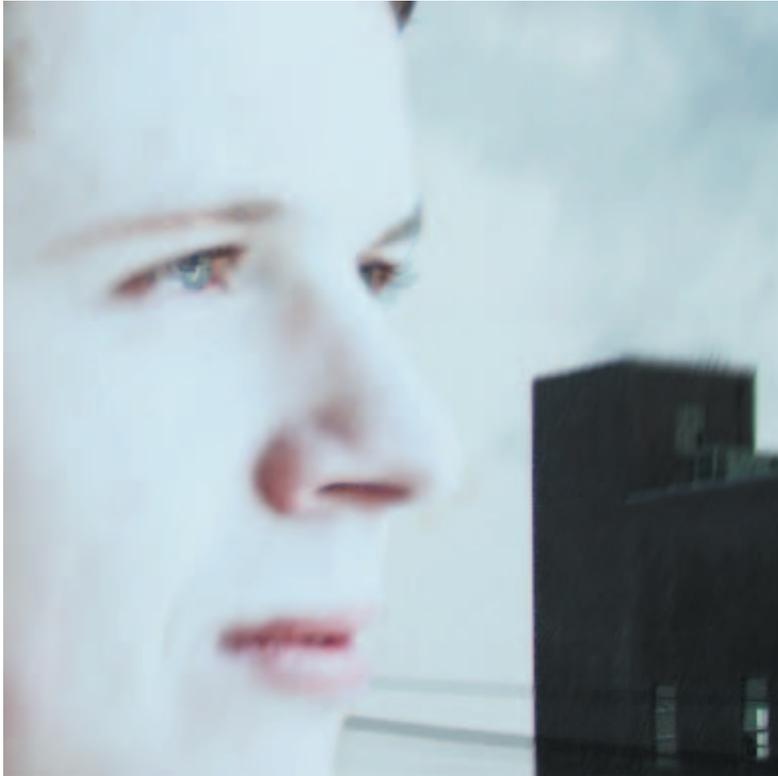
Außen ist in mir / *Outside is in me*

2005, Lambda Prints

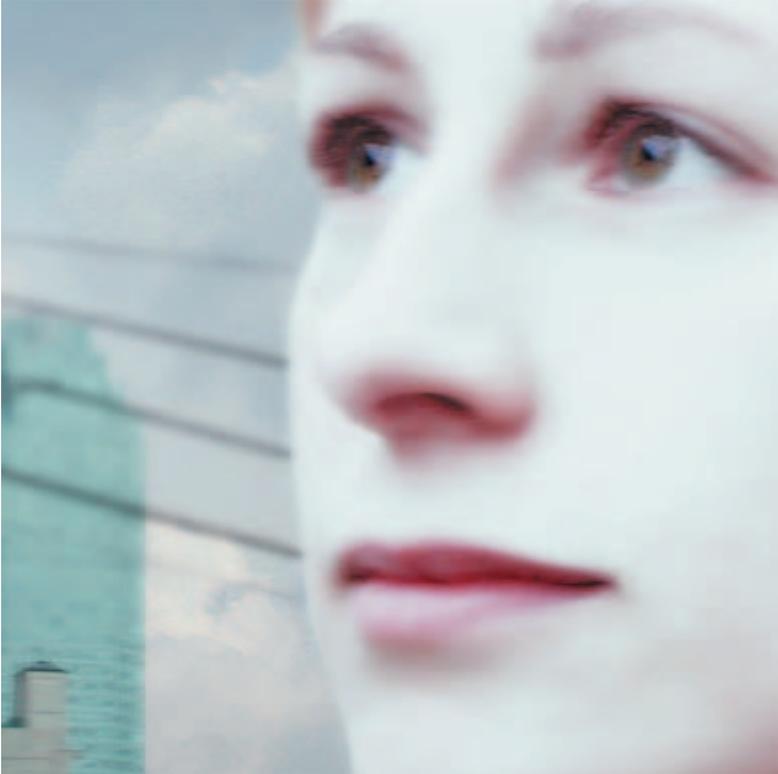
70 x 70 cm / 27.6 x 27.6 in



Anne



Matthias



Peggy



Christine



Andy



Holger



# Wimpernschlag und Nachbild

Die *Personal Reflections* von Melanie Wiora

von Rolf Sachsse

Wenn Menschen einander nahe kommen, schauen sie sich in die Augen – ein uralter Reflex zur vorsorglichen Unterbindung von Aggressionen oder zum Aufbau einer erotischen Beziehung. Was Menschen in den Augen anderer Menschen sehen, hängt von der Fokussierung ab, ein weiterer Akt hoher Intimität, Kontaktaufnahme lange vor aller Sprache. Meist schauen wir Menschen uns gegenseitig in die Iris, registrieren Farbe und Pupillenöffnung und schließen daraus auf Erregung, Ermüdung oder Attraktivität des Anderen. Unter manchen Umständen spiegeln die Augen des Anderen das eigene Bild – dazu muss man einander aber auch sehr nahe kommen. Die Aufforderung, einem anderen Menschen in die Augen zu schauen, erfolgt erst nach einer Weile, jenseits des ersten, für die kommende Verbindung der Menschen untereinander bedeutsamen Augenblicks.

Dieser Augenblick dauert durchschnittlich sieben Zehntel Sekunden. Dann wissen die Blickenden, ob sie einander näher kommen oder auseinander rücken können oder wollen. Dann sind alle Informationen, die ein Körper zum Selbstschutz braucht, abgeglichen – und anschließend kann die Amygdala die Bearbeitung des Erblickten im Frontallappen des Gehirns freigeben und in der Wernicke-Region auf Partikel des Erinnerten oder Metaphorischen abgleichen. Interesse, Glücksgefühl, Ekel, Erschrecken: Die Folgerungen hängen von diesen ersten Eindrücken ab. Sie formen aber auch das, was als Nachbild im Kopf entsteht – und hier beginnt die Kunst. Denn diese macht das Nachbild zum Symbol der Einzigartigkeit des reflektierten Daseins.

