Edgar Leciejewski — Portfolio

Ausstellungen und Werke 2022 — 2014 (Auswahl)

Installationsaufnahme: ‚A CIRCLE FULL OF ECSTASY', 2017
Ausstellung: Politics in Art, Museum of Contemporary Art Kraków, 2022

Installationsaufnahme: ‚Wand 20.03.2019'
Ausstellung: Paloma, Galerie Schimming, Hamburg, 2022

Installationsaufnahme: Leporello ‚BREATHE IN / BREATHE OUT', 2021 & Bilder aus der Serie ‚liquid sky', 2021 - 2022
Ausstellung: Future Perfect, V/MSP Gallery, Brüssel, 2022

Küsse allenthalben

von Klaus Honnef

Küsse gelten als Ausdruck von Liebe, Zuneigung, von Freude und Sympathie. Sie rufen eine Skala von Empfindungen hervor, greifen tief in die menschliche Intimsphäre ein. Pablo Picasso verwendete häufig nur eine einzige Kontur, um die Profile eines küssenden Paars zu vergegenwärtigen. Ärzte empfehlen sie als Stimmungsaufheller; andere warnen vor gesundheitlichen Schäden durch Virentransfer. Küsse wurden und werden gerne öffentlich zelebriert: als Begrüßungssignale oder um sich dem Gesetz einer Gemeinschaft zu unterwerfen. Aber sie können auch Verrat signalisieren. Mit einem Kuss lieferte Judas seinen Meister Jesus Christus den römischen Häschern aus. Der traditionelle Osterkuss der orthodoxen Kirche wandelte sich in den kommunistischen Regimen zum verschwenderischen Bruderkuss. Öffentliche Küsse sind nicht in allen Kulturen der Welt üblich. In den meisten sogar verpönt. Unter dem Druck der Globalisierung und der medialen Nivellierung verwischen sich die traditionellen Grenzen jedoch. Der Leipziger Künstler Edgar Leciejewski demonstriert mit einem formidablen Leporello aus 72 Fotografien und dem beziehungsreichen Titel „BREATHE IN / BREATHE OUT“, dass die öffentliche Küsserei längst zum universellen Komment der politischen und gesellschaftlichen Eliten gehört. Ohnehin ein erfahrener und intelligenter Bilderfischer, hat sich der Künstler im digitalen Netz auf Bilderjagd öffentlicher Küsse begeben und im visuellen Aufkommen der vergangenen 20 Jahre viele Treffer gelandet. Obwohl er sich auf das Register der Begrüßungsküsse beschränkt, offenbart sich gleichsam unter der Hand die gesamte Bandbreite des möglichen Kussprogramms. So entfaltet Leciejewskis amüsantes Panorama trotz der sachlichen Begrenzung eine Fülle von unterschiedlichen Kuss-Formen sowie einen Fächer der verblüffendsten Reaktionen darauf. Es lässt keinen Kontinent aus. Nichts desto weniger triumphiert der Westen in puncto Zahl. Küsse voll auf den Mund, wie sie die kommunistischen Machthaber pflegten, sind selten. Der frühere Chef der EU-Kommission tat sich in dieser Disziplin noch unlängst hervor. Meist begnügen sich die Akteure, Politiker und Politikerinnen, Adelige und Celebrities, auf Wangenküsse. Auch ein Stirnkuss ist im Repertoire. Selbst wenn sich die öffentliche Routine-Küsserei mal mit größerer, mal geringerer Zielgenauigkeit vollzieht – das fulminante Leporello enthält jede Menge Perlen gelungener und missglückter Kuss-Attacken. Indes sollte man sich bei der Betrachtung vor voreiligen Interpretationen hüten. Die jeweiligen Schnappschüsse fixieren nur einen zufälligen Augenblick. Etwa wenn die britische Königin die körperliche Annäherung ihrer Schwiegertochter, der Herzogin von Cornwall, mit einem angewiderten Gesicht bedenkt, als würde sie in das Schlangenhaupt der Medusa blicken. Oder wenn der gewählte Präsident Südkoreas und der junge Diktator Nordkoreas ihre Zähne zu einem „herzlichen“ Lachen entblößen, das eher die Erinnerung an den „weißen Hai“ beschwört, als einen herzlichen Kuss ankündigt. Oder wenn Muammar al-Gaddafi und Silvio Berlusconi kurz vor der Mund-zu-Mund-Berührung wie zwei kleine Gauner jeder für sich vor sich hin schmunzeln. Oder wenn der einstige US-Präsident ängstlich seine Lippen schürzt, bevor er die deutsche Kanzlerin mit seiner Zuwendung traktiert. Zudem werden nicht nur Menschen geküsst, sondern auch Fahnen, Glocken, Schwerter, Tiere und Trophäen. Manche Beispiele zeugen von besonderer Innigkeit und Intimität: der Schmusekuss, den Michelle Obama ihrem Mann Barack widmet oder der quasi-hörbare Jubelruf des kleinen Jungen, den der Papst fest umarmt und küsst. Je länger man schaut, desto mehr geben die Bilder preis. Jenseits dessen, was im flüchtigen Blick sichtbar wird; zivilisierte, liebevolle und giftige Küsse, psychologische und kulturelle Bezüge eröffnen sich. Erst die sorgfältig und erhellend korrespondierende Bilderfolge schärft wie bei einem Film den Blick für die vielen unterschwellig mitschwingenden Referenzen der menschlichen Kussrhetorik. Die Mimik, die Augen, die Züge um den Mund, die Körpersprache des Kopfes spiegeln sie häufig. Man möchte unentwegt schauen, und sieht immer wieder ein Detail, das aus einem anderen Bild in das jeweils betrachtete hineinspielt und es beeinflusst. Eine ganze Welt.

‚BREATHE IN / BREATHE OUT‘, 2021
Leporello im Schuber, 288 Seiten, 23,5 cm x 17 cm x 9,5 cm, ausgeklappt 33,13 m, 2,8 kg

‚Future Days' & ‚Spray', aus der Serie ‚liquid sky', 2021 -2022
jeweils 40,5 cm x 40,5 cm x 2,5 cm, Collage, mattes und glänzendes Farbfotopapier, Holz, Museumsglas

Installationsaufnahmen: Leporello ‚BREATHE IN / BREATHE OUT', 2021 & Bilder aus der Serie ‚liquid sky', 2021-2022
Ausstellung: Future Perfect, V/MSP Gallery, Brüssel, 2022

Installationsaufnahmen: Leporello ‚BREATHE IN / BREATHE OUT', 2021
Ausstellung: Facing, Forum für Fotografie, Köln, 2022

BREATHE IN / BREATHE OUT

von Kito Nedo

Es klang wie eine Drohung, als Donald Trump nach einer Covid-19-Erkrankung im Oktober 2020 mit einer Massenveranstaltung seinen infektionsbedingt unterbrochenen Wahlkampf in Florida fortsetzte: „Ich werde jeden in diesem Publikum küssen. Ich werde die Kerle und die schönen Frauen küssen. Ich werde euch einfach allen einen dicken, fetten Kuss geben."[1] Der Skandal war kalkuliert, denn in Zeiten der Pandemie birgt ein Kuss mit Fremden (wie auch mit Freunden) durchaus ein hohes, womöglich sogar tödliches Übertragungsrisiko. Küsse – insbesondere die politischen –, daran erinnert diese Episode auch, waren vor der Pandemie eine alltägliche, aber wohl nie eine harmlose Sache. Genauso wenig übrigens wie das Händeschütteln, das der 45. US-Präsident während seiner Amtszeit in eine Art stummen Zweikampf auf der Weltbühne zu verwandeln wusste. All diese Gesten sind im Zuge neuer Hygieneregeln temporär größtenteils verschwunden und wurden durch distanzierte Formen der Begrüßung ersetzt.

