

ALEXANDRA VOGT

THE DIM FEET OF WHITE-MANED DESIRES



Fotohof





























ALEXANDRA VOGT

THE DIM FEET OF WHITE-MANED DESIRES

Fotohof *edition*















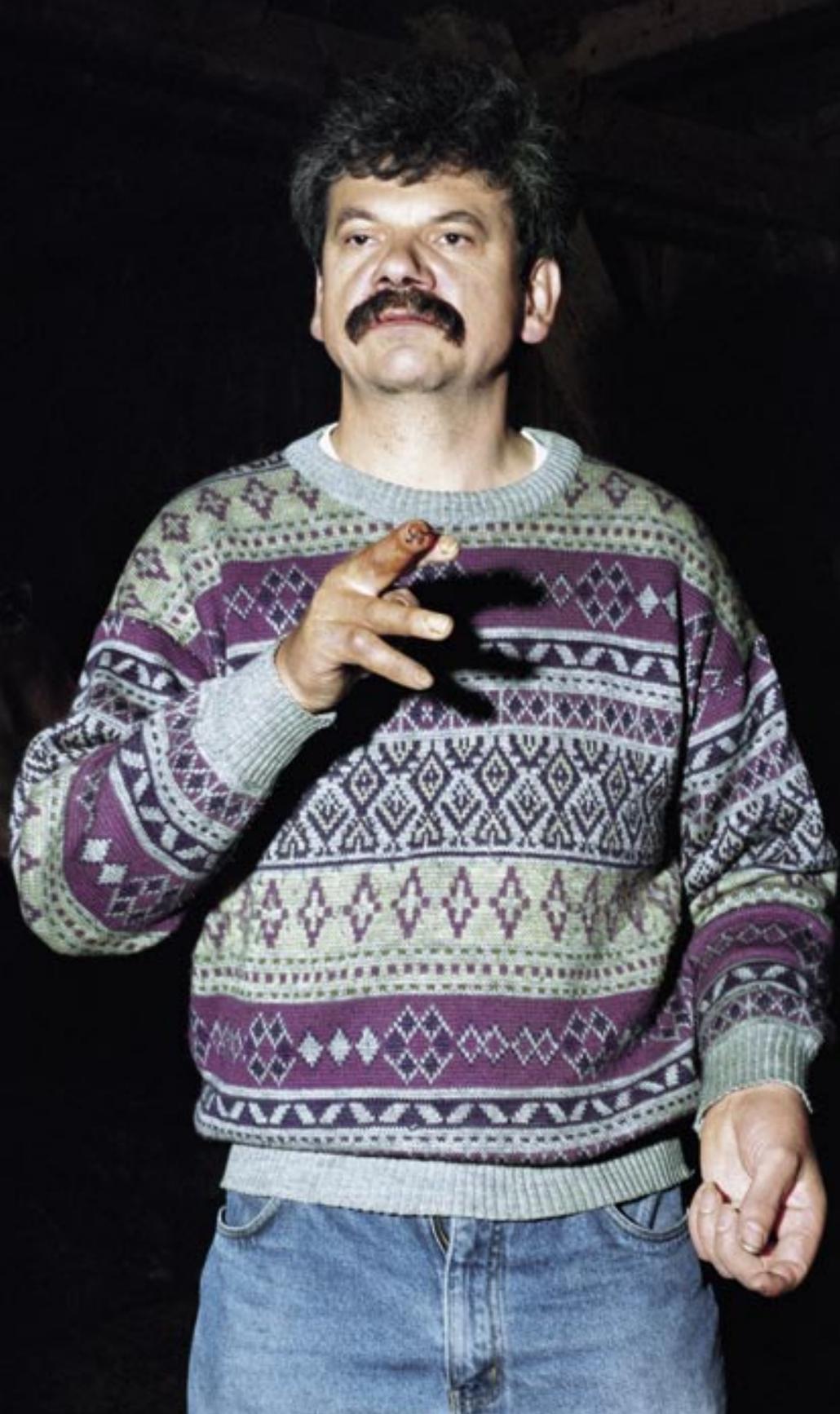






















































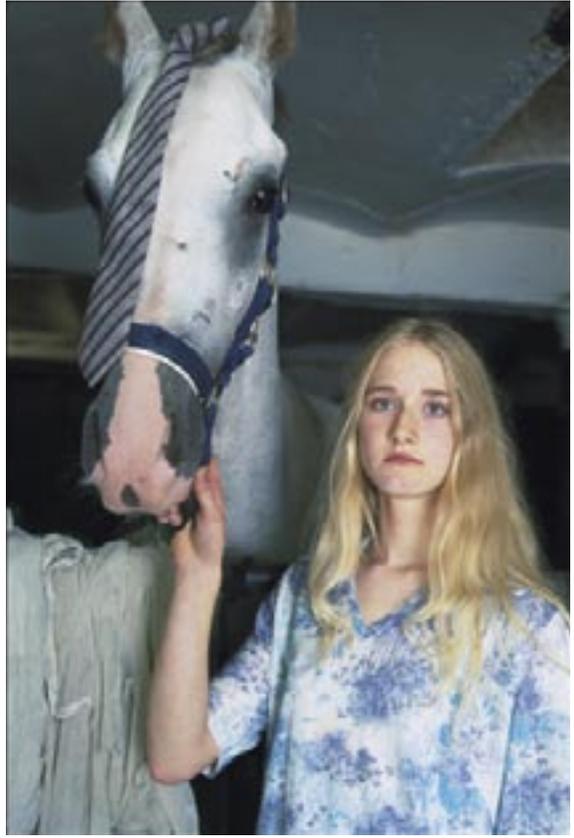


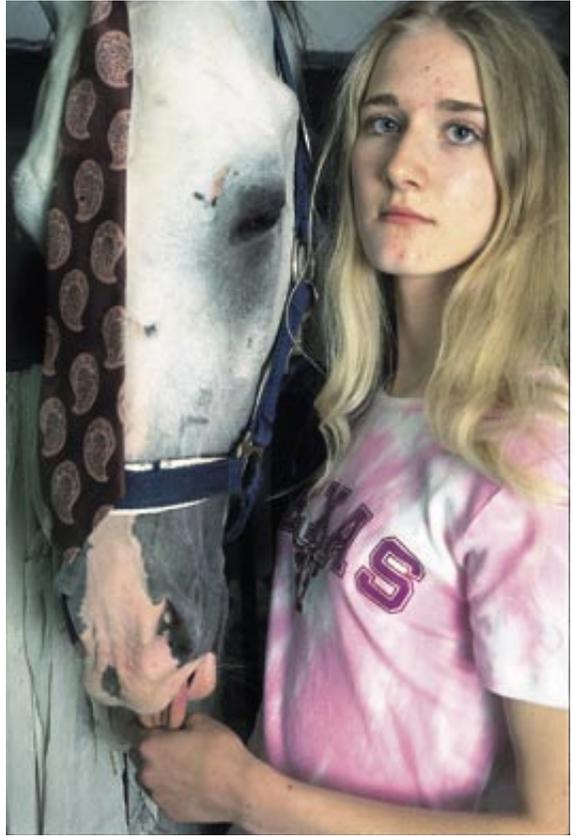


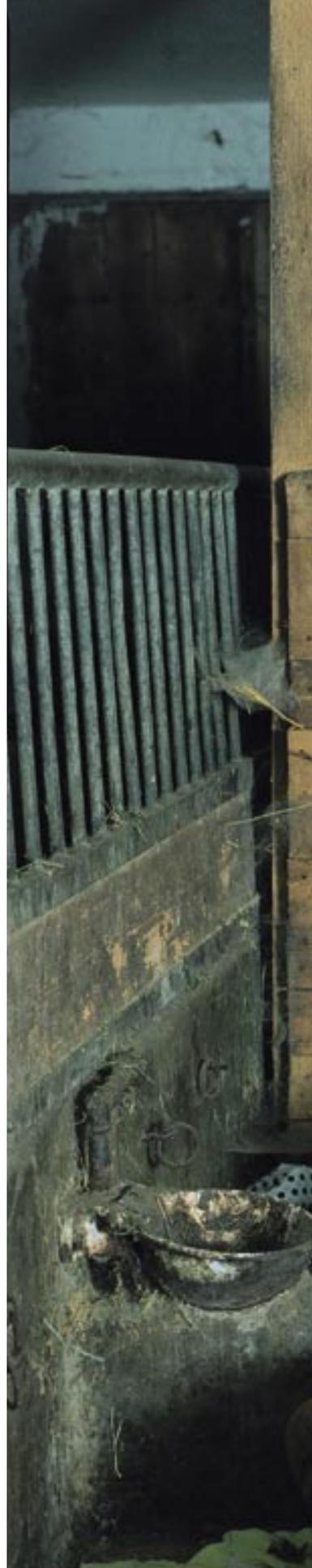












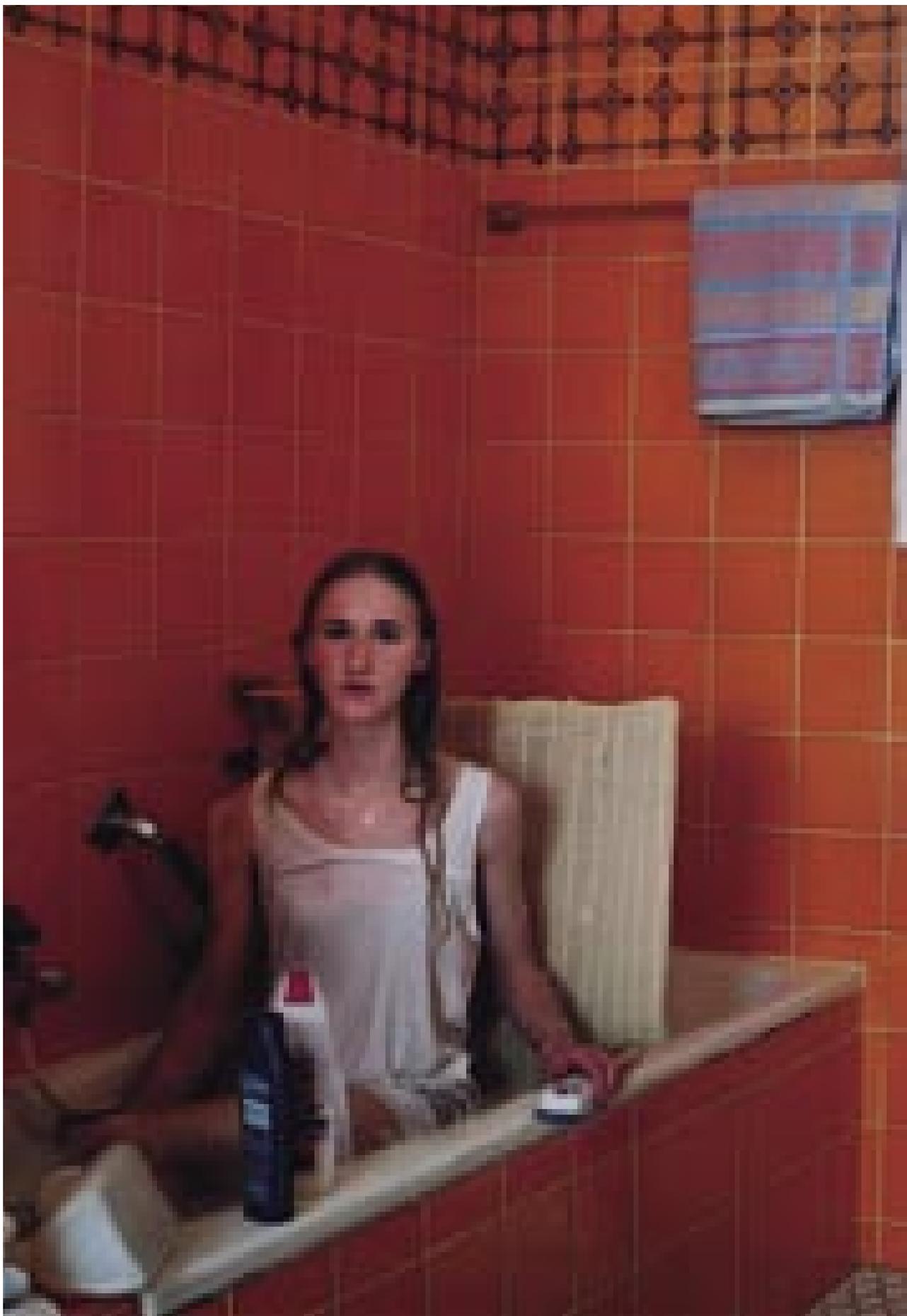


























Videostills

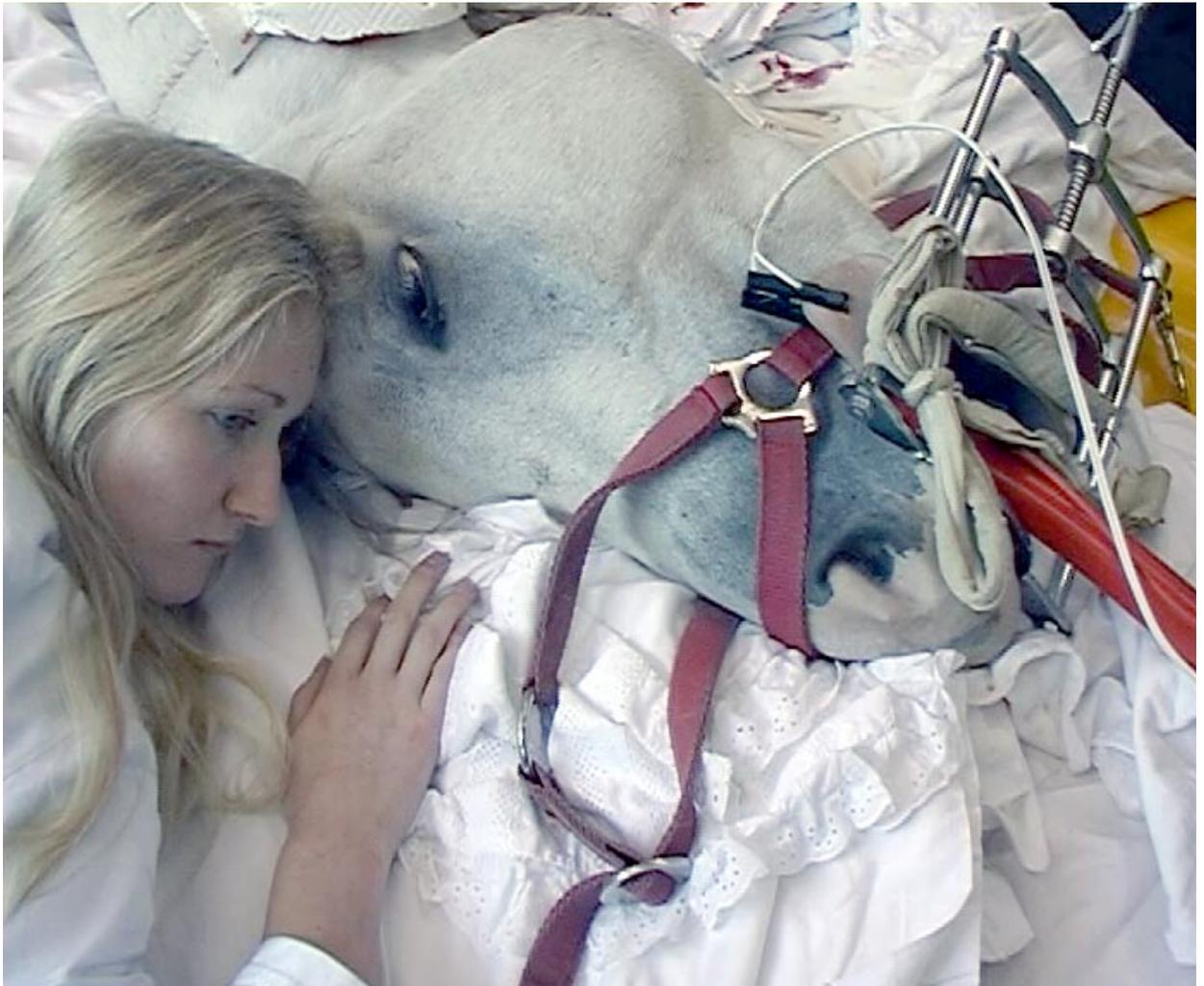


from cut to cure











paint it black stripes

Schon die erste Begegnung stiftet Verwirrung. Verstört werden manche reagieren. Andererseits stellt sich bald eine unwiderstehliche Anziehungskraft ein; durchschossen von plötzlich aufglimmenden Gefühlen spontaner Abwehr. Faszination ist das treffende Wort. Angesichts der fotografischen Bilder von Alexandra Vogt fällt es schwer, die eigenen Empfindungen zu beschreiben. Noch schwerer, sie begrifflich zu fassen. Man ahnt, daß die Analyse ein zu grobes Werkzeug ist, sich ihnen angemessen zu nähern, um die Welt, die sie entfalten, mit den Augen zu betreten. Sie getreu in Sprache zu übersetzen, würde die schwebende Atmosphäre der Bilder ernstlich beschädigen. Das Betreten käme einem Eindringen gleich. Allenfalls ließen sich poetische Entsprechungen finden.

