





door steps  
let. So I will  
loudly and pro-  
nounced me out  
perhaps twenty five  
long the. It was  
entirely small the  
same. It was not  
well filled up  
or  
to



Fig. 2. Rembrandt,  
*The Holy Family*, 1646.  
Gemäldegalerie Alte Meister,  
Museumlandschaft  
Hessen, Kassel.

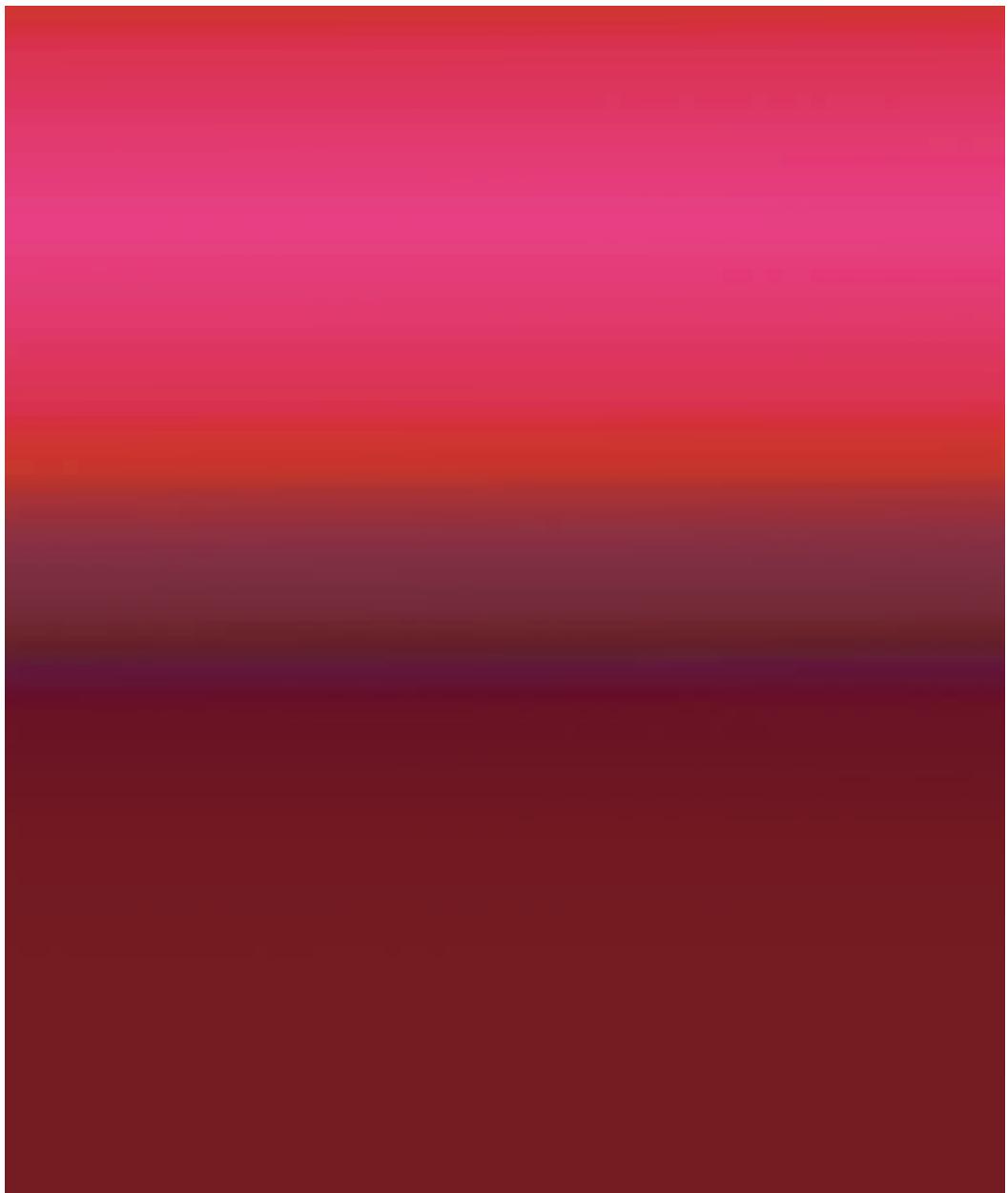


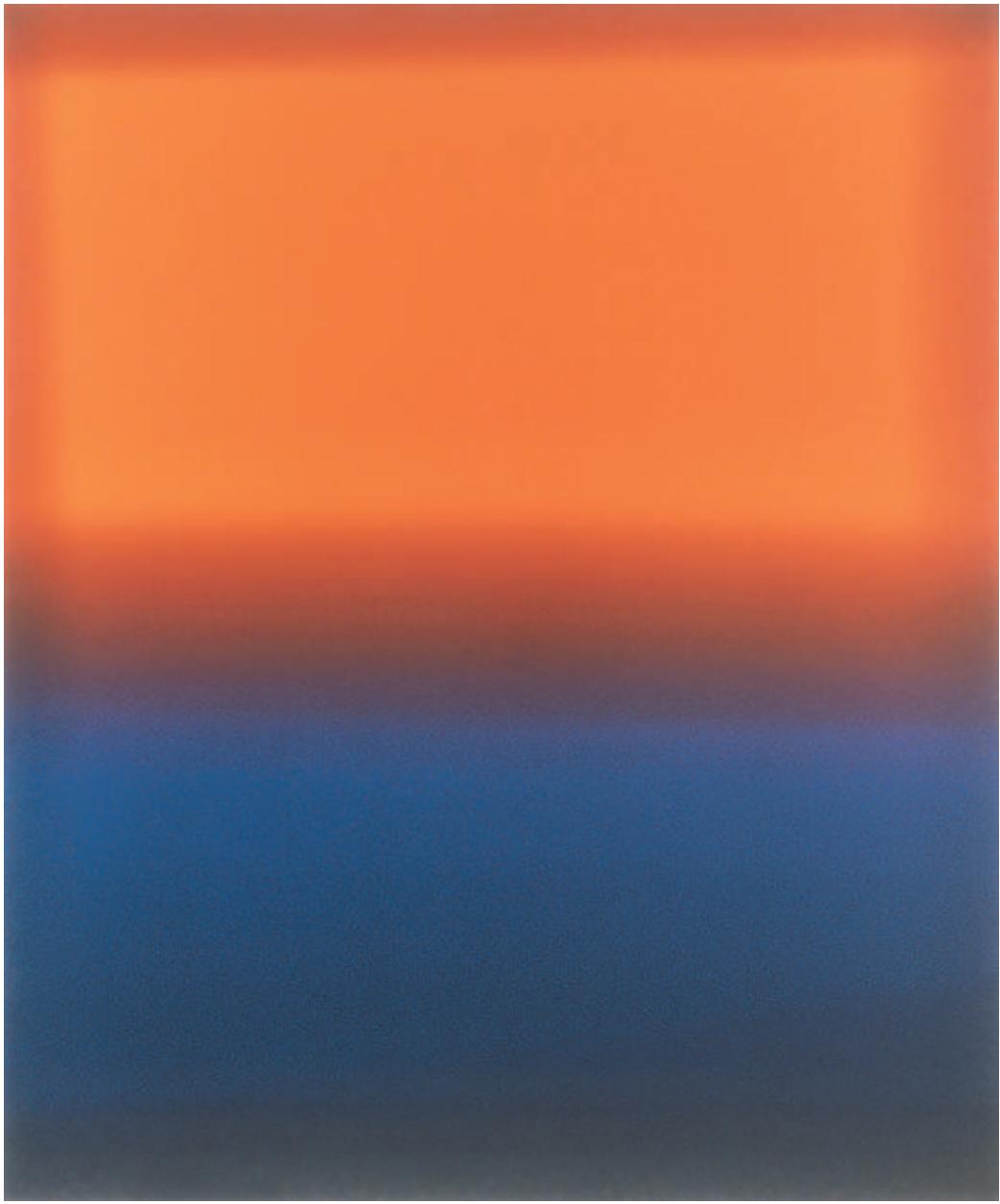
it produces.”<sup>8</sup> Evocative individual picture titles, such as *Waterfall*, *Wreckage*, or *Agony*, trigger diverse interpretations of cascades, shipwrecks, and sea spray, simultaneously steering the gaze to the material that evokes these images and focusing on the conditions of photographic representation.<sup>9</sup> The fluctuation of veiling and revealing, representative depiction and abstract structure, lays open the fundamentally abstract nature of every representation and generates a degree of “uncertainty,”<sup>10</sup> which the viewer actively integrates in the process of meaning constitution. Rosalind Krauss described Welling’s method as “holding the referent at bay, creating as much delay as possible between seeing the image and understanding what it was of.”<sup>11</sup>