Die gegenwärtige Situation wirft noch einmal ein besonderes Licht auf die neue Werkserie „BREATHE IN / BREATHE OUT" von Edgar Leciejewski, die dem Sonderfall der Begrüßung gewidmet ist, die sich mit dem kühlem Begriff „Politiker:innenkuß" umschreiben lässt. Leciejewski stellt zweiundsiebzig Fotografien von Politiker:innen zu einer Bildfolge zusammen, die sich als Leporello inhaltlich-formal passend zu einer weltpolitischen Parade aufklappen lässt. Weil Leciejewski seine Bildauswahl auf den Zeitraum der vergangenen zwanzig Jahre beschränkte, lässt sich an der Serie mit den teilweise bizarren Fotografien unter anderem ablesen, dass der berühmte „sozialistische Bruderkuss" unter Ostblock-Machthabern keineswegs einen historischen Sonderfall darstellt. Auch demokratisch gewählte Politiker:innen setzen auf die Symbolkraft des öffentlichen Küssens.

„Wer küsst," darauf wies vor einigen Jahren die Kulturwissenschaftlerin, Autorin und Höflichkeitsforscherin Claudia Schmölders hin, „erinnert mit dieser Gebärde vielmehr an einen ganzen Hof von Bedeutungen, denn sie stiftet neben der physischen auch eine semantische Synapse. Man denke nur an die Friedensküsse unter Königen, an kniefällige Handküsse von Päpsten, an Verzweiflungs- und Leidenschaftsküsse auf Kreuze, Bilder und Reliquien aller Art. Ein rituelles Ensemble aus unserer Kulturgeschichte, das sich sogar auf intime Beziehungen, familiäre und bürgerliche Szenen übertragen läßt: auf den Elternkuß, den Versöhnungskuß, den besiegelnden Kuß vor dem Standesamt und so fort."[2] Mit „BREATHE IN / BREATHE OUT" macht Leciejewski mit Hilfe der Fotografie klar, dass wir den Akt des Küssens nur zur Hälfte begreifen, wenn wir dabei ausschließlich an die Liebe und Zuneigung denken.

[1] „‚I'll kiss everyone in that audience,' he said. ‚I'll kiss the guys and the beautiful women. Just give you a big fat kiss.'" Zitiert nach: Maggie Haberman und Annie Karni, „At a campaign rally, Trump offers to give ‚a big fat kiss' to attendees", New York Times, 12.10.2020, https://www.nytimes.com/2020/10/12/world/at-a-campaign-rally-trump-offers-to-give-a-big-fat-kiss-to-attendees.html.

[2] Schmölders, Claudia: Auf weichen Küsse(n) gebettet. In: Alain Montandon, Der Kuß. Eine kleine Kulturgeschichte, Wagenbach Taschenbuch 549, Berlin: 2006, S.7–12, hier: S.8

‚BREATHE IN / BREATHE OUT', 2021
Leporello im Schuber, 288 Seiten, 23,5 cm x 17 cm x 9,5 cm, ausgeklappt 33,13 m, 2,8 kg

Installationsaufnahmen: ‚BREATHE IN / BREATHE OUT', 2021
Ausstellung: BREATHE IN / BREATHE OUT, Fang Studio, Leipzig, 2021

Installationsaufnahme: ‚A CIRCLE FULL OF ECSTASY', 2017
Ausstellung: Rituale III – Macht, Fotogalerie, Wien, 2020

The Home of EASY CREDIT, Leciewskis documentary work taken in Houston 2018. Leciejewski embedded himself, this time in a single locale: the long running downtown bar, Notsuoh. The result of his residency is a sixty-image portfolio titled The Home of EASY CREDIT. The installation is meant to mimic the experience of the bar through its rhythm, color, and structure. It is a multi-layered piece that deploys not only black and white and color images, but also clear and blurry shots, and saturated and desaturated images. Over the edit of the portfolio, different themes and aesthetic choices appear and reappear.
A large selection of the portfolio will be on view.

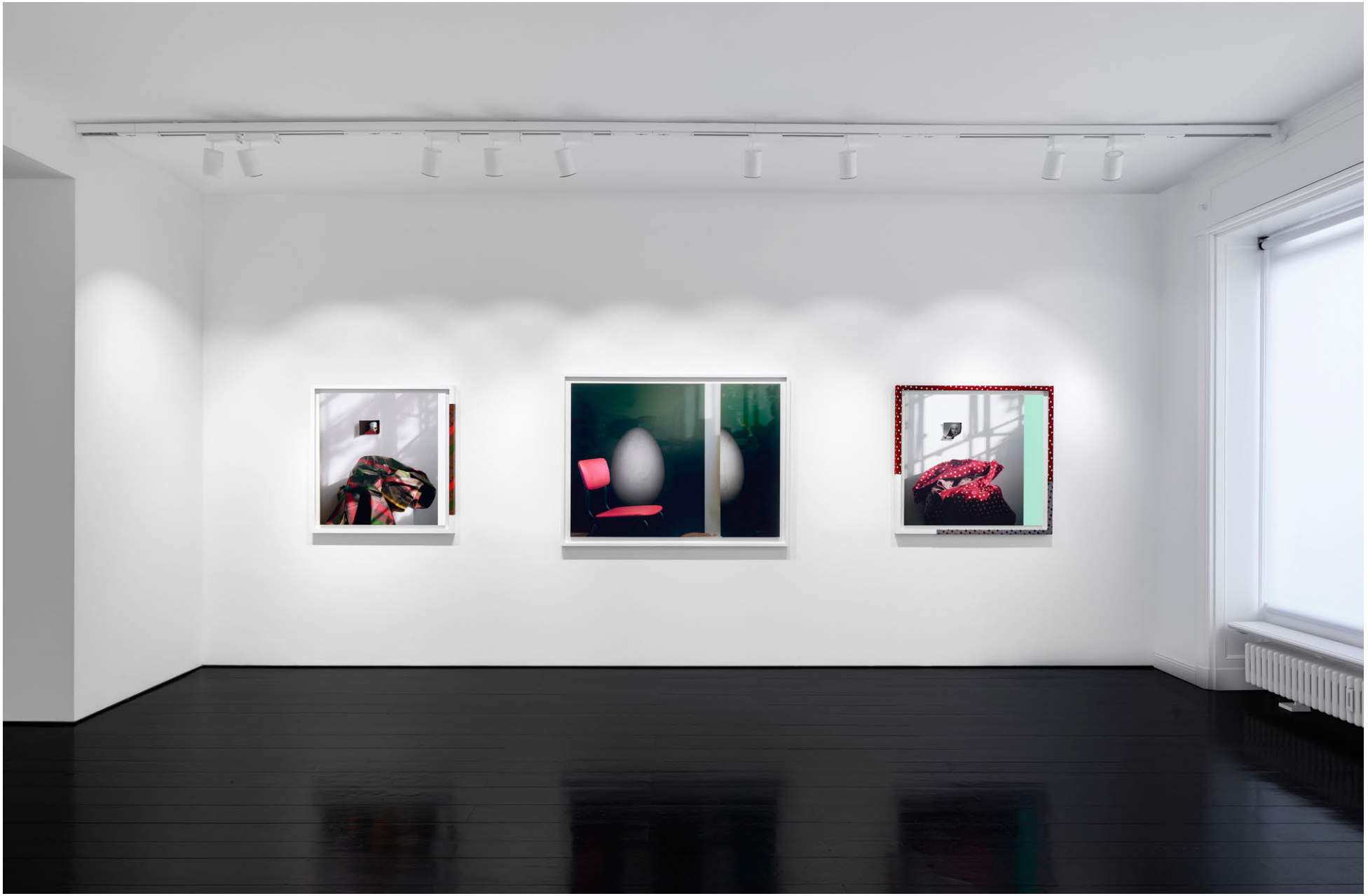
Inman Gallery

Installationsaufnahmen: ‚The Home of EASY CREDIT', 2018
Ausstellung: The Home of EASY CREDIT, Inman Gallery, Houston, 2020