Es ist genau dieser Moment des ersten Augenblicks, den Melanie Wiora in ihren Bildern anbietet, und er macht ihre Arbeiten so faszinierend, gerade in der Auswahl ihrer Sujets und Motive. Waren es in den früheren *Eyescapes* Landschaften, Treppen und Häuser, die sich in Melanie Wioras Auge spiegelten, so ist das Gegenüber der *Personal Reflections* eine von Menschen geprägte, aus ihren Handlungen resultierende Situation. Das Besondere im Allgemeinen dieser Situationen ist ein

Generalthema fotografischer Kunst unserer Zeit: Flüchtige Begegnungen auf der Straße, alltägliche Handlangerdienste wie das Entladen eines Lastwagens, das Warten an einer Ampelkreuzung, das Vorbeigehen von Menschen aneinander finden sich als konstante Motive in den Werken von Thomas Struth oder Beat Streuli genauso wie in den malerischen Werken eines Eric Fischl oder Lisa Ruyters wieder. Mit diesen Künstlern teilt Melanie Wiora die Sicht auf das Spezifische, Besondere einer Geste oder einer Körperhaltung, das im Moment des Sehens zur Kunst gerinnt – und doch ist ihre Sicht subjektiver, persönlicher, strebt nicht mehr nach Abstraktion und Verallgemeinerung wie die Kunst der 1990er Jahre.

Immer ist der gespiegelte Blick gerahmt von den Wimpern der Künstlerin und von einem Widerschein der Reflektion in der Iris, der den unteren Bogen der Bildkomposition formt. Mit den Wimpern referieren die Bilder von Melanie Wiora einen alten Blick der Kunst- und Architekturgeschichte, den des Auges als Vorhang eines Theaters. Die stringenteste Version dieses Blicks hat um 1775 der revolutionäre Architekt Claude-Nicolas Ledoux mit seinem Theater von Besançon gezeichnet, genau in der Versuchsanordnung von Melanie Wiora, doch ohne Farbe und in präziser Schärfe – von dort ist es nur noch ein kleiner Schritt zum Schnitt durch das Auge in der Eröffnungssequenz des Films *un chien andalou*, 1928 von Luis Buñuel und Salvador Dalí gedreht, der wiederum die Nähe der Betrachtung mit dem Auge von Melanie Wiora teilt. Doch vor der allzu großen Schärfe bei Ledoux und Buñuel bewahrt uns Melanie Wiora durch die Technik ihres Aufnahmeverfahrens und die Redlichkeit, mit der sie ihre Bilder nur minimal bearbeitet.

Doch schon Ledoux' Bildblick ins Theatrum Mundi ist ein Zitat, das früheste Zeugnisse der Bild- und Kunstgeschichte aufgreift: den Vorhang vor einem jeden Bild der Antike, der zurückgezogen wurde, um ein Werk in seiner Anschauung der Öffentlichkeit zu übergeben. Im Wettstreit von Zeuxis und Parrhasios hatte der junge Herausforderer einfach einen Vorhang gemalt, hinter dem sich alles verbergen konnte, was sich dem Blick des Malers bieten konnte, mithin malbar war. Der alte Zeuxis gab sich geschlagen, ohne dass jemals bekannt geworden wäre, was hinter dem gemalten Vorhang hätte sein können – genauso wenig blicken wir heute hinter die Spiegelungen im Auge der Melanie Wiora, um zu erfahren, welche Aspekte des vorgeführten Bildes in ihrem Gehirn verarbeitet worden sind. Mit der Malerei, gleich ob antik oder modern, verbindet Melanie Wiora jedoch noch eine andere Eigenschaft: die Farbigkeit.

Ihre Bilder sind farbig, und zwar in einer immer leicht verschleierte Blaugrüntönung, die dem Blick auf einen feuchten Spiegel zu eigen ist. Die Reflexion solcher Oberflächen sind als Alltagswissen in öligen Pfützen wiederzufinden – und waren nach 1950, farbig oder schwarzweiß, wichtiges Thema einer deutschen „subjektiven Fotografie“ als der ersten Bewegung einer Integration von Photographie in die bildende Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg. Die farbige Reflexion in ihrer Eigenart verweist darüberhinaus auf physikalische Phänomene der Oberflächenspannung, die von der Architektur der finiten Elemente bis zu pneumatischen Werken der Wiener Aktionisten eine breite Rezeption gerade in der deutschsprachigen Kunst der 1960er und 1970er Jahre gefunden haben. Flüssige Oberflächenspannungen sind in Kunst und Wissenschaften gleichermaßen zur Metapher für einen Zwischenzustand geworden, der selbst nicht lange anhält, aber ungewohnte Erkenntnismöglichkeiten bereit hält – eben dem Augenblick entsprechend.

Die Reflektionen der Menschen und Situationen auf den Bildern sind kurvenlinear gekrümmt, tragen jene Perspektive, die von den Bauhäuslern Albert Flocon und Andreas Feininger um 1950 als die eigentlich natürliche entdeckt wurde und den Siegeszug des so genannten fish-eye-Objektivs nach sich zog. Auch diese Perspektive hat eine lange Mediengeschichte hinter sich, die ihre Spuren in Melanie Wioras Werk hinterlassen hat, von den Spiegelbild-Verzerrungen eines André Kertész bis zu den Rundumwelten-Konstruktionen von Jeffrey Shaw und Miroslav Rogala. Doch während gerade für letztere Künstler die Software und der von ihr initiierte Prozess der Bildwerdung fast wichtiger ist als das bildnerische Ergebnis selbst, referiert Melanie Wiora mit ihrem einfachen Blick ins Auge eher die grundlegende Erfahrung des Blicks, eines jeden Blicks und seiner Orientierung im Raum.