Die Bilder rufen mannigfaltige Erinnerungen hervor: vergessene, verdrängte, verschüttete. Erinnerungen, die allen Betrachtern gemeinsam sind, wie tiefgreifend wir uns auch sonst unterscheiden mögen. Erinnerungen an eine Phase des Lebens, die prägend war, ohne daß es jedem und jeder beim Durchleben bewußt gewesen ist. Von den meisten wurde sie als ebenso verwirrend erfahren wie die Bilder, die sind ganz offensichtlich in einem beunruhigenden Zwischenreich angesiedelt sind. Der angesprochene Abschnitt des Lebens ist eine Phase des „Da-zwischen“: Nicht mehr Kind sein und noch nicht vollständig erwachsen. In der Gestalt der Körper manifestieren sich die Differenzen. Ihre Konturen ändern sich, ohne daß bereits eine endgültige Definition getroffen wäre. Das Bewußtsein hinkt oft hinterher. Allerdings öffnen die Bilder nur bei erwachsenen Betrachtern die Schleusen der Erinnerung. Für die jüngeren sind sie Vexierspiegel unmittelbarer Gegenwart. Auf eigentümliche Weise verschlingen sich die Motive der Bilder mit den jeweils individuellen Erfahrungen der Betrachter – unabhängig von Alter, Geschlecht, sozialem Status und den kulturellen Bedingungen; letzten Endes unabhängig von dem, was sie zeigen.

Deshalb erscheint es mir opportun, sich zunächst dem besonderen Charakter der Bilder zuzuwenden statt der Eigenart ihrer Motive, obwohl das eine und das andere nahtlos ineinandergreifen. Ich wähle einen Modus des Umkreisens für die Annäherung, in Form einer Spirale vielleicht, deren Kern offenbleiben muß. Das Umkreisen ist auch der Modus des Vorgehens der Künstlerin, wobei die Metapher nicht wortwörtlich zu verstehen ist. Das Medium Fotografie liefert die Technik. Der Umstand wäre nicht weiter erwähnenswert, wenn Alexandra Vogt, die Autorin, nicht ein außergewöhnliches Gespür für das spezifische Fotografische des Mediums Fotografie beweisen würde. Was beinahe wie ein Pleonasmus klingt, ist nichts weniger. Denn

die Künstlerin bedient sich der Kamera nicht als eines Gerätes, um das Augenscheinliche festzuhalten, sondern sie nutzt das „Noema“¹ der Fotografie, wie Roland Barthes das Wesen des Mediums apostrophiert hat, als wesentliches Ausdrucksmittel ihrer Kunst. Das Moment des Fotografischen ist genauso signifikant für jedes ihrer Bilder wie die inhaltliche Bestimmung der Motive, so, wie das Moment des Malerischen in den Bildern von Tizian, Velasquez, Rembrandt und Manet der entscheidende Faktor ist, der ihnen ihre Einzigartigkeit verleiht. Nicht zuletzt der reflektierte Umgang mit dem Instrumentarium des technischen Mediums, der im fotografischen Gesetz ein produktives ästhetisches Element erkennt, schafft die schwebende, unaussprechliche Atmosphäre der Bilder. Ihrem Wesen gemäß bewahrt eine fotografische Aufnahme etwas auf, das im Augenblick der Betätigung des Kameraverschlusses vor der Linse „da-gewesen“ ist (Barthes), und balsamiert² es ein (André Bazin). In der fertigen Aufnahme ist das einmal „Da-gewesene“ faktisch abwesend, so daß ein fotografisches Bild das Dokument eines Abwesenden als ein unaufhebbar Abwesendes ist (Robert Castel).³ Gleichwohl kennzeichnet die fotografischen Bilder von Alexandra Vogt eine eigentümliche Präsenz.

Doch diese Präsenz scheint nicht von dieser Welt zu sein. Sie ist gegenwärtig und dennoch nicht greifbar da. Auch sie ist nicht klar definiert. Eine Aura des Geheimnisvollen erfüllt die Bilder, ein Fluidum des Rätselhaften und latent Unheimlichen, fern und so nah zugleich. Die ausgesuchten Bildtitel in englischer Sprache verstärken diese Tendenz noch. Je intensiver man sich auf die Welt einläßt, die sie entwerfen, desto deutlicher treten ihre phantasmagorischen Züge hervor. Sie ist dem Traum benachbart. Alexandra Vogt schärft den Blick für das Janusköpfige der Fotografie: Die Fotografie ist sowohl Fenster zur sichtbaren Realität als auch Projektionsfläche der Imagination. In den Motiven ihrer Bilder zeichnen sich mit Hilfe der Lichtwellen zwar die Gegebenheiten der Realität ab, die sich während der Aufnahme vor der Optik der Kamera befunden haben, aber diese Gegebenheiten entstammen zu großen Teilen künstlerischer Vorstellung und Phantasie und zielen auf Gebiete, die sich der optischen Evidenz entziehen. Dank des Filters der künstlerischen Phantasie blitzt in den Bildern dennoch, wenn auch bruchstückhaft, Realität auf; vornehmlich eine Realität, die nicht unmittelbar sichtbar ist, sondern sich mittelbar äußert – in Blicken, Haltungen, Kleidungsstücken, Beziehungen, Räumen und Konstellationen – und allein in den Bezirken der Vorstellung und der Phantasie Wirklichkeit gewinnt.

Das Sichtbare ist in den Bildern nur äußere Hülle, Oberfläche,

die Rätsel aufgibt. Doch die Rätsel fungieren als Schlüssel für die Sphäre des Unsichtbaren; weisen gleichsam den Weg zu der Schattenseite des Mondes, die den Augen aus der Perspektive der Erde verschlossen bleibt.

Vordergründig geht es in den fotografischen Bildern von Alexandra Vogt um Menschen und Tiere. Präziser: um junge Menschen weiblichen Geschlechts, dem Kindsein entwachsen, einige noch Mädchen, andere bald schon Frau, und ihrem Verhältnis zu Pferden, darunter Hengsten, also Pferden männlichen Geschlechts. Ein freundlicher Mann mittleren Alters mit Brille taucht gelegentlich auf; und ein einziges Mal ein junger Mann mit längerem Haar und Bart und lediglich einem Slip bekleidet. Plötzlich verkörpert sich die unbestimmte Bedrohung, die hinter vielen Bildern lauert, in schamloser Form. Einen Schock im surrealistischen Sinne ruft das Bild hervor. Es dokumentiert einen Einbruch in die Intimsphäre der Bilder und der Darstellung. Nicht Alexandra Vogt hat es fotografiert, sondern der Mann, der sich in Body-BUILDER-Manier so herausfordernd in Szene setzt. Er hat sich die Kamera heimlich angeeignet und sie dann zurückgelegt. Beim Entwickeln entdeckte die Künstlerin das Bild, das aufgrund seiner ostentativ zur Schau gestellten Sexualität den Abgrund unter der Oberfläche der übrigen Bilder beschwört, und machte es zu einer Art negativem Bezugspunkt der ganzen Bilderfolge. In einigen Aufnahmen fehlen die Pferde oder werden an den Rand gerückt. Nichts desto weniger handelt es sich bei der Bilderfolge um eine geschlossene Werkgruppe. Die Bilder korrespondieren, ergänzen sich wechselseitig, behalten aber ihre Selbständigkeit bei. Sämtliche Aufnahmen sind in Farbe fotografiert und trotz mitunter elliptischer Kadrage vollformatig vergrößert. Das Blickfeld der Kameraoptik diktiert den Ausschnitt. Die Vergrößerungen besitzen unterschiedliche Ausmaße, etliche sogar übermenschliche Dimensionen. Nicht selten sorgt der Einsatz des Blitzes für grelle Kontraste.

Die Bildfolge erzählt keine Geschichte mit fortschreitender Entwicklung. Dabei signalisieren vereinzelte Indizien wie die unterschiedlichen Altersstadien der „Modelle“ durchaus einen virtuellen Fortgang; eher einen Prozeß mit häufigen Wiederholungen, Rückschritten, Sprüngen und Brüchen. Dem dynamischen Rhythmus der Bildfolge (an der Wand eines Ausstellungshauses oder auf den Seiten eines Buches) steht die statische Anlage der Inszenierung der Bilder entgegen. In der Bildstruktur überwiegt die Vertikale. Waagerechte sorgen für Ausgleich, mildern die hieratische Wirkung jedoch nicht. Diagonalen sind selten. Meist werden sie von den seitlich aufgenommen Köpfen der Pferde gebildet. Unbeschadet der strengen Bildarchitektur herrscht

alles andere als Eintönigkeit vor. Vielmehr bringt gerade sie um so betonter die ungeheure Spannung des Dargestellten zum Ausdruck. Alexandra Vogt hat die Spannung, die ihre Bilder grundiert, nach Innen verlegt. Sie setzt auf den Gegensatz von formaler Ruhe und inhaltlicher Intensität. Das Feuer glüht unter der Oberfläche. Es heizt die Atmosphäre auf und ist einer der Ursachen für die schwebende Atmosphäre der Bilder, die sich auf schwankenden Fundamenten ansiedeln. Von der je individuellen Einstellung, differenziert nach dem Grad der Erfahrung, dem Stand des Erinnerungsvermögens sowie der Bereitschaft, sich zu stellen, hängt ab, wie tief wir Betrachter in die Welt der Bilder hineingesogen werden. Mit der Möglichkeit, im Fremden das Selbst zu erkennen, auch wenn sich dieses Selbst im Dunkel der subjektiven Vergangenheit verloren hat.