Installationsaufnahme: Werke aus der Serie ‚Atelierstillleben'
Ausstellung: Fürth, die Hauptstadt von Nürnberg, BÜHLERS, Fürth, 2020

Installationsaufnahme: Werke aus den Serien ‚Atelierstilleben', ‚Ei' & ‚Scene in a Library'
Ausstellung: Fürth, die Hauptstadt von Nürnberg, BÜHLERS, Fürth, 2020

‚02.06.2019' & ‚04.05.2019'
106 cm x 116,5 cm x 4.5 cm, Collage aus mattem und glänzendem C-Print, AluDibond, Stoff, Holz, Museumsglas &
106 cm x 112 cm x 4.5 cm, Collage aus mattem und glänzendem C-Print, AluDibond, Stoff, Holz, Museumsglas

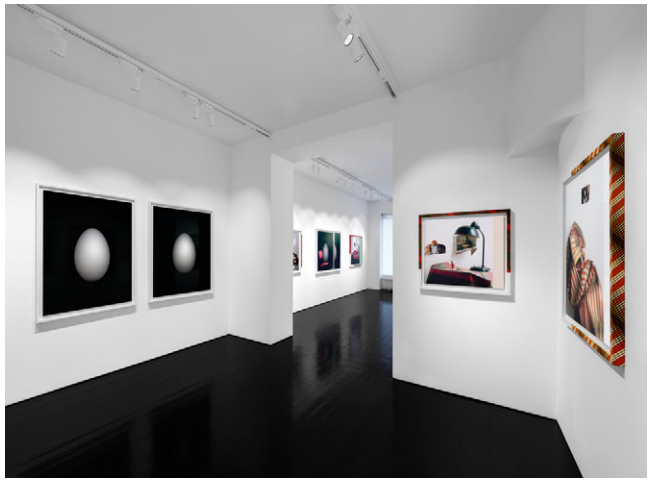


Installationsaufnahme: Werke aus der Serie ‚Atelierstillleben'
Ausstellung: Ferragosto, Contemporary Fine Arts Berlin, 2019

Contemporary Fine Arts freut sich, die erste Ausstellung mit Edgar Leciejewski präsentieren zu dürfen.

Feuer ist ein mehrdeutiges Phänomen. In der Kulturgeschichte steht es sowohl für Zerstörung als auch Erneuerung. Im Mittelalter etwa galt Feuer als Medium der Strafe und Läuterung. Als eine Art Zwischenreich markierte es im damaligen Glauben die Grenze zwischen dem Paradies als Ort absoluter Glückseligkeit und der Hölle als Ort der ewigen Verdammnis. In vielen Kulturen wird es als etwas Göttliches verehrt. In China verbrennen trauernde Angehörige bis heute etwa bündelweise so genanntes „Höllengeld“ um ihre toten Verwandten im Jenseits zu versorgen und die Götter gnädig zu stimmen.

Etwas von dieser magisch-transformativen Macht des Feuers scheint auch in den neuen „Stoff- Bildern“ von Edgar Leciejewski zu lodern. Dort schieben sich Formen des Stilllebens, der Assemblage und des Portraits wie verschiedene Folien übereinander. „Das Feuer nimmt und gibt“ sagt Leciejewski. „Im Feuer sieht man alles.“ Der Künstler zitiert über Bilder im Bild ein reichliches Dutzend kulturell oder gesellschaftlich signifikanter Frauen der Gegenwart und bringt diese in seinem Atelier mit verschiedenen Dekorstoffen sowie Waxprints zusammen. So entsteht eine Form der Hommage an moderne Heldinnen, Grenzgängerinnen, Künstlerinnen oder Pionierinnen. Viele der hier Abgebildeten sind Berühmtheiten wie etwa die politische Theoretikerin und Publizistin Hannah Ahrendt, die Herzogin von Sussex Meghan Markle, die chinesische Filmdiva Fan Bingbing, die Schauspielerin Tilda Swinton, die



Pianistinnenlegende Martha Argerich oder Valentina Sampaio, das erste Transgender-Model, das es auf das Cover der „Vogue“ schaffte. Andere wiederum kommen aus dem direkten Bekannten- und Freundeskreis des Künstlers.

Leciejewski begreift die Fotografie als ein lustvolles wie intellektuelles Medium. Dies zeigt auch die Serie von Eier-Bildern, die der Fotograf mithilfe eines Scanners produziert. Die Großaufnahmen des alltäglichen, gleichzeitig symbolisch stark aufgeladenen Lebensmittels belegen die sprichwörtliche Einzigartigkeit jedes Eis, obwohl der Fotograf im Vorfeld in einer langwierigen Recherche nach möglichst gleichförmigen Eiern sucht. Eier finden sich auch im großformatigen Buchregal-Bild „Scene in a Library“ (2019), eine mit vielen Verweisen angereicherte und mithilfe von verschiedenen fotografischen Verfahren und Bearbeitungen produzierte Komposition. Die Betrachtung ist eben auch eine besondere Form des Lesens.

Edgar Leciejewski wurde 1977 in Ostberlin geboren. 1986 siedelte seine Familie in die Bundesrepublik über. Nach einer Buchhändlerlehre und Abitur am Abendgymnasium studierte Leciejewski von 2001 bis 2003 Theaterwissenschaften und Philosophie an der Freien Universität Berlin und von 2003 bis 2011 Kunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB) in den Klassen von Timm Rautert, Christopher Müller und Peter Piller. Seither wurde sein Werk in zahlreichen internationalen Ausstellungen und Publikationen präsentiert.

Installationsaufnahme: Werke aus den Serien ‚Atelierstillleben', ‚Ei' & ‚Scene in a Library'
Ausstellung: Ferragosto, Contemporary Fine Arts Berlin, 2019

Scene in a Library, 2019

146 cm x 271 cm x 7 cm, Farbfotografie auf AluDibond kaschiert, Holz, Glas

Scene in a Library

von Steffen Siegel

Ganz augenscheinlich ist der Künstler Edgar Leciejewski kein Freund des e-Books. „A Scene in a Library“ nennt er seine neueste Arbeit, die der Idee einer traditionellen und dabei ganz persönlichen Büchersammlung verpflichtet ist. Zugleich ist es für den neugierigen Betrachter eine Einladung, die Regalreihen dieser Bibliothek mit dem Auge genau zu durchwandern. Die äußeren Bildmaße von 260 mal 134 Zentimetern sind gerade so gewählt, dass auch kleine Details zu voller Wirkung gelangen. Auf den vier Ebenen findet sich vieles zu gleicher Zeit, und auch bemerkenswert Unterschiedliches. Ganz oben springen alte Jahrgänge der Zeitschrift „Die Zukunft“ ins Auge. Dieses um 1900 viel gelesene Blatt war eine bunte Mischung aus leichten und gewichtigen Inhalten. Es scheint, als wolle Leciejewski mit seiner Szene einer Bibliothek diese Idee noch einmal aufgreifen und mit seinen eigenen künstlerischen Mitteln zu einem Bild verdichten.

Moderne Ausgaben verschiedener Philosophen und Theoretiker können wir sehen, manche von ihnen wurden offenbar gründlich gelesen, eingelegte Zettel führen zu den wichtigsten Stellen. Dahinter werden vergilbte Romane sichtbar, unter ihnen Balzac, Flaubert und Zola; die großen Schriftsteller des französischen Realismus. Schließlich aber auch Autoren der klassischen Moderne: Wir sehen Ausgaben von Pessoa, Gorki oder Bataille. Doch zeigt Leciejewski mehr: Schwere, in dickes Packpapier eingeschlagene Pakete, und ganze Stapel von Fotokopien werden uns im Unklaren lassen, was hier aufbewahrt wird. Kaum anders wird es uns mit jenen Bänden mit unbeschrifteten Rücken gehen – ob es Fotoalben oder Notizbücher sind? Erst recht aber gibt die Mitte der untersten Bücherreihe Rätsel auf: Hier wurde nachträglich eingegriffen. Eine Wolke gleich, verschwimmt die Oberfläche der Fotografie in absichtsvoll gesetzter Unschärfe. Das gesamte Tableau scheint auf einem eigentümlichen visuellen Rätsel gegründet.