Beim zweiten Blick auf die Bilder von Melanie Wiora wird – die Ähnlichkeit der Wimpern garantiert es – deutlich, dass es das Auge der Künstlerin ist, in das man bei der Bildbetrachtung schaut. Das ist mehr als die Rahmung durch ein Selbstportrait, sondern ein Akt ungeheurer Intimität, denn man kommt ihr als Betrachter auf wenige Zentimeter nahe, und trotz der eher mittleren Größe der Bilder wirken sie geradezu beängstigend monumental. Was sich im Auge der Künstlerin spiegelt, mag eine alltägliche Szene sein. Allein, durch die Anordnung der Bildentstehung wird der Augenblick – wörtlich – fixiert und zur Metapher jeder möglichen Situation der Begegnung von Menschen gemacht. Gemildert wird die Vorstellung einer körperlich unerträglichen Nähe durch die Unschärfe, die sowohl die Reflektion durch

die Augenflüssigkeit natürlich mit sich bringt als auch von den extremen Nahblicken der Kamera bei der Aufnahme bestimmt ist. Leichte Verwellungen der Augenoberfläche im Bild, die mehr oder minder starke Raumkrümmung durch die Rundung der Pupille und die technisch bedingte, gelegentliche Bewegungsverwischung formen jene Distanz zum Geschehen, die die Erkenntnis des Bildes als Bild erst ermöglicht.

Damit gelingt Melanie Wiora ein kleiner Schritt großer Wirkung: Wenn die Betrachter sich über die Technik und Form der Bildentstehung im Ansatz klargestellt sind, erkennen sie die fundamentale Bedeutung der jeweils dargestellten Situation. Im Nachbild des zweiten Blicks auf das fertige Bild gelingt die Verschiebung von alltäglichen Situationen in die metaphorische Grundsätzlichkeit der Kunst durch die Wahl eines genuinen Verfahrens zur Bildentstehung. Damit ist Melanie Wiora eine ebenso seltene wie sicherlich erfolgreiche Strategie zur Konstitution dessen gelungen, was sich als post-mediale Konstruktion von Kunst beschreiben lässt – eine Arbeit in den Medien, die weit über die mediale Wirkung als solche hinaus und auf das einzelne Werk in der Präsentation zurück weist. Das Œuvre von Melanie Wiora ist in dieser Hinsicht bereits jetzt schon einzigartig und gibt zu großen Hoffnungen in Bezug auf ihre künstlerische Zukunft Anlass.

## *Bat of the eyelash and afterimage*

### *The Personal Reflections of Melanie Wiora*

by Rolf Sachsse

When we approach people, we look into their eyes – an ancient reflex for the precautionary prevention of aggressions or for starting an erotic relationship. What they see in the other's eyes depends on focusing their eyes, once again a very intimate act – making contact long before speaking. We usually look at the other person's iris, registering its color and the pupil's dilation, from which excitement, fatigue or attractiveness of the other are inferred. In certain circumstances, the other's eyes may show one's own reflection – though the two must be very close for that. The invitation to look another person in the eyes is made only after that first moment of meeting has passed, which is so important for the connection of the people to one another.

This moment lasts an average of seven-tenths of a second. Then the two people know whether they want to draw closer or to move away from each other. At this point all the information needed by the body for its protection is computed – and then the amygdala can authorize the processing of what has been seen in the frontal lobe and compare it to particles of memory or metaphor in Wernicke's area. Interest, happiness, disgust, fright: The conclusions depend on these first impressions. Yet they also form what becomes the afterimage in the brain – and this is where art begins. For it is this which makes the afterimage into a symbol of the uniqueness of the reflected existence.

It is precisely this initial moment which Melanie Wiora presents in her pictures, and it makes her work so fascinating, particularly in the selection of her subjects and motifs. Where landscapes, stairs and buildings were reflected in Melanie Wiora's eye in her early *Eyescapes*, in her *Personal Reflections* the object is now a situation characterized by human beings and one resulting from their actions. Finding the exceptional in the general aspect of these situations is a common theme of photographic art in our time: Brief encounters in the street, everyday manual labor such as unloading a truck, waiting at an intersection for the light to

change, and people passing each other can be found again as constant motives in the works of Thomas Struth and Beat Streuli as well as in the paintings of Eric Fischl and Lisa Ruyters. Melanie Wiora shares with these artists the view of the specific or special aspect of a gesture or of a posture which develops into art the moment it is seen – and yet her view is more subjective and more personal; it no longer strives toward abstraction and generalization like the art of the 1990s.

The reflected view is always framed by the artist's eyelashes and by a likeness of the reflection in her iris which forms the lower contour of the picture's composition. By using eyelashes, Melanie Wiora's pictures refer to an old view of the history of art and architecture, that of the eye as a curtain in a theater. The most compelling version of this view was drawn by the revolutionary architect Claude-Nicolas Ledoux in 1775 with his theater of Besançon, exactly like Melanie Wiora's experimental order, though without color and in precise focus. From there it is but a small step to the slicing of the eyeball in the opening sequence of the movie *un chien andalou*, made by Luis Buñuel and Salvador Dalí in 1928, which, for its part, has much in common with the closeness of the examination with the eye used by Melanie Wiora. But Melanie Wiora spares us from the all too sharp focus of Ledoux and Buñuel through the technique of her picture-taking procedure and the honesty with which she only slightly processes her pictures.