Viele Bilder wurden im Dämmerlicht oder bei Nacht aufgenommen, einige im Schnee und im Sand. Die Bildräume künden von bedrängender Enge. Kaum öffnet sich der Blick in die Ferne. Im oberen Drittel der Bildfläche befindet sich durchweg der Horizont. Der Blick prallt auf. Es ist, als ob die Perspektive entgegen den optischen Gesetzen der Linse verläuft und sich die Bildmotive nach vorne, auf die Betrachter zu, ausstülpen; umgekehrte Perspektive. Dadurch überträgt sich die Psychologie der Bilder auf uns als physische Erfahrung. Manchmal rückt die Kamera auch den Tieren und den Menschen nahe auf den Leib. Die auffällige Variation der Bildausschnitte bezeugt ihre Beweglichkeit, Groß-, Nah-, Halbnahaufnahme sowie „amerikanische Einstellung“ wechseln, hin und wieder eine Totale; ein weiterer Kontrast zur statischen Struktur der Bilder. Im Rhythmus der Abfolge der Bilder bricht sich eine filmische Ästhetik Bahn, organisiert wie eine Gemäldeausstellung. Keine Narration bindet sie.

Die Kamera bevorzugt die Sicht von unten, mal im stärkeren, mal im schwächeren Blickwinkel. Bei Innenaufnahmen verengt die Froschperspektive zusätzlich die Räume. Die Decke wird zum Hintergrund, die Dimension der Akteure verlängert sich. Orson Welles hat gerne auf diese Weise gefilmt. Gelegentlich erhebt sich die Kamera auch. Einmal springt sie in die Höhe und schaut im Lot von oben auf Kopf und Körper eines schwarzhäarigen Mädchens im gemusterten Kleid, das sich im schmutzig-weißen Sand nach vorne beugt und die Hände ausstreckt, um in narzisstischer Gebärde sein verwischtes Spiegelbild zu umfassen. Hier signalisiert allein die Perspektive Bedrohung und verwandelt die menschliche Figur in ein Flächenornament. Diesmal ist die Künstlerin selbst das Modell, und der Focus der Werkgruppe spitzt sich auf das Auto-biografische zu, das erinnert wird. Gleichzeitig „objektiviert“ Alexandra Vogt die Darstellung, indem sie die

Kamera jemand anderem überläßt, weder Fotograf noch Künstler, und sich wie Jürgen Klauke auf die Inszenierung konzentriert, allerdings dem Fremdanteil einen größeren Spielraum gestattet. Vereinzelt erfaßt die Kamera aber auch Motive auf Augenhöhe. Ein Reiterhof wirft die Kulisse für die eigentümlichen Bilder ab. Er gehört der Künstlerin ebenso wie ihr die Pferde gehören. Hier lebt und arbeitet sie. Die Gruppe der weiblichen Heranwachsenden im prekären Stadium aufwallender Geschlechtlichkeit stammen aus ihrem unmittelbarem Umfeld. Sie kennt sie aus intensivem Miteinander. Und wenn sie sich im Verlauf der Bilderfolge zu ihnen gesellt, verschwimmen die Grenzen zwischen Bildnis und Selbstbildnis. In die Bilder sind die Vorstellungen dieser „Modelle“ eingeflossen, die eigentlich keine Modelle sind, vielmehr auch Facetten des Ichs spiegeln. Deren „Authentizität“⁴ (Alexandra Vogt) hat die Autorin angeregt, und deshalb vergegenwärtigt sich in dem einen oder anderen Mädchen ein Echo persönlicher Erfahrungen und Erlebnisse sowie nachhaltige Erinnerungen aus literarischer Lektüre. Der Mann mit Brille und Schnauzbart im runden Gesicht verrichtet die tägliche Stallarbeit, und der dreiste He-Man in Unterwäsche mit dem gefährlichen „Appeal“ war der Vermieter eines Reiterhofes, den sie nach dubiosen Vorfällen aufgegeben hat.

Phantasmagorie und Realität verschmelzen. Mir ist kein fotografisches Werk bekannt, in dem sich Reales und Phantastisches derart verweben und ineinander schwingen. Das realistische Medium Fotografie entpuppt sich als „natürliche“ Folie wilder Phantasie. Und die wilde Phantasie greift im Zusammenhang auf die Bilder mit ganz gewöhnlichen Motiven über, verändert sie bei der Betrachtung. Ganz nebenbei demonstriert die Künstlerin, daß wir nicht sehen, was wir zu sehen glauben, sondern das, was das Gehirn uns zu sehen vorgibt. Wahrnehmen ist kein passiver Prozeß. „Denken ist Plastik“ lautete eine schlüssige Formel von Joseph Beuys. Sie war wörtlich gemeint und nicht metaphorisch. Seit Pferde als Nutz- und Symboltiere nicht mehr gebraucht werden und nur noch in Freizeit und Sport eine Rolle spielen, haben sie in wachsendem Maße das Interesse junger Mädchen erregt. Die bevölkern in überwältigender Mehrzahl die Reitschulen. In der Pferdepflege übertreffen sie zahlenmäßig ihre männlichen Kollegen. Auch im Spitzensport bewähren sie sich. „Amazonen“ dominieren seit geraumer Zeit das Dressurreiten. Die für Mensch und Tier strapazierende Military ist eine ihrer Domänen, und die Siegerlisten im Springreiten verzeichnen eine(n) Weltmeister(in) sowie eine Weltcup-Siegerin. Ob aber die sagenhaften Amazonen der antiken Mythologie beritten waren, ist zweifelhaft. Weil sie die Gewohnheit hatten, die rechte Brust

auszubrennen, die sie beim Bogenschießen behinderte, erhielten sie den Namen „Amazonen“, die „Brustlosen“. In Mythologie und Geschichte sind Pferde eher mit dem Universum der Männer verbunden. Fast alle Götter waren beritten. In der Antike waren Pferde als besondere Opfertiere ausersehen. Deshalb hat die katholische Kirche das Verzehren von Pferdefleisch leidenschaftliche bekämpft. Das Eßtabu ist auch im säkularen Dasein noch weit verbreitet. Nomadische Völker eroberten auf dem Rücken ihrer schnellen und zähen Pferde große Teile der Erde. Aus den „Rittern“ rekrutierte sich der Adel des Mittelalters. Bis zum Anbruch der Moderne galt das Pferd als Zeichen selbstbewußter Männlichkeit von aristokratischem Zuschnitt.

In den Bildern von Alexandra Vogt klingen Bezüge der Mythologie und Geschichte unterschwellig an, sind freilich von nebensächlicher Bedeutung. Sie bereichern ihr Spektrum. Im Zentrum stehen Grundmuster des Menschseins, stehen die Achterbahnen des Gefühlslebens weiblicher Heranwachsender im Wechsel vom Kind zur Frau: Das Aufblühen des weiblichen Körpers in den verschiedenen Phasen der physischen Entwicklung und die irritierenden Erfahrungen des allmählichen Ausbildens vollständiger Geschlechtlichkeit samt den sonderbaren irrationalen Handlungen, die sie provozieren wie das Verschmieren von Blut, von Körperflüssigkeiten überhaupt; das plötzliche Erleben sexueller Triebhaftigkeit und die verstörende Reaktion darauf; die irrlichternde Mischung aus Unschuld und Verlangen, Kindlichkeit und Obszönität, Jugend und Verletzlichkeit, Realität und Traum, Obsession und Normalität, Abscheu und Lust; das unvermittelte Nebeneinander von Reinheit und Schmutz; die latente Angst; der Kontrast von empfindlicher, glatter Haut und vergleichsweise groben, derangierten Bekleidungsstücken, klaren formalen Strukturen und umherliegenden Gegenständen in chaotischer Unordnung, Natur und Kultur, Innen und Außen. Vieles spiegelt sich ebenfalls in den Erfahrung männlicher Jugendlicher. Mit ihrer prallen Körperlichkeit dienen die Pferde als Gefäße der Projektion, Objekte untergründiger Sehnsucht, versteckten sexuellen Begehrens _ und mütterlicher Fürsorge. Bisweilen schieben sie sich mit ihrer schwellenden Hinterhand demonstrativ ins Bild, verdrängen die Gesichter und Körper der Mädchen, die entweder mit einem oder mehreren Pferden oder allein und ganz selten paarweise auftreten. Sie muten häufig wie Totemtiere an. Bemalungen mit Streifen und Bandagen, Kapuzen mit Löchern für die magisch blickenden Augen, das Behängen mit Wäscheteilen und die eingeriebenen Flecken unterstreichen den Eindruck. Beunruhigende Assoziationsketten lösen sich ab. Sie reichen bis an die Grenzen des Verbotenen, des Tabu – aber ausschließlich