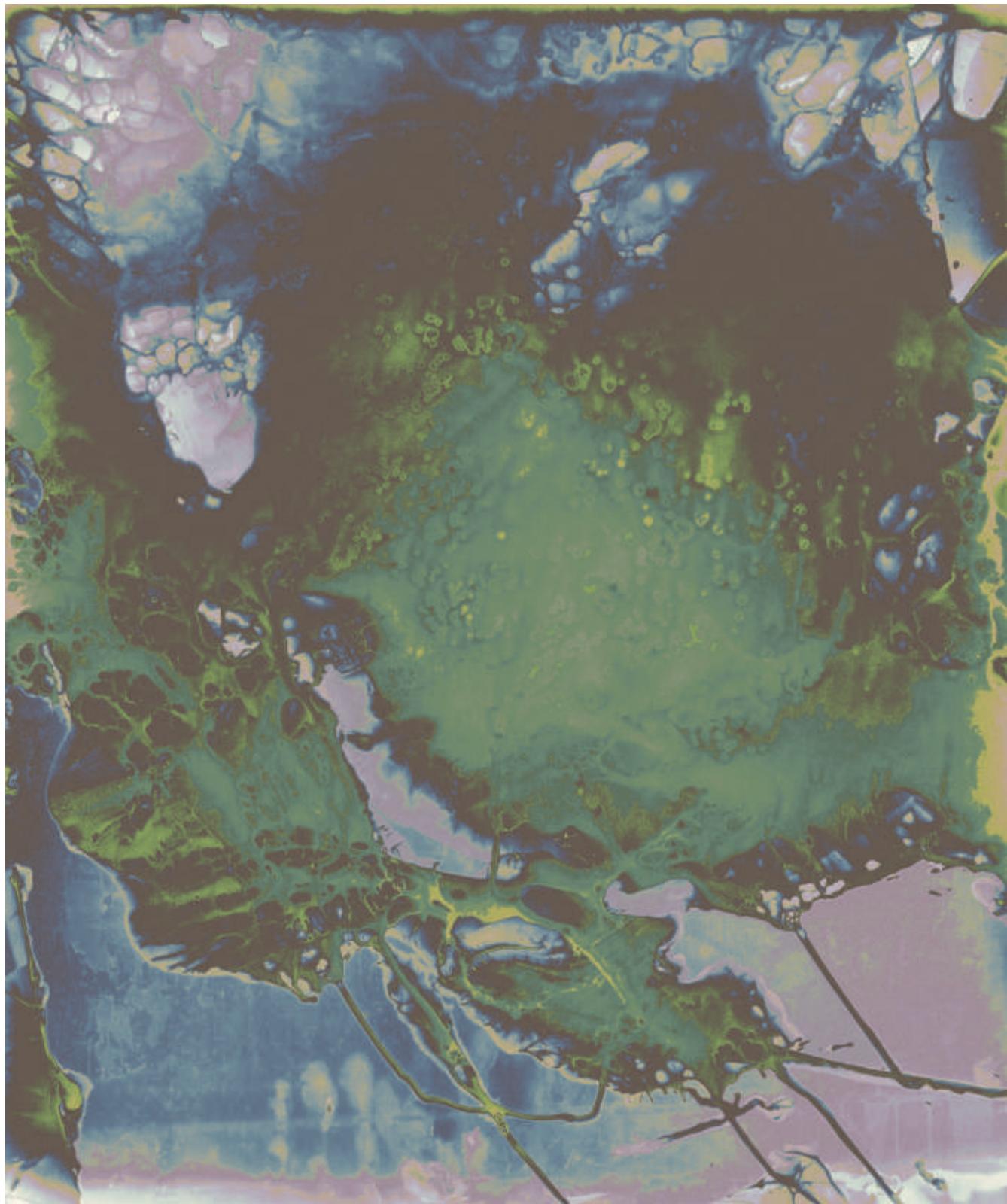
With the motif of the curtain, Welling invokes a well-established metaphor for art as a deceptively truthful replication of nature, which goes back to the ancient challenge handed down by Pliny the Elder (*Naturalis historia*, Book 35, chapter 65) involving the painters Zeuxis and Parrhasius. Zeuxis painted grapes that were depicted so realistically, the birds were tempted to peck at them, but then Parrhasius deceived Zeuxis, who wanted to pull back a supposedly real, yet nonetheless only painted curtain in front of Parrhasius’s painting. Ever since, drapery or curtains have been considered the epitome of *trompe l’oeil*, precisely because they play with the border between pictorial and real space through the illusion that the painting and the depicted object merge, and in doing so, emphasize this border. In Dutch painting of the late sixteenth and seventeenth centuries, the curtain served as a metapictorial element with which the picture was exposed as an artificial entity.<sup>12</sup> Welling thus intensified the deception effect in 1988 in his *Brown Polaroids* (pp. 38–40), a later modification of the *Drapes*, in that