Yet even Ledoux's pictorial view into the *theatrum mundi* is a quotation, which picks up on the earliest evidence of the history of pictures and art: the curtain in front of every picture of the classical antiquity, which was drawn aside in order to present the work in view of the public. In the contest between Zeuxis and Parrhasios, the young challenger simply painted a curtain, behind which could be hidden anything that could present itself to the painter's eye and therefore be paintable. Old Zeuxis admitted his defeat, without ever knowing what could have been behind the painted curtain. Today, we can see just as little behind the reflections in the eyes of Melanie Wiora to learn which aspects of the picture have been processed in her brain. Something else connects Melanie Wiora to the painting of the antiquity or of modern times: colorfulness.

Her pictures are in color, actually in a slightly misty cyan hue, which is characteristic of looking at a wet mirror. The reflections of such surfaces can be found in everyday life in oily puddles and were, in color or black-and-white, an important topic after 1950 of a German "subjective photography" as the first movement

toward an integration of photography in the arts after the Second World War. The characteristic features of the colored reflection refers to the physical phenomena of surface tension, which enjoyed a broad reception particularly in the German-speaking art world of the 1960s and 1970s, from the architecture of the finite elements to the pneumatic works of the Viennese actionists. In art as well as in the sciences, fluid surface tensions have become a metaphor for a fleeting transitional state that offers unusual possibilities for perception – corresponding to the moment.

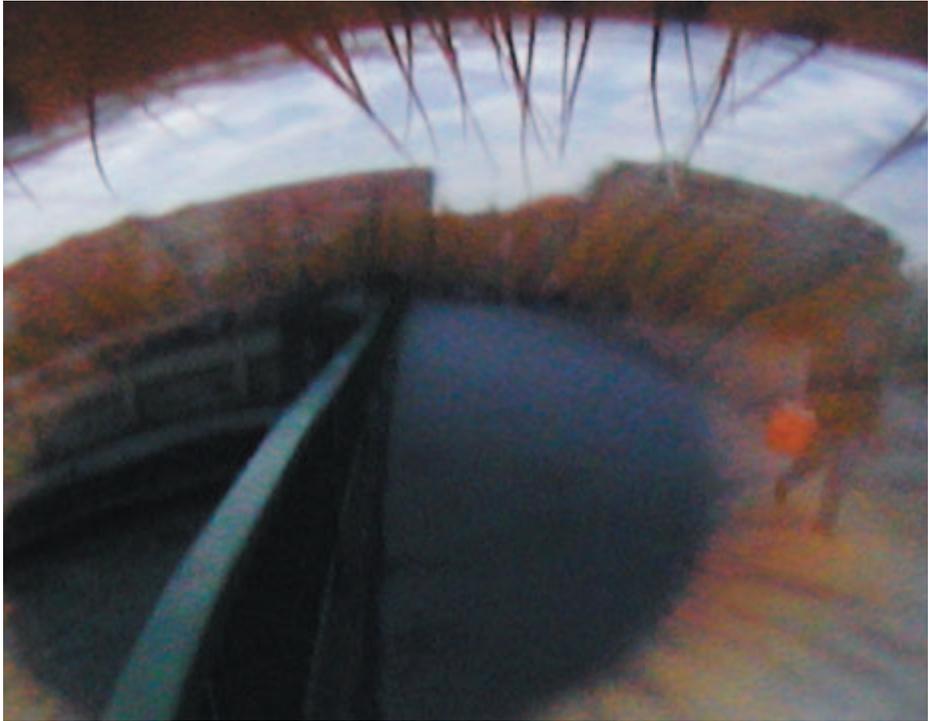
The reflections of the people and situations in the pictures are circularly curved; they are endowed with the perspective that was discovered by the architects Albert Flocon and Andreas Feininger around 1950 to be the actual, natural one, resulting in the triumphant advances of the so-called fish-eye lens. This perspective, too, has a long media history behind it, which has left its traces in Melanie Wiora's work – from André Kertész's mirror-image distortion to the panoramic-world constructions of Jeffrey Shaw and Miroslav Rogala. However, while the latter artists consider the software and the process of the picture-creation initiated by it to be almost more important than the aesthetic result itself, Melanie Wiora – with her basic look in the eye – refers more to the fundamental experience of that look – of every look – and its orientation in the room.

After a second glance at Melanie Wiora's pictures, it becomes clear – from the similarity of the eyelashes – that it is the eye of the artist into which one looks while viewing the picture. It is no longer the framing by means of a self-portrait but an act of extreme intimacy because we as observers come within inches of her, and in spite of the more or less average size of the pictures, they have a rather frightfully monumental effect. What is reflected in the artist's eye may be an everyday scene. However, through the alignment as the picture is taken, the gaze is literally fixed and becomes a metaphor of every possible human encounter. The idea of an unbearable physical closeness is softened both by the fuzziness which is naturally caused by the reflection in the eye's liquid, and also by the extreme close-up views of the camera which are the nature of such pictures. Slight waves of the eye's surface in the image, the more or less strong spatial curvature of the round pupil, and the occasional, technically induced motion blurs create the distance from what is happening that makes possible the perception of the image as an image.

Thus, Melanie Wiora succeeds with a small step in making a great effect. When observers have begun to become aware of the technique and form of the picture's creation process, they recognize the fundamental meaning of the depicted situation. In the afterimage of the second glance at the finished picture, there is a movement of the everyday situation into the metaphorical, fundamental nature of art through the choice of a genuine process in the creation of the picture. With this, Melanie Wiora has succeeded in a rare and certainly successful strategy of structuring that which may be described as a post-medial construction of art: a work in the media that reaches beyond the medial effect and, in its presentation, refers back to the individual work. In this respect, Melanie Wiora's œuvre is now already unique and gives occasion for great hopes regarding her artistic future.