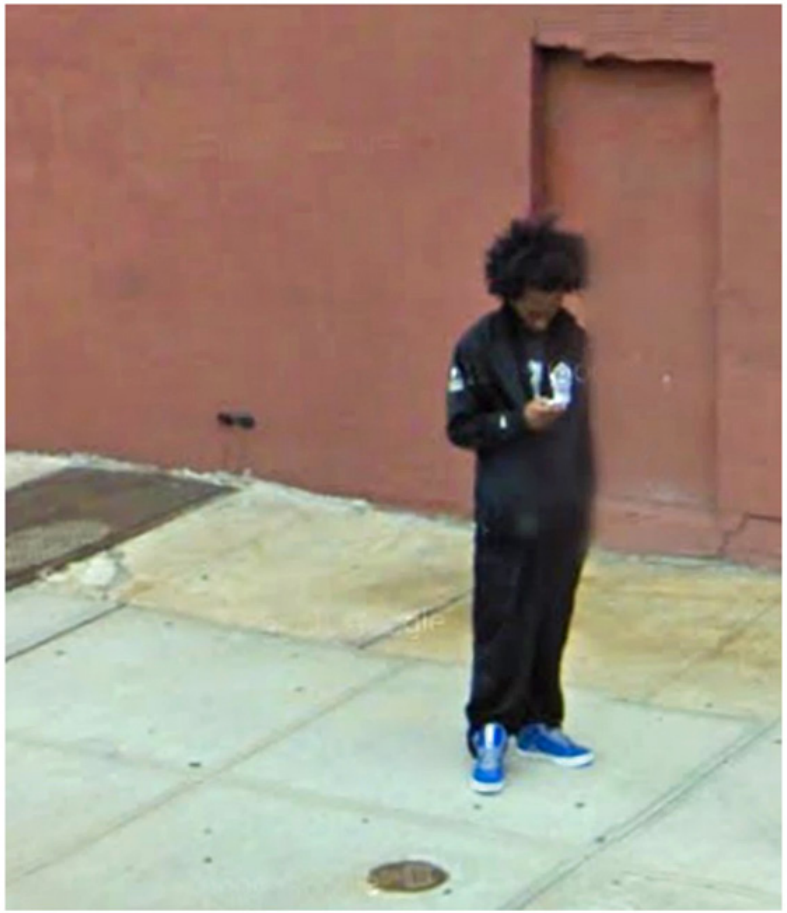
Geschickt provoziert Leciejewski mit seinem Tableau mehr Fragen, als er Antworten zu geben bereit ist. Und gewiss treibt eine Vielzahl eingestreuter Kleinigkeiten dieses Spiel nur weiter an: Gartenzwerge und Konservengläser mit merkwürdigem Inhalt, vertrocknete Früchte und Bilder sind, kleinen Splittern gleich, zwischen die Buchreihen gestreut. Können wir annehmen, dass all dies aus dem Besitz des Fotografen stammt? Und was könnten sie alle miteinander zu tun haben? Es lässt sich vermuten: Vor unseren Augen sichtbar wird eine sorgfältig arrangierte Autobiografie. Uns wird Einblick gewährt in das Denken und Arbeiten eines Künstlers. Durch Dinge sprechend, tritt uns das bibliophile Stillleben als ein Selbstporträt gegenüber.

Es lohnt, ganz genau hinzusehen. Im Zentrum dieses Bildes, direkt links neben dem kleinen Hundebild, findet sich ein unscheinbarer Band, beschriftet mit der Jahreszahl 1839 – eine Anspielung für die Kenner der Mediengeschichte. Dies ist das Jahr, in dem zum ersten Mal öffentlich von der Fotografie die Rede war. Als wolle sich der Fotograf Leciejewski wie auf einen Dreh- und Angelpunkt seines eigenen Schaffens berufen, lässt sich von der bedeutungsvoll beschrifteten Bildmitte her das gesamte Tableau erkunden. Ältere und neuere Klassiker der Fotoliteratur (László Moholy-Nagy, Rosalind Krauss, Douglas Crimp…) kommen in den Blick und nicht zuletzt eine Vielzahl noch unverpackter oder bereits für den Transport eingeschlagener Bilder.

Die Aneignung der Fotogeschichte und die eigene fotografische Produktion, so scheint diese „Scene in a Library“ nahelegen zu wollen, gehen hier Hand in Hand. Und bereits der Titel dieses Bildes birgt eine weitere Anspielung: Leciejewski leiht ihn sich bei William Henry Fox Talbot, der in seinem berühmten, zwischen 1844 und 1846 erschienenen „The Pencil of Nature“ eine seiner Bildtafeln gerade so nennt und genau wie Leciejewski, wenn auch nur in zwei Reihen übereinander, die Ansicht eines Bücherregals zum Thema wählte. Den eingangs erwähnten neugierigen Blick, gerade ihn scheinen beide Fotografen im Sinn gehabt zu haben: Je länger wir uns in diesem Bild aufhalten, umso mehr finden wir uns inmitten einer Entzifferungsarbeit wieder. Wir können versuchen, die Vielzahl der hier sichtbaren Dinge miteinander zu verbinden und auf diese Weise an der Oberfläche ein ebenso beziehungs- wie anspielungsreiches Netz von Bedeutungen zu knüpfen.

Neben dieses Tableau stellt Edgar Leciejewski eine Buchfassung, die die titelgebende Szene in viele einzelne Schauplätze aufteilt. Von einer Doppelseite zur nächsten kann unser Blick über Ausschnitte schweifen, die das Bild – einer Enzyklopädie aus lauter Dingen gleich – aufblättern. Und erst recht hier, in der buchgewordenen „Scene in a Library“ wird deutlich, wie groß der autobiografische Eintrag ist: Der Fotograf öffnet seine Notiz- und Skizzenbücher, blendet sie über die präsentierten Bildausschnitte und gibt auf diese Weise zu erkennen, wie reizvoll, ja verführerisch jene Indiskretion ist, die sich mit dem Blick auf eine fremde Bücherwand verbindet.

Installationsaufnahmen: Werke aus der Serie ‚nyc ghosts and flowers'
Ausstellung: Looking Forward, Wirkbau, Chemnitz, 2019



‚306 Driggs Avenue, NY, United States' & ‚721 Sacket Street, NY, United States' aus der Serie ‚nyc ghosts and flowers', 2010
jeweils 210 cm x 180 cm, Farbfotografie

des hommes trouvés. Die Stadtgeister von Edgar Leciejewski.