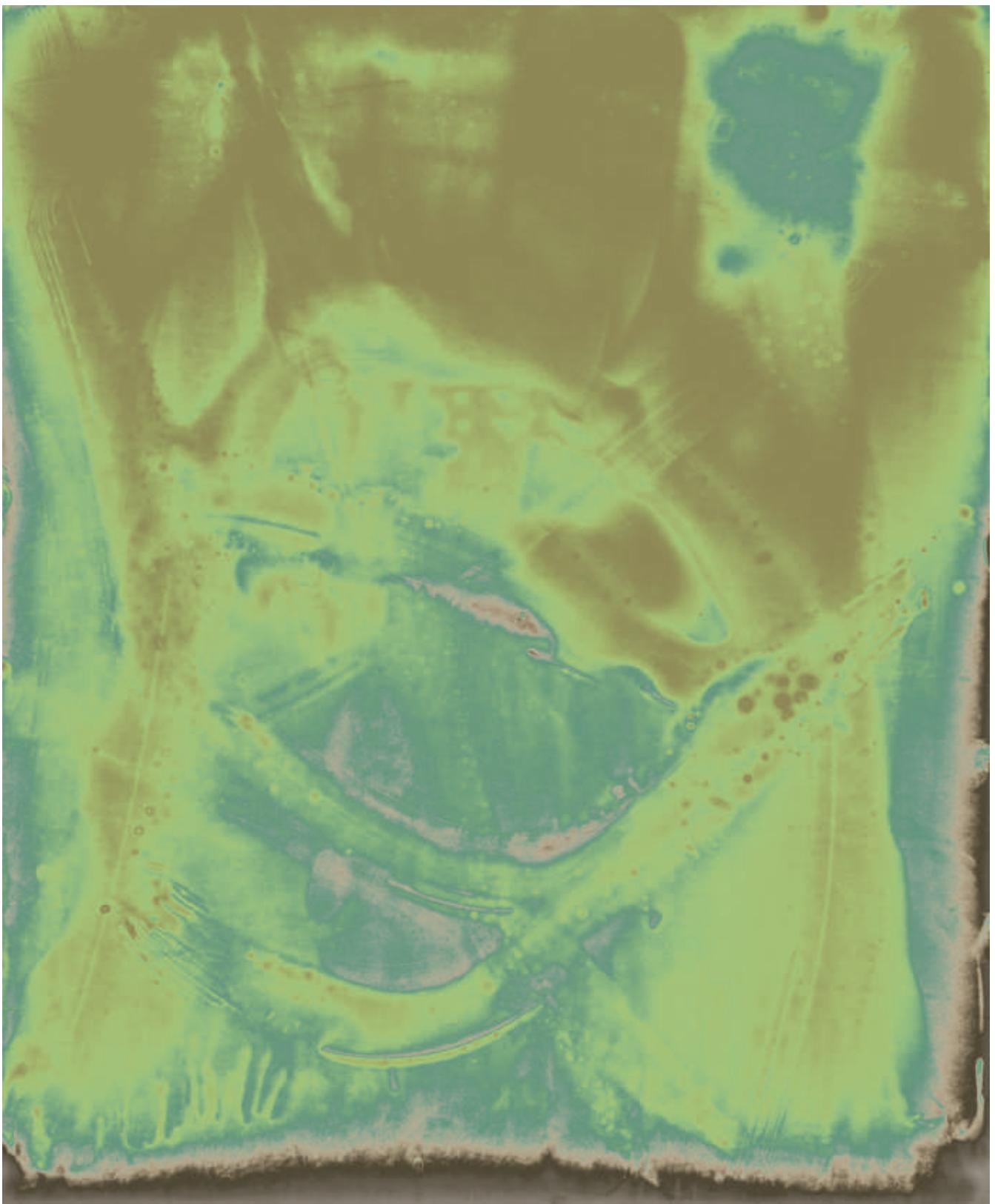
oder Meeresgisch in Gang, um den Blick gleichzeitig auf das Material selbst zu lenken, das diese Bilder hervorruft, und damit die Bedingungen fotografischer Repräsentation zu thematisieren.<sup>9</sup> Das Changieren zwischen Enthüllung und Verhüllung, repräsentativer Darstellung und ungegenständlicher Struktur, legt die fundamental abstrakte Natur jeder Repräsentation offen und erzeugt einen Grad an „Ungewissheit“<sup>10</sup>, der die Betrachter aktiv in den Prozess der Bedeutungskonstituierung einbezieht. Rosalind E. Krauss hat diese Vorgehensweise Wellings damit beschrieben, „den Referenten zurückzuhalten, soviel Verzögerung wie möglich zu schaffen zwischen dem Sehen des Bildes und dem Verstehen, wovon es ein Bild ist“.<sup>11</sup>