in unserer, der Betrachter Imagination überschreiten wir sie. Das Schwarz der Bildgründe ist das Gold der Dämonen.⁵ Alexandra Vogt psychologisiert nicht. Sie beschränkt sich auf die Psychologie des fotografischen Bildes. Auch wenn die Mädchen uns zumeist direkt ansehen, furchtsam, abschätzig, erstaunt, fordernd, lockend, sogar in einem Fall mit dem Feldstecher anvisieren, wobei der bedrohliche Schatten im vorderen Bildgrund übersehen wird, verbleiben sie in unerklärbarer Distanz. Wir erfahren nichts über sie. Als Anwesende sind sie zugleich abwesend, ätherische Wesen, fern wie die blonde Schöne mit den langen goldenen Haaren im blauen Mantelkleid auf dem nächtlichen Steinhaufl, die sich soeben auf einen Pferderücken geschwungen hat, um der Welt der Realitäten zu entfliehen, oder die Schwarze in der kargen grau-weißen Landschaft mit den Schneeresten in demonstrativer Abgeschiedenheit. Beide entsprechen sich. Das blonde Mädchen ist das alter ego der dunkelhaarigen Schönen, die Projektion des Selbst im anderen, die zur Selbst-Erkenntnis führen kann. Ein Hauch von Epiphanie umweht sie. Doch vollends außerirdisch sind sie nicht. Nicht wenige Bilder bergen offene und versteckte erotische Verlockungen; die nackten Beine, die plötzlich hinter Reihen aufgehängter Wäsche auftauchen, und das fragende Gesicht, die bloßen Oberschenkel mit der zarten Haut rittlings auf dem ruppigen Fell des Pferderumpfes, der – vielleicht, wahrscheinlich nackte Körper unter dem blauen Mantelkleid... Alexandra Vogts komplexe Bilder lassen die Mutmaßungen, Möglichkeiten, Fragen bewußt unbeantwortet, und der männliche Betrachter könnte sich unversehens als einer der lüsternen Alten ertappt fühlen, die Susanne beim Baden zusehen.

Referenzen:

- 1 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt am Main, 1985.
- 2 André Bazin: Ontologie des photographischen Bildes, in: ders. Was ist Film? Herausgegeben von Robert Fischer. Aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee. Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut, Berlin 2004, S. 33–40.
- 3 Robert Castel: Bilder und Phantasiebilder, in: Bordieu/Boltanski/Castel, Chamboredon/Lagneau/Schnapper: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Aus dem Französischen übersetzt von Udo Rennert, Frankfurt am Main 1981, S. 235–266.
- 4 Alexandra Vogt in einer Mail vom 2. Mai 2005 an den Autor.
- 5 Jean-François Lyotard: Gezeichnet: Malraux. Biographie. Aus dem Französischen von Reinhold Werner, Wien 1999, S. 239.



























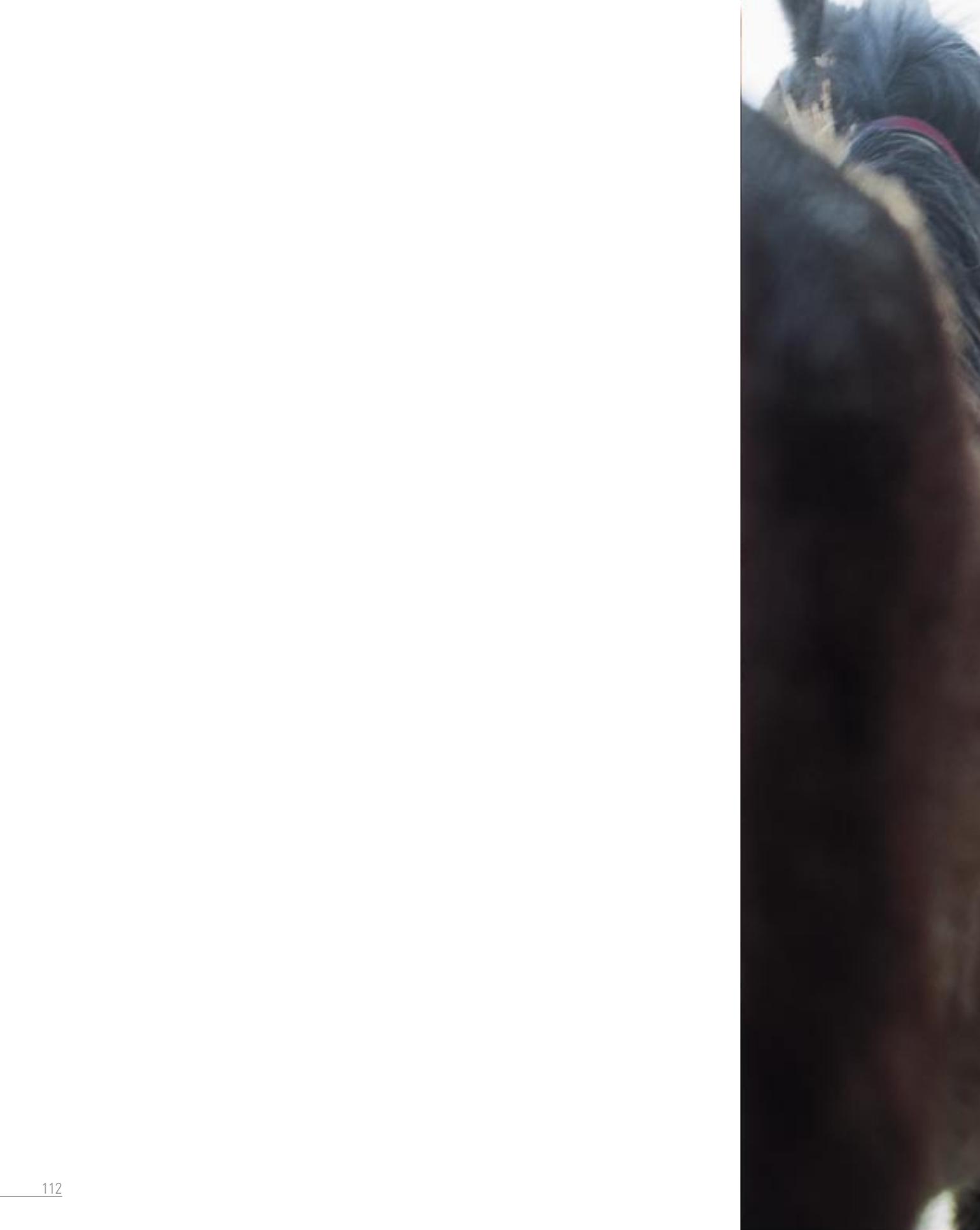






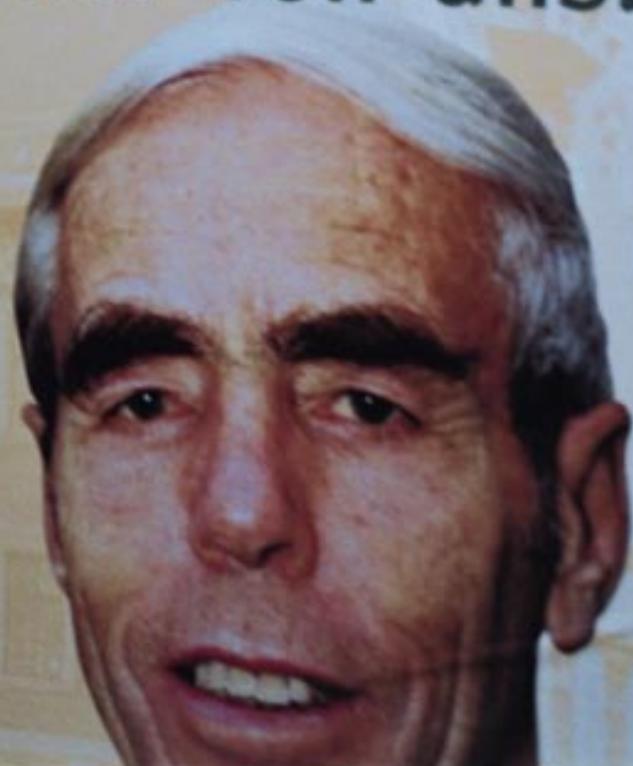






A young woman with long blonde hair is looking at a political poster. The poster features a portrait of Heinz Drexel and the text "Heinz Drexel ... einer von uns!". The background shows a snowy residential street with houses and a church steeple.

Heinz Drexel
... einer von uns!



Ihr

Bürger

Harri Laakso: Visibly hiding

One might hesitate to call Alexandra Vogt's world an idyll – unless one was referring to the small precious moments the photographs contain with the original use of the word as *eidyllion*, little image. In any case the work conjures up a dreamy pastoral world, a world out of time, one that is essentially rooted in the rural everyday, the feel, odour and touch of farm things. It is a very material world – can there be anything more material than the dampness of fabric? Yet at the same time there exists something deeply disturbing: all those artefacts have given up their usual tasks and functions to become the props, decorations and settings in a play, whose true dimensions remain unknown. In Vogt's images the outside world is mainly harsh, cold and snowy. Everything seems to take place in the lands and outbuildings of a mansion. Its presence is pressing although not visible. Nearby there is implied to exist a whole hidden economy whose meanings, products and waste are being vigorously reorganised in the photographs. New principles and private meanings are generated (in the spirit of Georges Bataille) from the leftovers of useful things, from the resurrection of utility led astray.¹ Once the burden of usefulness is lifted also the objects disclose themselves as images. And all the while every fragmentary piece of cloth and inutility refers to that distant organised world, whose foundation it erodes.