von Adriano Sack

„Nicht einmal Martin Parr selbst koennte seine Bilder von Flickr-Bildern unterscheiden“, vermutet der Art Director Alexander Wiederin. Er ist Oesterreicher, aber lebt seit vielen Jahren in New York. Was es bekanntlich leichter macht, die Dinge so zu sagen, wie sie sind: Die Digitalmoderne hat das Wesen und die Moeglichkeiten von Fotografie geaendert. Die Unterscheidung zwischen zufaellig von Laienhand gefertigten Fotos und Fotokunst ist schwierig geworden, weil die traditionellen Kriterien wie Komposition, Belichtung, Tiefenschaerfe relativiert wurden, vor allem aber, weil die Moeglichkeiten der Bildproduktion sich erweitert und geöffnet haben. Nach dem Tsunami im Dezember 2004 war ein Handyfoto auf dem Cover des stern: ein Tourist in Thailand hatte die herantobende Flutwelle geknipst (und gluecklicherweise ueberlebt). Es war das eindrucksvollste Bild, weil der Mann zur richtigen Zeit am richtigen Ort war. Die niedrige Aufloesung des Fotos, technisch gesehen und traditionell argumentiert war es nicht covertauglich, machten seine Wirkung eher noch staerker. Die Verfügbarkeit der Technik stellt eine neue Herausforderung an die Konzeption künstlerischer Bildherstellung. Fotografie, deren Anerkennung als Kunstform erstaunlich lang gedauert hat und die also ein noch junges Genre ist, erklärt sich nicht nur durch das Bild selbst, sondern die ihm zu Grunde liegende (oder darüber schwebende) Idee, das Referenzsystem, in dem es verortet ist und schlicht durch die Zuschreibung, die der Künstler vornimmt. Die Scans etwa, die der Leipziger Künstler Edgar Leciejewski von toten, gefundenen Vögeln anfertigt, gleichen in ihrer Präzision Aufnahmen aus dem biologischen Lehrbuch. Die Anmut und Expressivität seiner Arrangements (das stolz gesträubte Gefieder, der elegant verrenkte Hals) zeigen einen klarsichtigen gestalterischen Impuls. Und die künstlerische Ausformulierung des unmittelbar Natürlichen sieht er schon bei Leonardo da Vincis Tintenabdrücken von Blättern.

Leciejewski weist darauf hin, dass es einer der ersten Impulse der frühen Fotografen gewesen sei, Archive anzulegen. Sei es von Pflanzen, wie bei der Engländerin Anna Atkins oder dem Deutschen Karl Blossfeldt, sei es von Staedten, wie es sich etwa Atget in Paris zur Aufgabe machte. Das Medium Fotografie bot sich an. Schien es doch die Ausdrucksstärke des geschwungenen Pinsels durch entseelte Mechanik zu ersetzen. Dies erwies sich natürlich als erstens nicht wahr, machte trotzdem zweitens die Fotografie zum kongenialen Medium des Maschinenzeitalters.

Von der technischen Reproduzierbarkeit zur digitalen Fluechtigkeit. Jeder kann heute ein technisch sauberes Bild machen. Auf den Titelseiten von Mode- und Celebritymagazinen sind die Stars nur noch über die Titelzeile zu identifizieren, weil ihre Gesichter einem nebulösen, aber mächtigen Schönheitsideal erst mit dem Skalpell, dann mit Photoshop angeglichen werden. Mit der Funktion “Edit Your Profile” kann jeden Tag am eigenen öffentlichen Bild gearbeitet werden. Die vorherigen Versionen verwischen sich, wenn sie auch vermutlich weiter existieren. “There are different ways for individual people to take over space – to command space. [...] Before media there used to be a physical limit on how much space one person could take up by themselves”, schreibt Andy Warhol in The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again). Der Raum, den eine Person einnehmen kann, ist unendlich geworden. Die tatsächliche Aufmerksamkeit wird nicht in der selbst gewählten Datenmenge gemessen, sondern in Klickzahlen, Anzahl der Freunde, Kommentaren, Verlinkungen. Sozialer Erfolg ist somit eindeutig messbar und transparent.

New York ist eine Stadt der flüchtigen und genauen Blicke. Leciejewski nahm bei seinem Aufenthalt im Jahr 2010 den Gegensatz wahr zwischen der Freiheit und den unbegrenzten Möglichkeiten, die Teil des Glücksversprechens dieser Stadt sind, und den rigiden Codes, denen ihre Bewohner folgen. Die Großstadt als Ort der organisierten Gewalt, der sich die Menschen unterwerfen. Architektur und soziale Vereinbarungen bestimmen, wie man sich zu bewegen, zu kleiden, zu grüßen, zu ignorieren hat. In New York sagt man „Excuse me“ und meint „Mach mir Platz“. Die Dichte der Stadt zwingt zu Höflichkeit und Brutalität.

Auf dem Cover von Scott Schumans Bildband The Sartorialist klebt ein Zitat von Mario Testino: „The place to be seen“. Er meint damit Schumans Blog, auf dem dieser seit einigen Jahren Fotos von Menschen veroeffentlicht, die er auf der Strasse gesehen und wegen ihres herausragenden Stils fotografiert hat. Manche dieser Personen sind bekannt – Stylisten, Designer, Blogger –, aber die Namen werden auf der Website nicht genannt. Eine gelungene Jacke-Hose-Kombination, der richtige Schuh reichen hier als Ausweis. Testinos blurb ist natürlich nur ein Gefallen, den ein Superstar einem Star tut, aber es verbirgt sich ein interessanter Gedanke darin. Das Internet als Ort, um zu sehen und gesehen zu werden, ersetzt demzufolge die traditionellen Orte, an denen sich soziale Gefüge manifestieren: Restaurants, Clubs, Premierenparties. In New York nennt man die Plätze in einem von Prominenten benutzten Lokal, die sich in Nähe der Toiletten oder einfach in wenig sichtbaren Ecken befinden, „Siberia“. Im Internet sitzt man in Siberia, wenn die eigenen Bilder unter „Most viewed“ nicht auftauchen. Die Welt ist durchlässiger und wenn möglich gnadenloser geworden.

„Der Google-Algorithmus richtet sich nach den Häusern, nicht nach den Menschen“, sagt Leciejewski über die Brüche, Verwischungen, digitalen Fehlkonstruktionen in den Bildern, mit denen er arbeitet. Sie stammen von Google Street View, dem Großprojekt, für das der Konzern Kamerawagen auf der ganzen Welt die Strassen aufnehmen lässt. Diese Kameras, in Deutschland erregte sich spürbarer Unwille gegen das Projekt, entsprechen Andy Warhols laufendem Tonbandgerät in den frühen 70ern. Teilnahmslose Zeugnisproduzenten. Der Künstler bearbeitet die Bilder, wählt den Ausschnitt, entfernt Details. Oder lässt sie aus kompositorischen Gründen stehen, wie die Flaschen auf der Außentreppe des Brownstones.

Die Menschen auf seinen Fotos sind hommes trouvés – ihr Erscheinen auf Google Street View ist zufällig, ihr Erscheinen in Leciejewskis Arbeit Produkt einer präzisen künstlerischen Auswahl. Ihre Anonymisierung macht sie zu Symbolen und Projektionsflächen. Wo will der schlaksige Junge in dem ultramarinblauen T-Shirt hin? Haben sich die beiden Männer bei ihrer Begegnung auf der Straße erkannt? Könnte die Frau mit den erstklassigen Beinen nicht Naomi Campbell sein? Die Menschen in dieser Serie sind schemenhafte und deswegen bewegliche Abbilder von Konzepten, die sich mit der Stadt New York verbinden: Sex, Erfolg, Liebe, Geld, Gefahr, Schönheit etc. Sie laufen über die Straße, werden durch die Kamera erfasst, vom Künstler entdeckt, ihr Bild von ihm geformt, großformatig gedruckt und in die Galerie gehängt. Dieser Prozess macht sie zu Geistern.

Installationsaufnahme: Werk aus der Serie ‚nyc ghosts and flowers'
Ausstellung: Looking Forward, Wirkbau Chemnitz, 2019

Installationsaufnahme: Werke aus der Serie ‚Bodyguard', 2018
Ausstellung: Encounter, Museum der bildenden Künste Leipzig, 2018

Installationsaufnahme: Werke aus der Serie ‚Bodyguard', 2018
Ausstellung: Encounter, Museum der bildenden Künste Leipzig, 2018

Edgar Leciejewski fotografierte mit der Großbildkamera Kinder im Alter von 3 bis 7 Jahren in seinem temporären Houstoner Atelier. Die Kinder, Zukunft einer jeden Gesellschaft, kamen aus allen sozialen Milieus und spiegeln die soziale und ethnische Vielfalt der Metropole Houston wider. Bewusst setzten sich die kleinen Akteure in Szene, wählten ihre Kleidung aus und übergaben dem Künstler eine eigenhändige Selbstporträtzeichnung. Die Zeichnungen und Kleidungsstücke sind mit der lebensgroßen Fotografie in der Rahmung verbunden. Das flache Bild wird zum einmaligen, skulpturalen Objekt. Edgar Leciejewski visualisiert Fragen des Abbildens und der Realität.