# Personal Reflections

2004, Lambda Prints



## Personal Reflection 4

83 x 100,4 cm / 32.7 x 39.5 in



## Personal Reflection 2

83 x 86,9 cm / 32.7 x 34.2 in



## Personal Reflection 11

83 x 87,5 cm / 32.7 x 34.4 in



## Personal Reflection 1

83 x 93,7 cm / 32.7 x 36.9 in



Personal Reflection 10

83 x 94,1 cm / 32.7 x 37 in



Personal Reflection 8

83 x 83 cm / 32.7 x 32.7 in



Personal Reflection 9

83 x 87,5 cm / 32.7 x 34.4 in



Personal Reflection 6

83 x 98.8 cm / 32.7 x 38.9 in



### Personal Reflection 3

83 x 87,4 cm / 32.7 x 34.4 in

# Ich sehe was, was du nicht siehst

## Über die Wirklichkeit in meinen Bildern

von Melanie Wiora

Wir nehmen das, was wir als Wirklichkeit definieren, überwiegend mit unseren Augen wahr. Das Gesehene versuchen wir einzuordnen, indem wir es mit eigenen Erinnerungen und Erfahrungen vergleichen. Die daraus entstehenden Assoziationen sind wesentlicher Bestandteil meiner künstlerischen Arbeit. Ich setze mich in meinen Bildern mit Übergängen und Zwischenzuständen auseinander, die über die äußere Darstellung hinausweisen und ihr eine innere Sicht gegenüberstellen.

Den Augen kommt in meinen Fotoserien *Anwesend-Abwesend*, *Personal Reflections* und *Außen ist in mir* eine wichtige Bedeutung zu. Die portraitierten Personen blicken durch den Betrachter hindurch oder ins Off, zu einem fernen Ort außerhalb der Bilder. Dabei sehen sie etwas, das der Betrachter nicht sieht. Oder die Augen sind selbst Oberfläche zur Spiegelung und Veränderung der Wirklichkeit.

In meiner Portraitserie *Anwesend - Abwesend* schauen die Gesichter geradeaus, in Richtung des Betrachters. Dennoch ist ihr Blick nicht zu fassen. Er führt weiter, in die Ferne. Die Personen sind immer auf die gleiche Weise dargestellt, frontal, vor einem dunklen Hintergrund. Den Gesichtszügen ist nichts Momenthaftes und wenig Individuelles abzulesen. Ein situationsbedingter Ausdruck tritt zurück um einem dauerhaften, zeitübergreifenden zu weichen. Nie ganz hier und doch nie ganz fort, scheinen die Portraitierten plötzlich aus dem Dunkel zu treten, um sofort wieder darin zu verschwinden.

Vertraut und dennoch fremd erscheinen die Personen und Landschaften meiner Fotoserie *Personal Reflections*. Beim näheren Betrachten wird deutlich, dass es sich bei den Bildern um Augenspiegelungen handelt. Ich nehme die Bilder im Moment des Sehens mit der Kamera auf meinem Auge auf. Durch die Form des Auges werden die Bilder verzerrt und in ihrer Räumlichkeit verändert. Die Farben der Iris und der Pupille überlagern teilweise das Gesehene. Diese Fragmente des Körpers stellen Bezüge zu einzelnen Bildsegmenten her und lassen die Fotografien zu Einblicken in eine veränderte Welt werden.

In meiner jüngsten Arbeit *Außen ist in mir* sind die Gesichter ausschnitthaft zu sehen und stehen im Wechselspiel mit den Fragmenten der Landschaft. Ihr Blick richtet sich ins Off. Die Bilder sind inszenierte Momentaufnahmen, die nicht auf die Personen direkt schließen lassen und sie isoliert und singulär zeigen. Die Gesichtsausschnitte und Landschaftsfragmente sind einander gegenübergestellt. Sie deuten auf die Personen hin und geben Auskunft über die übrige Landschaft. Mir ist der Bezug zwischen ihnen wichtig – der eines Auges zum Fenster eines Gebäudes oder der einer Wolkenstruktur zur Schattierung der Haut. Es geht um die Gegenüberstellung von einzelnen Elementen und um das Vernetzen von Ebenen – im übertragenen Sinn auch um die Verknüpfung von Wirklichkeitsebenen.

Alle drei Fotoserien, *Anwesend - Abwesend*, *Personal Reflections* und *Außen ist in mir* lösen sich vom dokumentarischen Charakter des Fotografischen. Ich möchte in ihnen bewusst machen, dass sie Abbilder der Wirklichkeit sind. Während das in den Serien *Anwesend - Abwesend* und *Außen ist in mir* durch die digitale Weiterbearbeitung geschieht, verändern sich die Bilder in den *Personal Reflections* bereits durch die Art der Aufnahme.

Ich möchte meine Bilder auf das Wesentliche konzentrieren. Daher stelle ich mir in meinen Portraitarbeiten und Menschendarstellungen immer wieder von Neuem die grundlegende Frage, was ein Portrait eigentlich ist. Ich versuche zu ergründen, welche Eigenschaften ein Bild haben muss um den Eindruck zu erzeugen, man betrachte eine Person und erkenne etwas von ihr. Eigene Assoziationen der Betrachter sollen die Bilder schärfen. Dabei sieht jeder etwas in sie hinein. Und manchmal sieht der Eine etwas, was der Andere nicht sieht.

# *I see something you don't see*

## *On the reality in my pictures*

by Melanie Wiora

Most of what we define as reality is perceived by our eyes. We try to classify what we see by comparing it to our memories and experiences. The resulting associations are a substantial component of my artistic work. In my pictures, I have examined transitions and temporary states, which imply something beyond the outer appearance and confront them with an inward view.

The eyes play a very important part in my photographic series *Present - Absent*, *Personal Reflections* and *Outside is in me*. The people portrayed in them look through the viewer or 'offstage' to a distant place outside of the pictures. In so doing, they see something that the viewer does not see. Or the eyes themselves are surfaces for reflecting and altering reality.