Amidst these images we are at risk, exposed, on our knees. In them the quest for love and tenderness is a life threatening task. In the female protagonist's orange shirt the word "Love" is as demanding as the warning sign protruding from the water. The sun is setting, night awaits, pleasure and submission, love and danger – emotional currents run strong. To be in love, to be able to love, means to give in, to expose oneself, to pleasures as well as perils.

The world of "*dim feet of white-maned desires*" is necessarily an absurd world, for what happens can approach from any direction, is always unexpected. Be it a stroke of pain – or be it love, which in Vogt's imaginary theatre would come like surprise ice to transform a muddy world into a shining skating rink.

There is a lot of being tied up or entangled in Vogt's images, literally or metaphorically. Being tied up means being in relation. But it also means to be restricted and exposed, both at the same time. To be visibly hiding, like the female protagonist on the horse's back, hiding from the looks of the world in the dark security of the stable. Is she exhausted, afraid or ashamed? Sometimes the themes of packaging, containment (and gift) resonate almost ad absurdum. In one image recording tape has been pulled out and the woman gets entangled in the mesh of

old sounds, now spoiled. In other images we see a long blue string, around the woman and the horse's neck – literally tying them together, joining their paths. In yet another photograph an out-of-focus pattern of twigs and branches crisscrosses the image surface, preparing the image for the viewer's unwrapping gaze.

"Dressing up" has a distant semantic twin in "being bandaged". In situations of war and danger strips of cloth are often used to tie wounds. The practice of dressing up the muscular animal, although of course also theatrical, then also signals (does not signify) a case of exposure and wounds – actual wounds, and especially wounds of the heart.

The continuous inclusion of contradictions and opposing codes parades itself in Vogt's images. We see the protagonist lying in a shelter, taking the animal's place (or is she imprisoned?) In the stables there is an excessive amount of clothes laid out in contrast to her suggested nudity (which is only witnessed by the horses – a scene reminiscent of Peter Shaeffer's *Equus*).

"Everything in her life seemed worn out." Her life, like the clothes and her body, is on secret display.

We see the woman exposing herself to filth and yet being able to maintain a level of innocent purity. She strikes a seductive pose – releases the purr of her inner cat - even in a wagon full of debris and cut branches.

The horses have a dual character in Alexandra Vogt's photographs. At one time the horse can appear to be a gentle companion. The enchantress even plays music to him, and the horse seems under its spell. The horse's presence can, however, also have a darker, even perverse echo. In one image – banal and menacing at the same time – the black horse stands behind the woman, who is bending forwards, vulnerable. The horse, looking poised and alert, the sexual connotations of the woman's position, both suggest the threat of violence, anticipate a surge of force. It is a moment, at the threshold of a (photographic) decisive moment, or a true event, which, as Jean-Luc Nancy says, always contains an element of surprise, is a surprise, surprises itself.² "Dying there would be as inglorious as stepping in front of a bus" says the text – but is dying the threat? The woman is at the mercy of the animal's desires, or perhaps victim of her own animal desires.

Men have a marginal albeit ominous presence in these images.

We are introduced to the rough farmhand, marked by bruised arms – very photographic indexical signs of past violence.

Perhaps the most disturbing presence is that of the "father" in the image titled "father showed me nature". The image

introduces a complex voyeuristic space. The oversized rubber trousers perhaps add the idea of lineage (of filling someone's boots). Above all there is a dark shadow, looming in front of the image, from the direction of the camera, implicating also the viewer. The shadow is large – perhaps the shadow of a man, the father, or a horse? The shadow extends from the direction of the camera and the harsh light. It is confronted by the woman's binocular gaze, directed back, point-blank.

The texts attached to Vogt's images have a delicate status. They are not quite titles or captions, but not self-sustaining poetry either. They have the capacity to enter the image's space, to concur with it, or to open it in more ways than one. This ambivalence is partly due to the fact that the direction of the text remains ambiguous. The deictic operators shift their targets. It is often unclear if the words are addressed to anyone specific, in any one direction, if they are wishes and dreams addressed at an absent man, woman or animal companion, or if they are just words spoken softly in to the air.

The female figure seems at a loss in regard to traditional female tasks of housekeeping. Vogt's world seems surreal, full of hallucinations which have halted in a restless and unresolved state. There are no means of deciphering if the world is more akin to a utopia or a dystopia – or if it just portrays the confused state of things. In the image "the happiness she deserved was slow in coming" the woman stands outside, holding a smoothing iron in her hand, wearing a basic black dress – a seductress out of place – in the literally and figuratively cold world. She does deserve happiness, the beautiful statuesque woman. It's not only that she seems eager to shed all uniforms, she just seems totally irresolute as to the alternatives.

Being surrounded by so much debris and old materials intensifies her essential solitude (a solitude characteristic to all photography). In these images the loneliness and melancholy arises from the feeling of a single person sharing the abandonment of discarded things.

There is, then, the feeling of being lost – in more ways than one. We wander in the dark, night and mare, sensitive to a world that will decompose. We turn away from the cultural domain, the presence of which degenerates and wears out little by little, as if foreshadowing a final destruction. We look at the horse and see (as if on the surface of a frozen pond) the other side, nature looking back. We realise that there exists a limit between the beauty and the beast, an impossible exchange barrier. Clothed or unclothed, life means a willingness to taste and endure the whole gambit of things. Alexandra Vogt's photography shows us

that we are helpless, when our desires conflict and their tensions uncoil. Our passions are sweet madresses, like in *Equus* – follies not to be cured, never to be stifled.

References:

- 1 Bataille, Georges. *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*. Ed. Allan Stoekl. Trans. Allan Stoekl, Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie, Jr. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- 2 Nancy, Jean-Luc. "The surprise of the event" in *Being singular plural*. Trans. Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne. Stanford: Stanford University Press, 2000, 159-176.



A dark, narrow hallway with wooden pillars and straw on the floor. The scene is dimly lit, with light coming from the right, casting long shadows. The floor is covered in a thick layer of straw. The walls are dark, and the pillars are made of rough-hewn wood. The overall atmosphere is mysterious and somewhat unsettling.

hiding all looks that have ever fallen into her





if we settle for this compromise I will stay with you









what use is grief to a horse?