Museum der bildenden Künste Leipzig, 2018

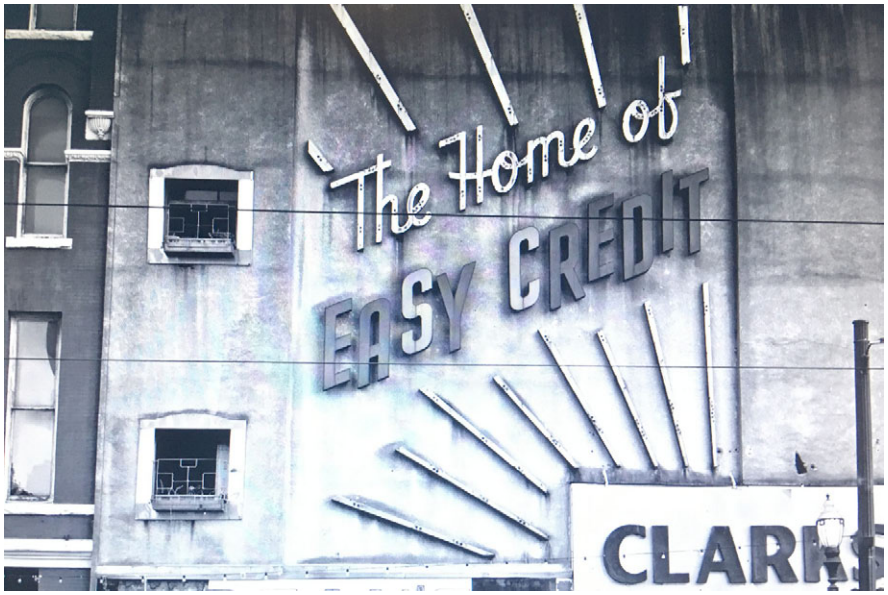
‚Kenzie Jeahnne Townsend' aus der Serie ‚Bodyguard', 2018
137 cm x 106 cm x 4,5 cm, Farbfotografie mit Sandpapier gekratzt auf AluDibond, Baumwolle, Polyester, Holz, UV-Ink-Print hinter Museumsglas

‚Rosa Geary' & ‚JR Referente' aus der Serie ‚Bodyguard', 2018
123 cm x 96 cm x 4,5 cm, Farbfotografie mit Sandpapier gekratzt auf AluDibond, Baumwolle, Polyester, Spanex, Holz, UV-Ink-Print hinter Museumsglas
135 cm x 104 cm x 4,5 cm, Farbfotografie mit Sandpapier gekratzt auf AluDibond, Baumwolle, Holz, UV-Ink-Print hinter Museumsglas

Installationsaufnahme: ‚Wand 08.09.2017'
Ausstellung: Den ganzen Tag am Strand, Kunsthalle G2 Leipzig, 2018

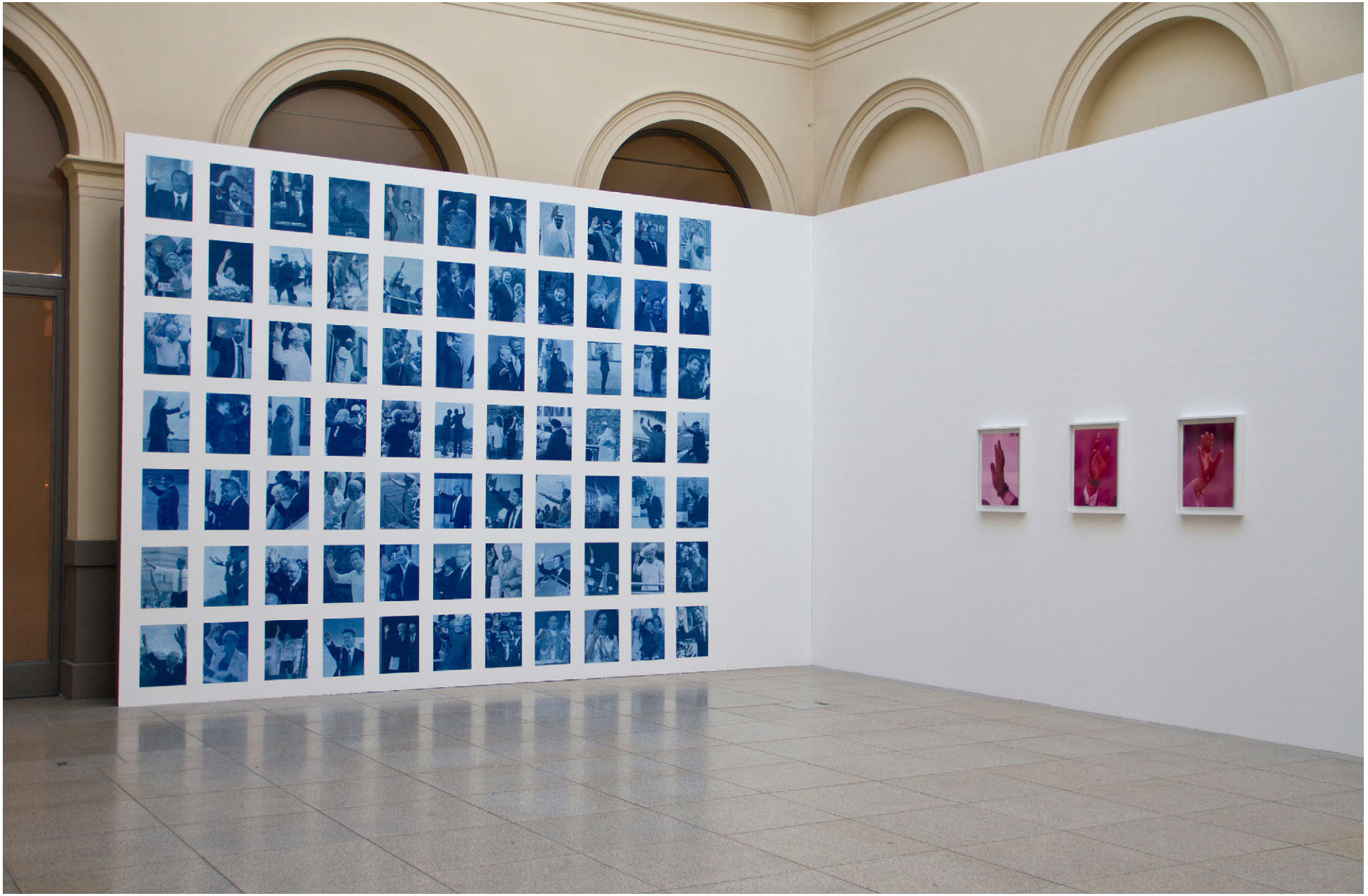
Edgar Leciejewski, Wand 08.09.2017
198 cm x 357 cm x 7 cm Collage, matte und glänzende Farbfotografie auf AluDibond, Glas, Holz

Installationsaufnahmen: Werke aus der Serie ‚The Home of EASY CREDIT', 2018
Ausstellung: The Home of EASY CREDIT, Marcus Ritter Galerie, Leipzig, 2018



Werke aus der Serie ‚The Home of EASY CREDIT', 2018
45 cm x 30 cm , jeweils Chormaluxe Print