Mit dem Motiv des Vorhangs ruft Welling eine altbewährte Metapher für Kunst als täuschend echte Nachahmung der Natur auf, die auf den von Plinius dem Älteren überlieferten (*Naturalis historia*, Buch XXXV, Absatz 65) antiken Wettstreit zwischen den Malern Zeuxis und Parrhasios zurückgeht. Nachdem Zeuxis Trauben so natürlich wiedergegeben hatte, dass die Vögel versucht waren daran zu picken, täuschte Parrhasios den Maler selbst, der den vermeintlich echten, jedoch nur gemalten Vorhang vor dem Bild wegziehen wollte. Seither gilt der Vorhang als Inbegriff des *Trompe-l’œil*, der, während und gerade indem er durch die Illusion, die Malerei und der dargestellte Gegenstand würden in eins fallen, mit der Grenze zwischen Bild- und Realraum spielt, diese zugleich betont. Schon in der holländischen Malerei des späten 16. und 17. Jahrhunderts diente der Vorhang als metapikturales Element, mit dem das Bild als artifizielles Gebilde offengelegt wurde.<sup>12</sup> Der Täuschungseffekt wird von Welling 1988 in seinen *Brown Polaroids* (S. 38–40), einer späteren Abwandlung der *Drapes*, dadurch noch verstärkt, dass die Falten üppigen braunen Stoffes in den Rahmen überzugehen scheinen.<sup>13</sup> Während jedoch in den historischen holländischen Gemälden Vorhänge vielfach in die dargestellte Fiktion als *Reposoir* einleiten und damit nicht nur auf die damals geläufige Praxis anspielen, Gemälde hinter einem Vorhang zu schützen oder auch deren Attraktivität zu steigern, sondern auch den Vorhang oder Schleier als Zeichen des Geheimnisses und der Offenbarung aufrufen, der das Heilige verdeckt und enthüllt – wie etwa in Rembrandts Gemälde *Die Heilige Familie* von 1646 (Fig. 2)<sup>14</sup> –, bleiben Wellings Fotografien auf ebendiese ästhetische Grenze beschränkt. Die schweren, volumetrischen Faltenwürfe spielen mit der Erwartung von etwas dahinter Verborgenem, das es zu enthüllen gelte.



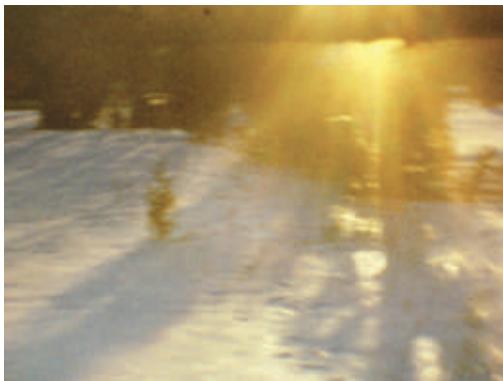
















Welling are also related in their manner of emphasizing the technical complex of their work, as demonstrated by Mucha's meticulous descriptions of the materials used, which are revised with every new exhibition site, and the detailed technical information collected in Welling's *Project Book*.