stand by the stiff legs of a team of horses

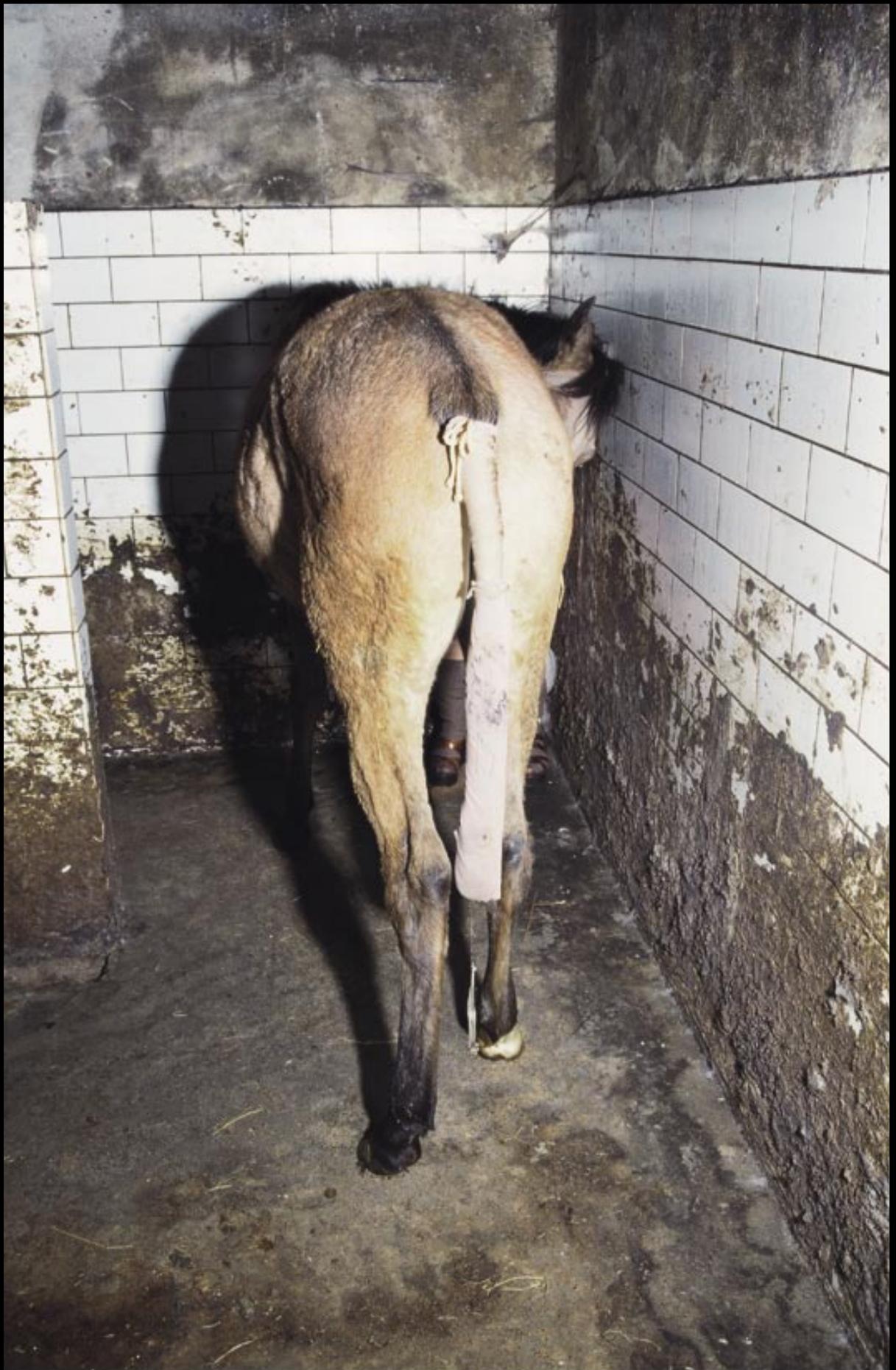














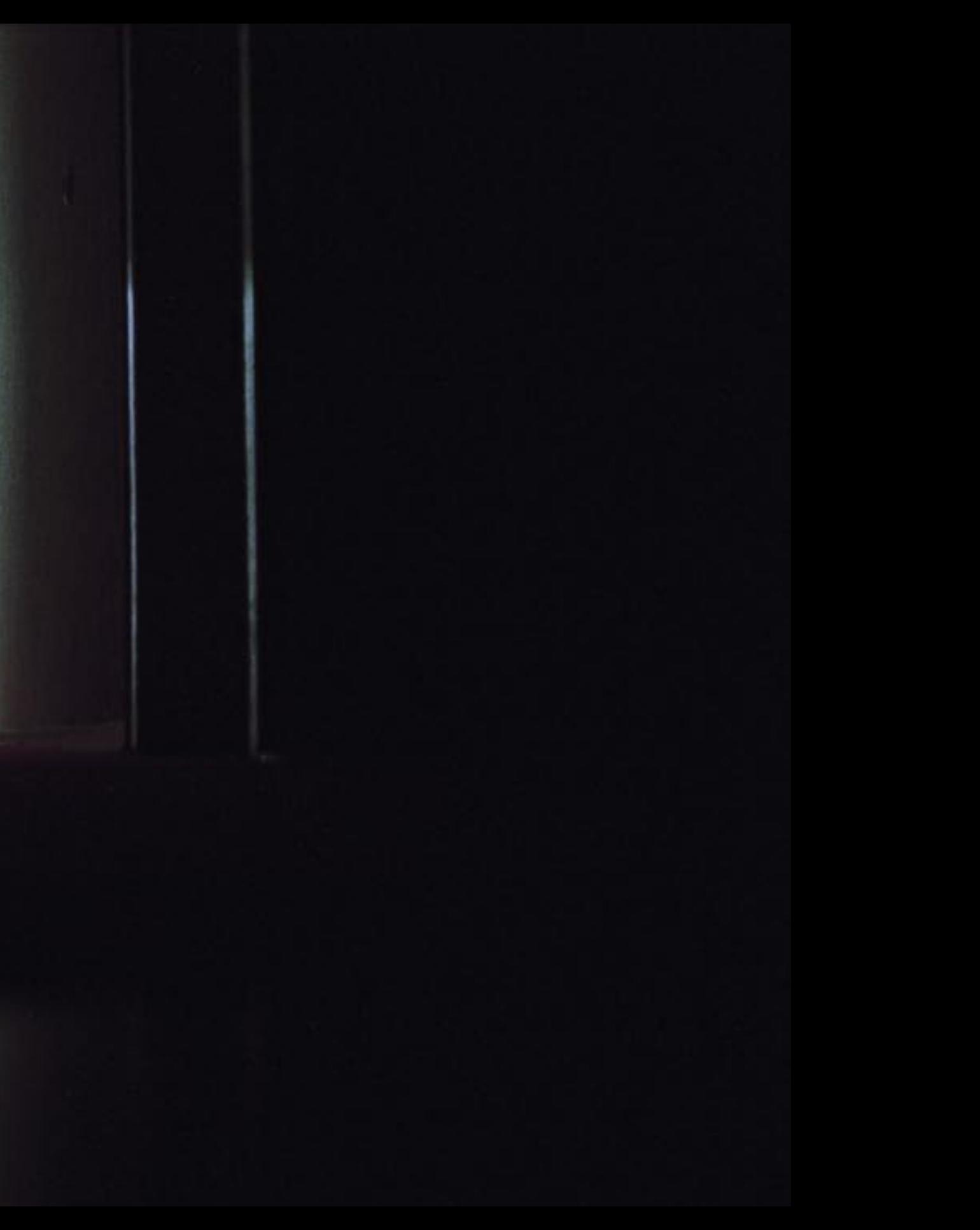


it was the dark night of the kitchen sink





during the whole of the night I continued to hear the ice



A dark, blurry photograph of a room. A prominent red light source is visible on the left side, casting a glow. In the background, a glowing screen or monitor is visible. The overall scene is dimly lit and out of focus.

life takes on the qualities with which it is surrounded











ACHTUNG!
Lebensgefahr
Wassertiefe hier 1m
dahinter steil abfallend



brothing on whether her Robinson Crusoe way of life was worth living





will I ever leave a trace of will in the real?









love comes like surprise ice



all she desired was for that unreal immobility to last as long as possible











wasting her energies in domestic difficulties





snow of yesteryear



as only that which exists for others can have meaning



is you anywhere?



she wouldn't have anyone else determine which way it was to face





her only untroubled relation



on the ticket route of possibility





SUDFLUG



will he ever conform to this?



hers is a journey strangely stationary, in place





shall I set my lands in order ?





Index

- 04 – 16 Pferdemädchen. 1998. c-prints. 230 x 125 cm. edition 3
18 – 19 a night that never finds the day III. 2000. c-print. 100 x 100 cm. edition 3
23 a night that never finds the day II. 2000. c-print. 170 x 170. edition 3
24 – 25 ...for beauty might be nothing but the beginning of terror (I) - (II). 2000. lightboxes 64 x 64 x 10 cm. edition 3
26 – 27 grey morning after a holiday. 2000. lightbox. 64 x 64 x 10 cm. edition 3
28 half a world away from green (I) + (V). 2000. c-print. glass. aluminium. 80 x 54 cm. edition 3
29 travelling the land of soft heat. 2000. c-print. glass. aluminium. 80 x 54 cm. edition 3
30 smile away the parties and champagne (I). 2000. c-print. glass. aluminium. 80 x 54 cm. edition 3
30 forget me not (I). 2000. c-print. glass. aluminium. 80 x 54 cm. edition 3
30 smile away the parties and champagne (II). 2000. c-print. glass. aluminium. 80 x 54 cm. edition 3
31 still enough time for trying to turn into a bird (II). 2000. c-print. glass. aluminium. 80 x 54 cm. edition 3
31 a shorter way to blue (III). 2000. c-print. glass. aluminium. 80 x 54 cm. edition 3
32 – 33 stay with me (I)+(III). 2000. lightbox 24 x 30 x 10 cm. edition 3
34 – 35 these hands take pleasure. 2000. lightbox 64 x 64 x 10 cm. edition 3
36 – 37 paint it black stripes (VI). 2001. lightbox 85 x 125 x 10. edition 5
38 paint it black stripes (III). 2001. c-print. glass. aluminium. 54 x 80 cm. edition 3
39 he understands perfectly his own time and his own events. 2002. c-print. glass. aluminium. 54 x 80 cm. edition 3
40 the old-fashioned death of women in labour. 2001. c-print. glass. aluminium. 54 x 80 cm. edition 3
41 no milk today (III), 2001 the death of each days life (I), 2000. c-print. glass. aluminium. 54 x 80 cm. edition 3
42 someday's play in July. 2001. c-print. glass. aluminium. 54 x 80 cm. edition 3
43 o.t. 2001
44 the death of each day's night. 2000. c-print. glass. aluminium. 54 x 80 cm. edition 3
45 the vast fields of want (IV). 2000. c-print. glass. aluminium. 54 x 80 cm.
47 the vast fields of want (III). 2000. c-print. glass. aluminium. 80 x 54 cm. edition 3
49 landlord. 2001. lightbox. 64 x 64 x 10 cm. edition 3
50 - 51 fling your voice out like a cloth over the fragments of his disease. 2001.
48 – 49 the smell of cut grass sharpens the mind, 2001
50 – 51
51 – 52 the sudden frost disturbed her meaningless exercise, 2001
54 – 55 gazing the world away, 2001
56 – 57 leave me not, 2001
58 orbit of mine, 2001
59 teach me tigress (I), 2001
60 walk him through empty air (II) 2001
Eva does tie experiments (II) 2001
61 walk him through empty air (III) 2001
Eva does tie experiments (I) 2001
62 – 63 dare you... bringing the lassie out of me (I) + (II), 2001
64 – 65 the great friend of the family, 2002
66 – 67 a strange new wave of self interest darted across her face, 2002
68 – 69 worn down to the threat, 2002
71 soaked with senseless exercise, 2001
72 undertaking silent work without thinking of ever reaching a goal, 2001
c-print / framed, 72,5 x 102 cm, edition 3
73 a small friend from a childhood long ago, 2001
74 daddy I want a pony, 2001
75 holding hand with an impotent dream, 2001
76 bound to the evergreen family tree, 2001
78 – 81 from cut to cure, 2001