Installationsaufnahme: ‚A CIRCLE FULL OF ECSTASY', 2017
Ausstellung: Power to the People, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 2018



Installationsaufnahme: ‚A CIRCLE FULL OF ECSTASY', 2017
Ausstellung: Welt im Kopf, Kunsthalle Memmingen, 2018

A Circle Full of Life

von Anka Ziefer

Edgar Leciejewskis Tableau A Circle Full of Ecstasy (2016) besteht aus 77 Portraits von Politikern und Staatsoberhäuptern. Die Bilder sind das Resultat von Scans nach Cyanotypien, die der Künstler nach Bildmaterial aus verschiedenen Quellen angefertigt hat. Dafür hat Leciejewski seit der Jahrtausendwende über fünfzehn Jahre hinweg Pressefotos nationaler und internationaler Politikerpersönlichkeiten aus Tageszeitungen, Zeitschriften und Internetpublikationen gesammelt und archiviert. Bei der Aneignung und Übertragung hat er die unterschiedliche Herkunft des Ausgangsmaterials nicht verschleiert. Ursprüngliche Papiertexturen und Verpixelungen sind sichtbar geblieben, was auf den Moment der Veröffentlichung und damit auf die Historizität der Porträts und ihre mediale Verwertung sowie Wahrnehmung verweist.

Alle Fotografien eint die Geste der zum Gruß erhobenen, rechten Hand der Staatsfrauen und -männer, wobei die Adressaten ausgeblendet werden oder in der Menge verschwinden. Die Grußformel der Politikerriege gerinnt in der Wiederholung einerseits zur Floskel, wird aber andererseits in Art und Höhe der Handhaltung variiert. Dies verleiht der Gebärde – ob nun vom Grüßenden gewollt oder nicht – jeweils unterschiedliche Bedeutungen und lässt sie zum Ausdruck ihres Ranges und individuellen Verhaltens werden.

Der Künstler scheint sich genau dieser Ambivalenz von Konvention und Eigenheit, von Typus und Persönlichkeit anzunehmen. Der Gestus ist traditionell ein freundlicher; er ist Ausdruck friedlicher Absichten. Je nach Ausformulierung kann er sich auch in einfältigem Winken erschöpfen, bedeutungsvoll segnen, schützen, abwehren und sogar eindringlich Macht demonstrieren.

Die grüßenden Hände sind aus dem blaufarbenen Untergrund der Porträts herausgelöst, indem sie etwas von ihrer ursprünglichen Farbigkeit beibehalten haben. Leciejewski markiert damit in jedem Bild das Zentrum seiner Aufmerksamkeit; die Hautfarbe ist dem Gestus der Hand und nicht dem Antlitz der politischen Eliten zugeordnet.

Die vom Künstler gewählte Anordnung der Porträts offenbart eine Rotation der abgebildeten Körper von Bild zu Bild. Innerhalb der Bildstrecke entsteht so eine Drehung von 360 Grad. Das Prinzip erfährt seinen beschleunigten Höhe- und Umkehrpunkt in der vierten Bildreihe, angefangen mit Stephen Joseph Harper (ehemaliger Premier Kanadas), der mit zum Gruß erhobener Hand nach rechts blickt. Die auf den nachfolgenden Fotografien abgebildeten Politiker drehen sich kontinuierlich zu einer Rückenfigur und von dort zurück ins Profil. Die Reihe endet mit dem Bildnis von Nordkoreas Diktator Kim Jong-un, der sich vollständig nach links wendet, die Drehbewegung aufnimmt und sie in die folgenden, unteren Porträtreihen weitergibt.

Über den gesamten Bildblock hinweg entsteht so eine Art Tanz der Körper, die sich wie Derwische von Bild zu Bild im Kreis zu drehen scheinen. Der utopische Reigen ergreift alle Machthaber und Würdenträger, vom Staatschef bis zur Kanzlerin, von der königlichen Hoheit bis zum Ministerpräsidenten. Die Geste springt von Nation zu Nation, von Religion zu Religion und mündet schließlich spiegelbildlich da, wo alles angefangen hat.

Tatsächlich bezieht sich Leciejewski mit dem Titel A Circle Full of Ecstasy auf den Rausch des Sufi-Tanzes, der vom türkisch-muslimischen Mevlevi-Orden mit dem Ziel, durch den Trance-Zustand in Kontakt mit Allah zu treten, praktiziert wird. Der religiöse Brauch ist heute einer ausgeprägten touristischen Vermarktung unterworfen und zieht Schaulustige in seinen Bann – was einer bizarren Umkehrung des ursprünglichen Sinns gleichkommt, denn das Ritual dient dazu, die Tanzenden vor der Welt zu verschließen, um auf diese Weise Gott näher zu kommen. So scheinen sich auch die Figuren in Leciejewskis Regententableau im gemeinsamen Taumel nach dem Licht zu recken. Mit A Circle Full of Ecstasy gelingt dem Künstler ein parabelartiges, visuelles Gleichnis für weltpolitisches Geschehen und die Rolle seiner Akteure zwischen Machtstreben, Deësis, Erkenntnis, Hoffnung und Illusion.

Installationsaufnahme: Werke aus den Serien ‚Zwoelf' & ‚A CIRCLE FULL OF ECSTASY', 2017
Ausstellung: Welt im Kopf, Forum für Fotografie, Köln, 2017

‚Molina' & ‚Matthias' Werke aus der Serie ‚Zwoelf', 2013 - 2014

127 cm x 99 cm x 5 cm color-print scratched with sand paper on aludibond, cotton, oil, paint, wood, museum-glass &
139 cm x 109 cm x 5 cm color-print scratched with sand paper on aludibond, polyester, cotton, oil paint, wood, museum-glass

Sensible Territorien
zu Edgar Leciejewskis „ZWOELF“

von Estelle Blaschke & Kito Nedo

Wo sind die Gesichter? Auf den Porträts der 2013 und 2014 entstandenen Serie „ZWOELF“ des Künstlers Edgar Leciejewski sind die Gesichter verschwunden. Stattdessen konzentrieren sich die hochformatigen Fotografien – deren Titel wie etwa „Inga“, „Matthias“ und „Roman“ mutmaßlich auf bestimmte Personen verweisen – auf die Körper anonymisierter Menschen. Leciejewski fotografierte seine Modelle von der Hüfte aufwärts und in frontaler Ansicht zur Kamera. Anschließend hat er die Pigmentschicht des Fotoabzugs mit Sandpapier abgeschliffen. Was von den Gesichtern bleibt, ist ein weißer Balken, der sich über den oberen Bildteil zieht. In dieser Serie vereint er so zwei gegensätzlich erscheinende Absichten: Anonymisierung und Personalisierung. Denn der Leipziger Künstler fotografierte seine Modelle im Atelier nicht einfach nur vor einem weißen Hintergrund, sondern ging akribisch wie ein Landvermesser auf einem sehr sensiblen Territorium vor: Das jeweilige Bildformat ist der realen Größe des oder der Fotografierten angepasst; es geht offenbar auch um spezifische Haltungen und Gesten. Die Bilder verbinden gestischen Manierismus mit einer gesättigten Farbsprache.

Mit der Unkenntlichmachung der oberen Gesichtspartie der Porträtierten sowie dem real-maßstabsgetreuen Arbeiten öffnet Leciejewski die Bilder auf simple und doch verwirrende Weise für grundsätzliche Diskussionen: Was ist es, was ein Porträt im Kern ausmacht? Worin liegt die Raison d’être solcher Bildnisse? Braucht es ein Gesicht, oder sind Erweiterungen in andere Richtungen möglich?