In my series of portraits *Present - Absent*, the faces look straight ahead at the viewer. Nevertheless, their view cannot be grasped. It leads us far into the distance. The people are always depicted in the same way: frontally, before a dark background. From the facial gestures one can read nothing that is momentary and little that is individual. Any expression resulting from a situation withdraws to make room for an enduring and timeless one. Never quite here and yet never totally gone, the subjects of the portraits appear suddenly to surface from the dark, only to sink right back into it again.

The people and landscapes of my photographic series *Personal Reflections* appear both familiar and yet still unknown. Upon closer observation, it becomes clear that the pictures are of reflections in an eye. With the camera on my eye, I take the pictures in the moment of perception. The pictures are distorted by the form of the eye and are changed in their three-dimensionality. The color of the iris and the pupil partially permeate what has been seen. These fragments of the body create relationships to the individual picture sequences and allow the photographs to become glimpses into a transformed world.

In my most recent work, *Outside is in me*, parts of the faces are seen interacting with the fragments of the landscape. Their view is directed 'offstage'. The pictures are snapshots, which do not reveal much about the individuals but portray them as isolated and singular. The details of their faces and the fragments of the landscape confront one another. They give indications of the people and information about the rest of the landscape. The relationship between them is important to me: that of an eye to the window of a building, or that of a cloud's structure to shades of the skin. It is all about the contrasting of individual elements and the merging of levels – and in the figurative sense of linking levels of reality.

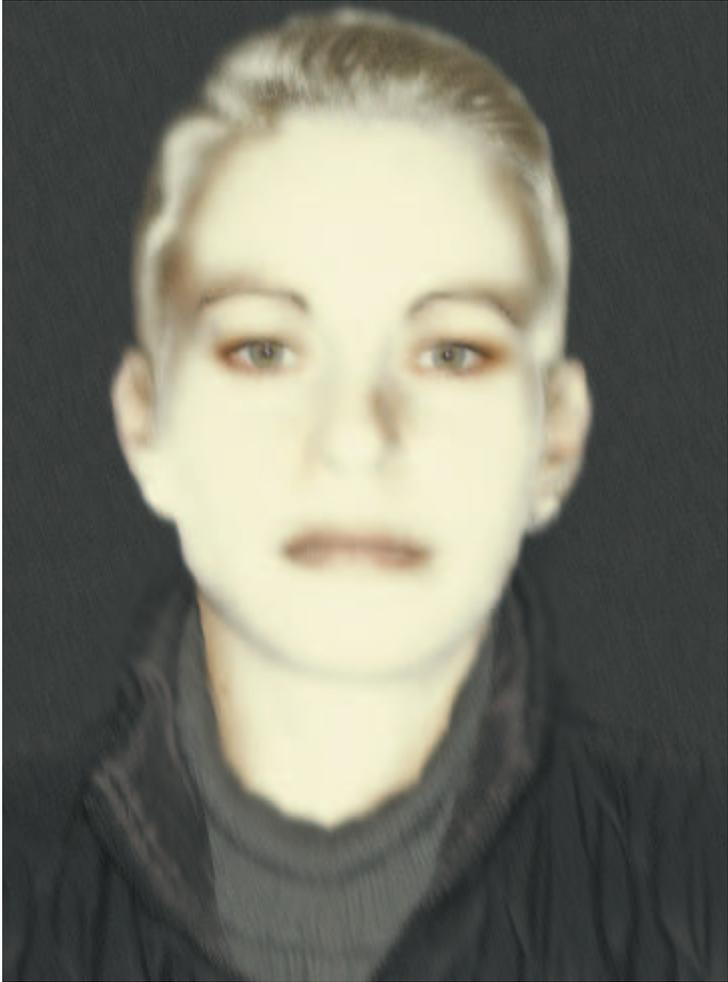
All three photographic series – *Present - Absent*, *Personal Reflections* and *Outside is in me* – sever their ties with the documentary character of the photographed. In them I would like to make the viewer conscious of the fact that they are likenesses of reality. While that happens in the series *Present - Absent* and *Outside is in me* through the digital treatment after the fact, the pictures in *Personal Reflections* are transformed by the nature of the picture.

I want to focus my pictures on the essentials. Therefore, during the course of my portrait work and human representations I repeatedly pose myself anew the basic question of what a portrait really is. I try to ascertain which characteristics a picture must contain in order to create the impression that you are looking at a person and you recognize something in him or her. The viewer's own associations should bring the picture into focus. Thus, everyone sees something into them. And sometimes, one person sees something the other does not.

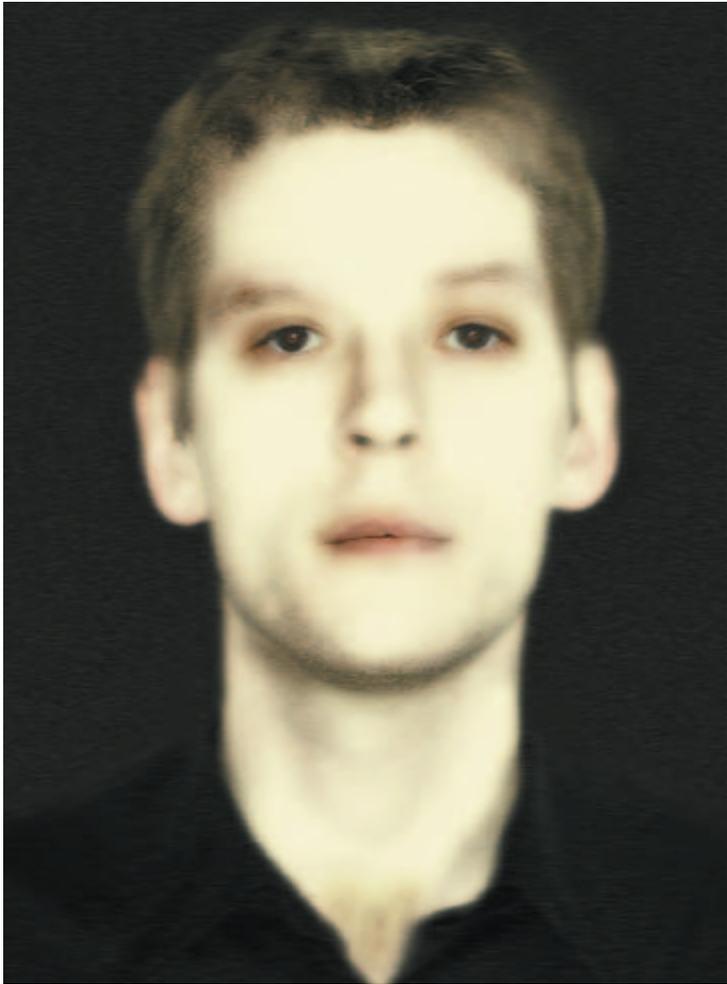
**Anwesend - Abwesend / *Present - Absent***