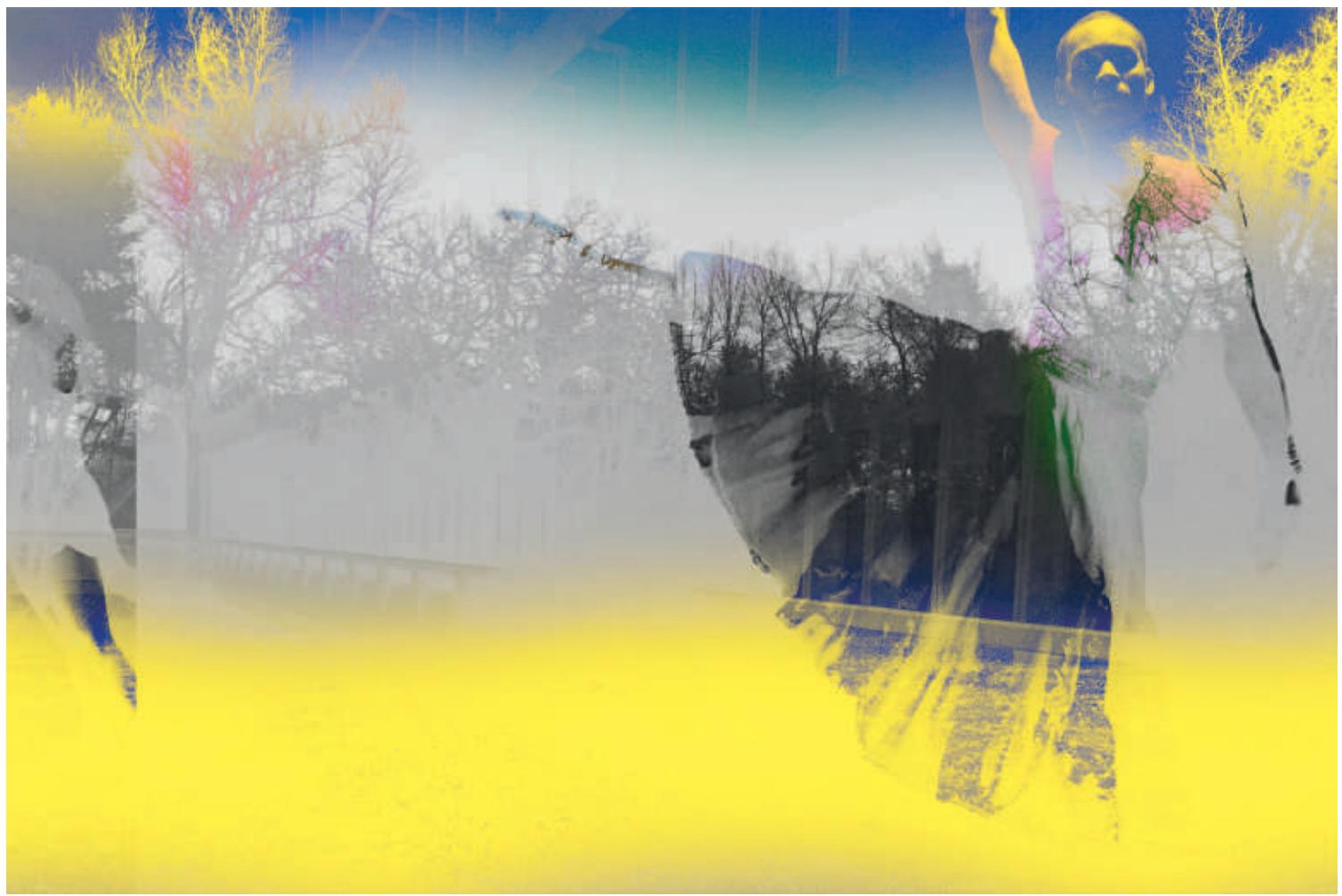
Welling primarily produces his works within the overarching framework of the series, subject to relatively clearly defined themes and sets of rules. The "serial attitude," which rose to prominence in fine art with the advent of Pop and Minimal art, and which Jan Dibbets sees as rooted in photography with the serial shots Eadweard Muybridge began taking in 1877,<sup>18</sup> led Welling to develop his *Light Sources* in the 1990s (pp. 70–83)—considered to be one of his most enigmatic bodies of work. Welling found its basic skeleton in the infrastructure of analog photography: "In the early 1990s, I was photographing railroads with a Pentax 6×7 that exposed 10 frames of film on a roll. I contact printed these negatives on sheets of 8×10 inch paper that held only 9 images. As the work progressed, I began to treat the 10th frame as an arbitrary, throwaway picture. These last frames were frequently taken in the car or in my motel room, and they ended up on their own, hodgepodge, contact sheets. I spent a part of 1994 in Belgium, and the idea of a new, as-yet-untitled series took hold as I shuttled back and forth between New York City and Antwerp. I began to think that there could be something in these 10th frame images. I started to feel liberated; the pictures could be of anything, and their unity would be their lack of visual coherence."<sup>19</sup> As a form of documentation of the physical and mental fluctuation between the United States and old Europe, *Light Sources* opens a space for the reflection of the patinated glory of the nineteenth century in Belgium and France—railway stations, shopping malls, or street lights—as well as the coast on the other side of the ocean. In its totality, the series almost reads like a novel without a text or a sequence of images, similar to those embedded in W. G. Sebald's distinctive novels. In *Light Sources*, Welling once more runs through a line of photographic genres, from the odd portrait—one of them is of Wolfgang Tillmans, whose oeuvre hardly seems imaginable without Welling's influence; another is of his former gallerist Xavier Hufkens, who also belonged to Welling's productive infrastructure—to architectural images, landscapes, and still lifes. Like *Diary/Landscape*, the *Light Sources* are saturated with Welling's own photographic vocabulary (he included

Welling wählte Brücken, Lokomotiven, Gleislinien, Bahnhofsgebäude, Signalanlagen und weitere das technisch-kulturelle Korpus der Eisenbahn repräsentierende Motive. Wenn er diese dann, vergleichbar den frühen Stadtaufnahmen Thomas Struths, in ein Verhältnis zum eigenen Körper setzte, der sich etwa Lokomotiven und Architekturen gegenüber so unterwürfig zeigt, wie er deren Bildmächtigkeit betont, dokumentierte Welling damit die Geschichte der Moderne als Mobilmachung des menschlichen Körpers in der Matrix des Fotografischen. Zugleich schimmert in Wellings Motiven stets eine Faszination von dieser untergehenden Welt mit, deren Zeichen, ähnlich wie in Robert Smithsons *Monuments of Passaic* von 1967, ruinös wie melancholisch in die beschleunigte Gegenwart ragen. Wie Michael Fried in Zusammenhang mit einem mit *Lock* betitelten frühen Polaroid von 1976 bemerkt, treibt Welling eine „Bereitschaft, die Geschichte seines Mediums zu befragen und mit ihr die Atmosphäre und Aura einer vergangenen Welt anzurufen“.<sup>17</sup> Die versunkene Zeit der Fotografiegeschichte kreuzt sich häufig mit Wellings eigener Geschichte. Dabei überschneiden sich seine Interessengebiete mit denen des 1950 geborenen deutschen Bildhauers Reinhard Mucha – nicht nur in der Verflechtung von Familien- und Industriehistorie (Fig. 1). Beide Künstler setzen dem Fluss der Zeit eine Praxis entgegen, die sich mit eigenem Tempo und in kollektiv wie persönlich motivierter Berührtheit durch die Zeiten bewegt und so gleichermaßen eine ungreifbare Trauer zu artikulieren vermag, wie sie von nüchternem Präzisionshandwerk geprägt ist. Denn noch mehr begegnen sich Mucha, dessen erste, bislang nur kaum gezeigte Werke Fotografien sind, und Welling darin, dass sie den technischen Komplex ihres Schaffens in den Vordergrund stellen, was sich bei Mucha etwa in detaillierten, mit jedem Ausstellungsort zu erweiternden Werklegenden über das verwendete Material und bei Welling in den ausführlich notierten technischen Daten im „Project Book“ zeigt.