82 – 83	get up and go, 2002 / 2003
84	paint it black stripes, 2002
94 – 95	a blank day for a sulk, 2001
96 – 97	throw him like a runner into a race (V), 2001
98 – 99	Awayday ins Unmögliche (I)+(II), 2001
100 – 101	the wrong eyes to go searching behind, 2002
102 – 103	abandoned to less real phantoms who have all rights over her, 2002
104 – 105	behindhand a mothermonster, 2001
106	arch, 2001
107	angel, 2001
108 – 109	...und irgendwo muss er doch sein der verdammte Sonnenuntergang..., 2002
110 – 111	none of them knew they were robots, 2002

Biographie

Alexandra Vogt

1970	born in Mussenhausen, Germany
1989 – 1990	Goldsmith College, London
1990 – 1997	Akademie der bildenden Künste, München
1993	Glasgow School of Art
1994 – 1995	Konsthögskolan Stockholm
1997	Diplom an der Akademie München. Debütantenpreis
2000 – 2005	lebt und arbeitet bei München

Selected solo exhibitons

2004	Galerie Ars Futura, Zürich
2002	Ride me home. Performance in der Toni Molkerei, Zürich Ride on. Galerie Evergreen, Genf Ride me home. Galerie Cokkie Snoi, Rotterdam, Amsterdam Stay with me. Galerie Camera Austria, Graz Leave me not. Galerie Fotohof, Salzburg
2001	Dreams are my reality. Galerie Ars Futura, Zürich
2000	Bubblegum and Horseplay. Galerie Christa Burger, München
1999	Pferdemädchen. Saloon, Hamburg
1998	Blumige Aussichten. Galerie Traude Näke, Nürnberg
1997	authentic! U-Bahn Galerie, München
1996	Zum Andenken. Ausstellungsraum Balanstraße 21, München 900 mal am Tag! Infoscreen U-Bahn, München (Katalog)
1994 – 1995	Dany Keller Galerie, München

Selected group exhibitions

2005	Untouchable Things – 7th International Photographic Triennial, Tampere/Finland
2003 – 2004	Narcissus – New visions on self-representation, Crac Alsace Altkirch. Von Köpern und anderen Dingen – Deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert, City Gallery Prague, Deutsches Historisches Museum Berlin, The Museum Moscow House of Photography, Museum Bochum (Katalog) Phantom der Lust. Visionen des Masochismus in der Kunst, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Johanneum (Katalog) Child in time – visions on childhood and youth, Gemeentemuseum Helmond, Holland (Katalog)
2002	Kein Ort, nirgends, Kunstverein Freiburg Wonderland, Aeroplastics Jerome Jacobs, Brüssel
2000	Herausforderung Tier, Städtische Galerie, Karlsruhe (Katalog)
1999	Credo, Rathausgalerie, München
1998	ZuZu's Petals, Waygood Gallery, Newcastle

Bibliographie

Publikationen

The girl and the pony. SEPP. 01.2003 p.10-16
Mädchen und Pferde. KID'S WEAR no.15 Autumn/Winter 2002.2003
Hias Wrba. Alexandra Vogt. SPEX # 256 no.07.2002 p.80-85
Jan Verwoert. Gegenwelt Pferdehof. CAMERA AUSTRIA. no.77.2002 p.16-28
Pferdemädchen. GECCO no.02.2001 p.20-21
ALLEGRA, Nr.02.2000, p.192/193
May the horse be with you. PARK no.02.99 p. 17 and 62-67
Das Dorf, das Mädchen, der Mörder. DIE ZEIT. Magazin no.02.99 p.3 and 18-22
ALLEGRA, Nr.08.99 p.152
Poesiealbum. JETZT Magazin no.36.98, Süddeutsche Zeitung. p.1-3 and 6-10

Presse

Philipp Meier. NEUE ZÜRICHER ZEITUNG. No. 204. S. 48. 02.09.2004
Robbert Ross. KUNSTBEELD. no. 06.2003
Rails. 06.2003
Kim Knoppers. TUBELIGHT. no.27.2003
Svenja Klaucke. Vom Ende der Kindheit. KULT. no.03 June.July 2003
Verily Klaassen. EINDHOVENS DAGBLAD. 07.06.2003
Geert van de Wetering. De kinderen staan er mooi op – maar war is de tijdgeest? VOLKSKRANT. 31.05.2003
Onschuld (Inleiding). METROPOLIS. no.04.2003
Miticurkrant. 06.2003
Femke Rogen. Draken van kinderen. TROUW. 16.8.2003
Paola van de velde. Mollige baby's en opstandige pubers. DE TELEGRAAF. 17.7.2003
Pim Milo. FREE EYE MAGAZINE. 2003
Door Roos Tesselaar. Duivelskinderen. AD MAGAZINE. 24.05.2003
Gisela Barthens. Bilder, die anziehen und beunruhigen. KLEINE ZEITUNG. Graz. 04.05.2002
Das Pferd und das Mädchen. DER STANDARD. Salzburg. 06.05.2002
Dietrich Roeschmann. Die Rückkehr der Aura. BADISCHE ZEITUNG. 02.07.2002
Stefan Simon. Wo ist der Ort der Kunst? SÜDKURIER. Freiburg. 08.08.2002
Anette Wirthlin. Träume auf Hufen. TAGESANZEIGER. Züritipp. 21.09.2001
Daniele Muscionico. Pferdegeflüster. NEUE ZÜRICHER ZEITUNG. 28.09.2001
Thomas Weiss. LUXENBURGER WORT. 17.04.2000
Eva Kirm-Frank. Zerliebt und zernutzt. DOKUMENTATION BILD TEXT. 16.05.2000
Michael Hübl. BADISCHE NEUESTE NACHRICHTEN. 13.04.2000
DIE ZEIT. LEBEN. no.44.2000 p.9
Cornelia Gockel. Bubblegum and horseplay. SÜDDEUTSCHE ZEITUNG. no.91 p.18 18.04.2000
SZENE HAMBURG. p.90 09.1999
Birgit Sonna. SÜDDEUTSCHE ZEITUNG. no.5. p.36 08.01.1997
Claudia Niklas. SÜDDEUTSCHE ZEITUNG. no.175 p.38 31.7.1996
Cornelia Gockel. Rauchen – Zug um Zug. SÜDDEUTSCHE ZEITUNG. no.176 p.20 01.08.1996
Cornelia Gockel. SÜDDEUTSCHE ZEITUNG. no.204 p.40 04.09.1996
Justin Hoffmann. SÜDDEUTSCHE ZEITUNG. no.222 p.46 25.09.1996

Impressum

Alexandra Vogt: The dim feet of white-maned desires

Editing / Redaktion: Alexandra Vogt
Graphic Design / Grafische Gestaltung: BUREAU-K – Michael Thomas, Hamburg
Digital Imaging & Scans / Bildbearbeitung & Scans: Pixelstorm, Wien
Printed by / Druck: REMAprint, Wien
Edition: 1000 German/English

Publishers / Herausgeber: Rainer Iglar & Michael Mauracher
Erhard Platz 3
A-5020 Salzburg, Austria, Europe

Tel: +43 662 849296
Fax: +43 662 8492964
fotohof@fotohof.at
www.fotohof.at

Fotohof edition 2005
Band 58
ISBN 3-901756-58-2

Acknowledgement

The artist and the editor wish to thank all the following persons for their support:

Anton Schmölzer. Nicola von Senger. Theodor von Oppersdorff. Per Klemm. Dieter Glass.
Ulrich Haas-Pursiainen. Christoph Maier-Wuertz. Eva Leutelt. Maria Salger. Peter Sailer.
Jaquelin Frey. Jacob Moravek. Gregor Blanz. Reinhard Koch. Michael Thomas. Sascha Steinfurth.
Ludwig Sporrer. Dieter Rehm. Kathrin Mayer. Dieter Predeschly. Nina Predeschly. Brigitte Fries.
Philip Metz. Anne Schneider. Brigitte Vogt. Hias Wrba. Freundin Maria. Petra Osten.
Vera Modreger. Markus Gauss. Gerda Büllmann. Thekla Baur. Wolf Richter. Ferdinand Schmid.
Sandra Eichler. Sandra Trostel. Christian Schindler. Toni. Vroni. Rosi. Velvet. Lenz. Rocco.

© Copyright 2005 by the authors + Fotohof edition

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without the written permission of the publisher.