2001/2002, Lambda Prints

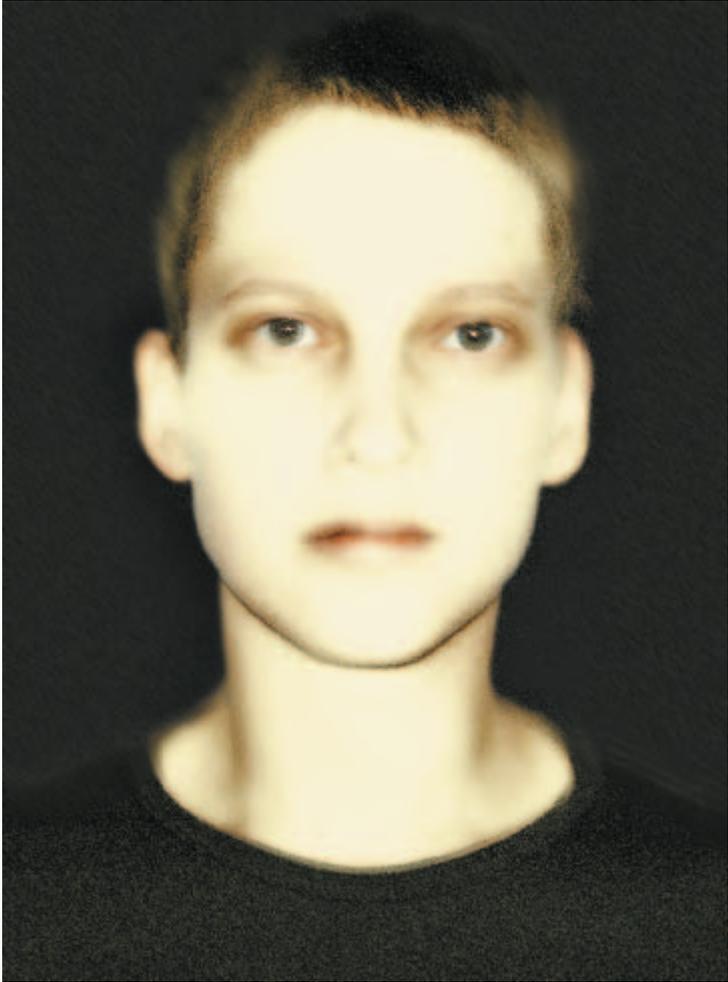
54 x 40 cm / 21.3 x 15.7 in



Annette



Volker



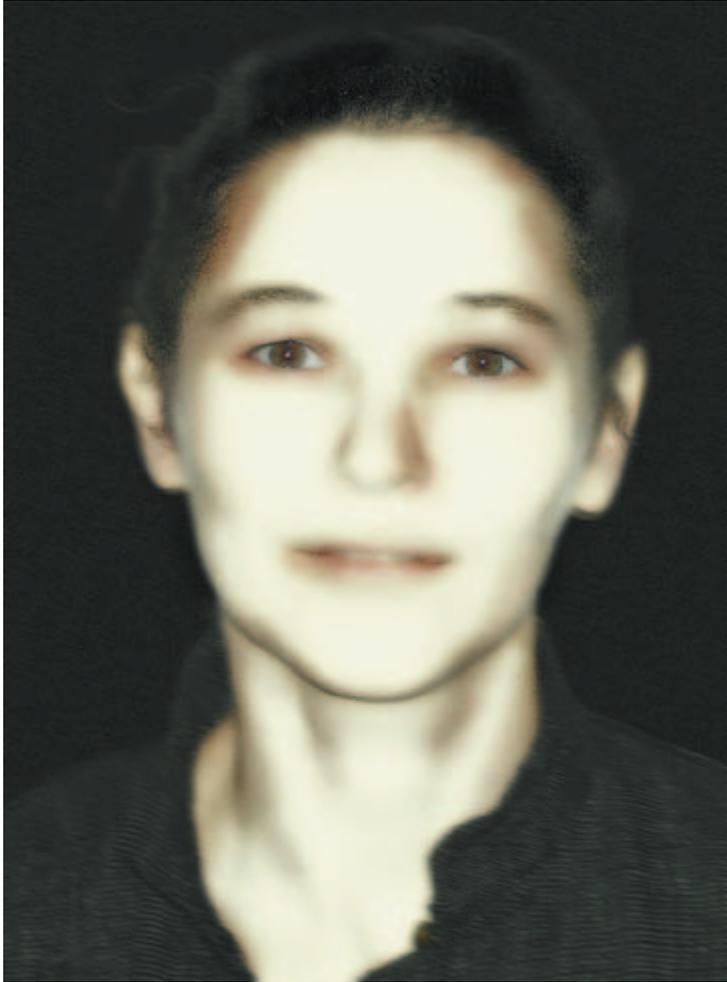
Melanie



Maresi



Thilo



Clara



Esther

## Biografie / *Biography*



Geboren / born 1969 in Waiblingen, Germany

Lebt und arbeitet in Köln / lives and works in Cologne, Germany

### **Ausbildung / *Education***

2001 - 2002 Postgraduate studies in Media Art, Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe, Germany