Vorzugsweise arbeitet Welling im Produktionsmodus der Serie, der zumeist einem relativ klar umrissenen Sujettypus sowie einem technischen Regelwerk verpflichtet ist. Die in der bildenden Kunst mit dem Aufkommen von Pop und Minimal Art zu Prominenz gelangte „serial attitude“, deren Ursprünge innerhalb der Fotografie Jan Dibbets zufolge in Eadweard Muybridges 1877 begonnenen Serienaufnahmen liegen,<sup>18</sup> hat Welling in den Neunzigerjahren auch zu den *Light Sources* (S. 70–83) geführt, die als eine seiner enigmatischsten Werkgruppen







Mallarmé's well-known maxim "Paint not the thing but the effect it produces" was very helpful to me. Those French poets, as well as Barthes, Foucault, and Deleuze, inspired me to create weird, subjective landscapes in the realm of photography.

HF: That's odd. In the first instance, they are all different figures, and, then, in one way or another, they are all associated with a critique of the subject.

JW: I was reading this work in my own associative way. I wasn't opposed to a critique of the subject, but that wasn't the only thing I was thinking about. I was reading on a wide range of subjects, from schizophrenia to Buddhism to Gnosticism. I was particularly intrigued by the Gnostic idea of a world of light and dark.

HF: Gnosticism is also about a secret form of knowledge.

JW: Which I don't subscribe to, but nevertheless the texts suggested images to me.

„gefährliche“ Terrain der subjektiven Fotografie, das man eigentlich nicht betreten durfte.

HF: Die Folien-, Teig- [S. 50–53] und Draperiefotos sind in Richtung auf eine Ungewissheit aufgefasst worden, was sie eigentlich zeigen. Es ist klar, dass es einen Referenten gibt – Folie oder Teig. Aber was ist ihr Signifikat? Ein Wasserfall? Ein Schiffswrack? Deshalb fühlten sich Kritiker wie ich dazu veranlasst, die Fotos als asubjektiv oder postsubjektiv anzusehen, als ginge es in ihnen eher um die Mehrdeutigkeit des Bezeichneten als um das Geheimnis des Selbst. Hat deine Mallarmé-Lektüre irgend etwas mit diesen Serien zu tun?

JW: Mallarmé und Baudelaire habe ich entdeckt, als ich an *Aluminum Foil* arbeitete. Mallarmés bekannte Maxime „Nicht die Sache malen, sondern die Wirkung, die sie hervorruft“ hat mir sehr geholfen. Diese französischen Dichter haben mich ebenso wie Roland Barthes, Michel Foucault oder Gilles Deleuze dazu inspiriert, im Bereich der Fotografie eigentlich subjektive Landschaften zu schaffen.

HF: Das ist seltsam. Zunächst einmal sind es alles ganz verschiedene Figuren und dann haben sie auf die eine oder andere Weise alle etwas mit einer Kritik des Sujets zu tun.

JW: Ich habe deren Werk auf meine eigene assoziative Weise gelesen. Ich hatte nichts gegen eine Kritik des Sujets, aber das war nicht das Einzige, worüber ich nachgedacht habe. Ich habe Literatur zu einer breiten Palette von Themen gelesen, von der Schizophrenie über den Buddhismus bis zur Gnosis. Besonders fasziniert hat mich die gnostische Idee einer Welt aus Licht und Dunkel.

HF: In der Gnosis geht es auch um eine geheime Form von Wissen.

JW: Die ich nicht befürworte, aber nichtsdestotrotz haben mir die Texte bestimmte Bilder nahegelegt.