1997 Master of Creative Arts Programme, University of Wollongong,  
Studies in Sydney, Australia

1993 Ecole des Beaux Arts de St. Etienne, Erasmus Scholarship, France

1990 - 1996 Studied Visual Art at the Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Germany

### **Preise, Stipendien / *Prizes, Scholarships***

2005 DAAD Scholarship, London, England

2004 First Prize, Digital New Art Award, DigitalART  
Stipendium Stiftung Künstlerdorf Schöppingen, scholarship

2003 DAAD Scholarship USA, New York

2002 Second Prize, Saar Ferngas Förderpreis "Junge Kunst 2002" (Cat.)

1993 Erasmus Scholarship, Ecole des Beaux Arts de St. Etienne, France

### **Einzelausstellungen (Auswahl) / *Solo Exhibitions (Selection)***

2005 "Melanie Wiora – Fotografie und Video", Goethe-Institut Damascus, Syria  
"Über den Moment hinaus", Hospitalhof Stuttgart, Germany (Cat.)

2003 "Close Horizon", Kunstverein Speyer, Germany (Cat.)  
"Facing Space – Reflecting Time", Galerie am Großneumarkt, Hamburg, Germany

2002 "Eyescapes", Reihe Junge Fotografie, Stadthaus Ulm, Germany  
"Was bleibt", with Kerstin Wagener, Glashaus, Karlsruhe, Germany

1997 "In the Space of Elsewhere", Project Gallery, Centre for Contemporary Art,  
Wollongong, Australia (Cat.)  
"During Moments Respond", 151 Regent Street Gallery, Sydney, Australia

## Gruppenausstellungen (Auswahl) / *Group Exhibitions (Selection)*

- 2005 "In den Raum gedacht", Kunsthaus Essen  
"Journées de la Photographie", Centre Culturelle Francais, Damaskus, Syrien
- 2004 "Plug Out", Digital New Art Award, Dominikanerkloster, Frankfurt, Germany (Cat.)  
"Luft-Stücke und Stadt-Teile", Kunstverein Villa Streccius, Landau, Germany  
"K-ein Weg", Stipendiaten der Stiftung Künstlerdorf Schöppingen, Galerie Berkelkraftwerk Vreden, Germany (Cat.)  
"Große Kunstausstellung München", Haus der Kunst, Munich, Germany (Cat.)  
"Halbzeitkonferenz", Galerie am Großneumarkt, Hamburg
- 2003 "Kunstköln 2003", international art fair, Cologne, Germany  
"Fotosommer", 14-1 Galerie, Stuttgart, Germany  
Saar-Ferngas-Förderpreis "Junge Kunst 2002", Kunstverein Trier, Germany
- 2002 "Digitale Bildwelten", Kunstpreis Kreissparkasse Recklinghausen, Germany (Cat.)  
Saar-Ferngas-Förderpreis "Junge Kunst 2002", Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, Germany (Cat.)
- 2001 "Spinball", Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Germany
- 2000 "Doppelzimmer", Orgelfabrik und Glashaus, Karlsruhe, Germany
- 1998 T.A.P. Gallery, Sydney, Australia  
"Innen - Außen", Kunstverein Aalen, Germany  
Kunstverein Karlsruhe, "Jahresausstellung", Germany
- 1997 "Silent Signs", Long Gallery, Wollongong, Australia  
"A Response to Lake Mungo", Long Gallery, Wollongong, Australia, (Cat.)
- 1996 "Spielraum", Orgelfabrik Karlsruhe, Germany
- 1995 Kunstverein Karlsruhe, "Jahresausstellung", Germany

## Sammlungen / *Collections*

Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, Germany  
Regierungspräsidium Karlsruhe, Germany  
Stadt Karlsruhe, Germany  
Saar Ferngas AG, Germany  
DigitalART, Videor Technical, Germany  
University of Wollongong, Australia

www.melaniewiora.de  
mwiora@melaniewiora.de

Edition Hospitalhof Stuttgart  
ISBN 3-934320-20-1

Herausgegeben von / *Published by*  
Helmut A. Müller

anlässlich der Ausstellung / to accompany the exhibition  
"Melanie Wiora – Über den Moment hinaus", 15. 04. - 15. 05. 2005

**Texte / *Texts***  
Rolf Sachsse, Helmut A. Müller, Melanie Wiora

**Übersetzung / *Translation***  
James Martin

**Fotonachweis, Gestaltung / *Photo Credits, Design***  
Melanie Wiora

**Druck / *Print***  
Vier-Türme GmbH, Benedict Press, Münsterschwarzach Abtei

© 2005 alle Rechte vorbehalten / *all rights reserved*  
Melanie Wiora, Autoren und Übersetzer / authors and translator

Die Künstlerin dankt im Besonderen  
*The artist would like to express special thanks to*  
Helmut A. Müller, Rolf Sachsse, James Martin, Natascha Borowsky, Peggy Gläsel, Georg

Mit freundlicher Unterstützung von / *Thanks to*  
Verein für Kirche und Kunst in der Evangelischen Landeskirche in Württemberg e.V., Stuttgart,  
Förderverein für Gegenwartskunst und Kirche am Hospitalhof Stuttgart e.V.

in Zusammenarbeit mit  
Stiftung  
Landeskirche in Württemberg  
L.E.B.W.

steag  
Bayer-Pfarrhaus

Stiftung  
Künstlerdorf  
Schöppingen