*Kritik, Industrie, Architektur, Amerika*

HF: Ich möchte dir eine weitere Frage zur Rezeption deines Werkes durch die Kunstkritik stellen. Vor zwanzig Jahren hat Michael Fried im Rückblick auf die Sechzigerjahre gesagt, er und Carl Andre hätten um die Seele Frank Stellas gekämpft, mit dem beide befreundet waren. Fried meinte, Stella setze die modernistische Malerei, ja

JW: It's true that I was initially associated with the postmodernist artists and critics. But as I've indicated, I was following



HF: You made a diagram for the current curators in which you connect many of your series (fig. 1). Is this a retrospective diagram only, or is it also a prompt to produce new work? To what extent does work come out of work for you?

JW: I can't say what new work will come out of this survey, but I'm sure something will emerge. The diagram makes connections between bodies of work that are surprising even to me. For example, in my 1972 video *Second Tape* (p. 140), the rudimentary things I do to the camera anticipate the recent stripped-down processes in *Chemical*. And the sense of loss that permeates Wyeth connects with the longing in *Diary/Landscape*.

Work coming out of work? For me, "research" means all the ideas and procedures I don't use in my current project but which might be of use later. For example, *Choreograph* is constructed from parts left over from two or three earlier projects. So work comes out of work, definitely.

HF: At the same time, you have to make the work alert to what is around it, too; otherwise, it becomes involuted, not reflexive.

Last question. A few years ago, I had an argument with an older artist, a famous sculptor, about Cindy Sherman. He said in effect, "At the end of the day, her work will have to be evaluated in terms of the history of photography," and I replied, "No, there are other criteria here; it has to be seen in relation to multiple contexts: performance, Conceptual art, various fashionings of the subject in popular culture, above all feminist critique." At the end of the day, what will be the judgment seat for your work? If, in part, work comes out of work, will yours signify mostly in terms of the history of photography or in terms of a moment when that history was complicated by other concerns, only some of which have to do with photography?

JW: Of other concerns I can't say. But I'm not afraid of my work residing in the history of photography. Photography contains the practices and possibilities that I use, and these are distinct from painting and sculpture.

HF: Practices and possibilities as in conventions?

JW: Yes, but that doesn't mean that you need to follow convention or that my work won't have adjacencies with painting,

später entstandenen Aufnahmen derselben Raumausschnitte. Das MoMA-Projekt führte direkt zu *Choreograph*. Im Sommer 2014 fotografierte ich sieben meiner UCLA-Kunststudenten, die ebenfalls Tanz studiert hatten. Über diese Bilder legte ich Fotografien, die ich von einem kreisförmigen Bau Marcel Breuers in Florida gemacht hatte. Wie schon der MoMA-Skulpturengarten verankerte die Breuer-Architektur die Tänzer im Raum. Dann, nachdem ich mit meinen Studenten gearbeitet hatte, begann ich professionelle Tanztruppen zu fotografieren und verwendete neue Hintergründe, die nicht nur Gebäude von Paul Rudolph, Frank Gehry und Mies umfassten, sondern auch Skulpturen von Tony Smith und Landschaften in Connecticut und der Schweiz.

HF: Betrachtest du deine Untersuchungen mit Farben, mit chemischen Effekten und mit choreografierten Überlagerungen als jeweils für sich stehend? Oder gibt es Linien, die die verschiedenen Serien durchziehen und miteinander verbinden?

JW: Meine neuesten Fotografien – *Choreograph*, *Fluid Dynamics*, *Chemical* [S. 162–168] und *Meridian* [S. 3–6 und 182–192] – entspringen einem Nachdenken über die Wechselbeziehungen von Photoshop, Tintenstrahldruck und industrialem Offsetdruck. 2014 überwachte ich anlässlich einer Veröffentlichung von *Diary/Landscape* [S. 14–17] den Druck bei Meridian Printing in Rhode Island. Als ich dort war, fotografierte ich *Meridian*, meine Hommage an den Offsetdruck. In einer Druckerei kann man sämtliche Sujets und Prozesse dieser neuesten Werke beobachten: den Schlamm aus *Chemical*, die schillernden Farben der *Fluid Dynamics*, die Bildüberlagerungen in *Choreograph*.

HF: War es eines deiner Ziele, den Prozess wieder in die Fotografie zu injizieren?

JW: Ja. Für mich erinnert diese Art der Bildproduktion an Leo Steinbergs „flatbed picture“ aus *Other Criteria*; das war sein Ausdruck für die vielen übereinandergesetzten Bildschichten in Robert Rauschenbergs Werk. Ich wollte mich auf die Überlagerungen beziehen, die für die analoge Fotografie typisch sind.

HF: Das war für dich auch eine Möglichkeit, die Mehrfachbelichtung wiederzuentdecken, die sonst in der digitalen Produktion verloren geht.