Fehlt hier das vermeintlich Wichtigste, so wurde an anderer Stelle etwas hinzugegeben: Die Kleidungsstücke der Porträtierten, wie etwa ein mit Farbe beschmiertes Sweatshirt oder Hemd, ein Wollpullover oder ein dunkler Spandex-Body, erfahren eine Umnutzung als raffiniert umgearbeitete textile Oberfläche der Bilderrahmen. Das Bild-Innere tritt nach außen und wird auf unheimliche Weise haptisch. Der Künstler spricht im Zusammenhang mit der Serie vom „Abbild meiner eigenen Künstlergeneration“[1]. Vielleicht ist das Fotografieren unter Freunden und Bekannten, Malerkollegen, Tänzerinnen, Schriftstellern nie harmlos. Doch bei Leciejewski dient die Kamera dazu, noch näher als nah heranzukommen. Hier holt sich jemand mehr als nur ein Abbild: der oder die Fotografierte muss ein Lieblingskleidungsstück oder die gewohnte Arbeitskluft opfern. (Wie verhandelt man solch einen Tausch?) Nicht zuletzt setzt sich der Künstler auch selbst unter Druck, indem er den unmittelbaren Vergleich zwischen Fotografie und Fotografiertem, zwischen Bild und Wirklichkeit, durch die ungewöhnliche Rahmung herausfordert.

Porträts gehören zu den ältesten und wichtigsten Motiven der europäischen Kunstgeschichte. Über die Jahrhunderte entwickelte sich die Darstellung des Menschen zu einem individualisierten Format, nicht ohne jedoch – je nach Epoche und Konventionen – idealisiert, typisiert und codiert zu werden. Pose, Mimik, Kleidung und zusätzliche Attribute sollten über die Ähnlichkeit der bildlichen Darstellung hinaus den Charakter, Status und die soziale Rolle des Menschen vermitteln. Parallel zur Kunst entwickelte sich die Physiognomik seit dem 18. Jahrhundert als Versuch, die physischen Merkmale des Körpers (insbesondere die des Gesichts) zu bestimmen, zu klassifizieren und zu vergleichen. Solche Ideen lieferten auch die Grundlage für pseudo-wissenschaftliche Rassismus-Begründungen und Eugenik-Theorien.

Die Erfindung der Fotografie (und später des Films) war ein quantitativer und qualitativer Sprung in der Geschichte des Porträts, die Geburt, so der Berliner Kulturwissenschaftler Thomas Macho, der „facialen Gesellschaft“.[2] Die neuere Geschichte dieser Bildgattung reicht von Alphonse Bertillons anthropometrischer Fotografie zur Personenidentifikation und Kontrolle über den Boom der Cartes de visite und des Studioporträts im 19. Jahrhundert bis hin zum Porträt als Experimentierfeld, etwa in der Ästhetik des Neuen Sehens in den 1920er und 30er Jahren. Spätestens da hatte sich das Porträt als der omnipräsente Bildtypus der Moderne durchgesetzt. Dieser mediale Umbruch brachte den Homo photographicus, den modernen Bildermenschen hervor. Von nun an, so der Historiker Ulrich Raulff, lebte niemand mehr bilderlos, niemand mehr gesichtslos.[3]

Doch nicht nur die vermeintlich wahrheitsgetreue Abbildung war der ausschlaggebende Faktor für den Siegeszug des fotografischen Porträts, sondern die Möglichkeit der Vervielfältigung, der permanenten Wiederholung. Die Massenverbreitung in der modernen Konsumgesellschaft produzierte mediale Gesichter, das „Image“ einer Person. Heute, so Macho, leben wir „in einer Gesellschaft von Gesichtern: Kultur, Werbung, Politik, ja selbst die Ökonomie, scheinen ohne die Verbreitung von Gesichtern nicht mehr auszukommen.“[4] Ohne Gesicht geht es nirgendwo mehr: Das zeigt etwa die Fotopflicht, die im Januar 2014 für die elektronische Gesundheitskarte in Deutschland5 eingeführt wurde, der grassierende Selfie-Hype in sozialen Online-Netzwerken oder die Forschung, die im Bereich der biometrischen Gesichtserkennung durch Staat und Konzerne vorangetrieben wird. Im Netz werden derweil schon die neuen Benimmregeln für Eltern diskutiert, die Babyfotos online stellen. Zerstören sie durch ihr Handeln die digitale Unschuld ihrer Kleinen, indem sie ihnen jede Hoffnung auf zukünftige Anonymität6 rauben?

Das manuelle Abkratzen der Bilder bietet Anlass für Spekulationen. Geht es um Verweigerung oder den Verweis darauf, dass sich das alte Warholsche 15-Minuten-Diktum gerade in sein Gegenteil kehrt? Ist die Verweigerung gegenüber der Geschichte, der Lesbarkeit und dem Porträt als inflationär produziertem und eingesetztem visuellen Kommunikationsmittel der neue Luxus, den sich nur noch die Kunst leisten kann? Leciejewski zeigt Skepsis gegenüber dem Versprechen der Fotografie, die – wie kein anderes Medium – vorgibt zu zeigen, was ist, die Zeit fixiert und die „Seele in der Silberschicht“[7] festzuhalten vermag. Mit dieser Skepsis streift er die Tradition einer historischen Kritik an der Abbildung des Menschen. Siegfried Kracauer schrieb: „Nicht der Mensch tritt in der Fotografie hinaus, sondern die Summe dessen, was von ihm abzuziehen ist. Sie vernichtet ihn, indem sie ihn abbildet …“[8] Die Fotografie eines Menschen, das mechanisch erzeugte Bild, beraube ihn seiner Seele und verwandele ihn in ein starres, totes Lichtbild. Die Komplexität, die ihn ausmacht, das Zusammenspiel von Körper, Sinnen, Emotionen, Raum und Zeit wird auf seine Oberfläche reduziert. Doch auf die dramatisch aufgeladene Formel „Fotografie vom Menschen = Tod“ lässt sich die Arbeit des Künstlers nicht festlegen.

„ZWOELF“ ist kein kulturpessimistisches Statement, sondern eher eine ästhetisch erschöpfend ausformulierte Misstrauensbezeugung. Es geht hier um Haltung.

Der Akt der Entfernung des Gesichts erscheint als einfacher und wirkungsvoller Trick, die Hierarchie der Dinge und die Automatismen des Sehens durcheinanderzubringen: Nebensächlichkeiten rücken in den Mittelpunkt. Der Blick wandert ohne vorgegebenes Ziel über das Bild. Er tastet es ab, langsam, Stück für Stück. Details, Zufälle und Besonderheiten bieten sich als Barthes'sches punctum an. Der sichtbare Reißverschluss in „Felix“ (2013) etwa, oder die Vögel, Gänse, Papageien im Stil holländischer Kachelmuster auf dem Pullover. Sommersprossen, Muttermale, oder die gepflegten Füße und knallrot lackierten Fußnägel in „Helga“ (2013). Die entschlossene, bullige Pose von „Ronny“ (2013) mit dem diskreten Stinkefinger oder die rot-braunen Bartstoppeln von „Matthias“ (2013). In der Serie offenbart sich, dass die Porträtierten rein gar nichts gemeinsam haben. In der Tat unterscheiden sie sich in allen nur erdenklichen Details. Pose, Körper, Haut, Kleidung – es öffnet sich ein unendlicher Raum an Möglichkeiten, Konstellationen und Variablen, zusammengehalten durch die Arbeit des Fotografen.

Auch wirken die kopflosen Bilder keineswegs starr. Im Gegenteil. Die Haltungen und Gesten, ob zurückhaltend, filigran, merkwürdig oder fordernd, bestechen durch ihre Präsenz. Die Körper und insbesondere die Hände kommunizieren mit dem Betrachter, auch wenn dieser nicht genau weiß, mit wem oder was er es zu tun hat. Der Eindruck von Lebendigkeit äußert sich auch auf formaler Ebene: Durch die Dezentralisierung organisieren sich die Körperteile und Details neu. Sie geraten in Bewegung und können jedes für sich zum Zentrum werden. Dieser Auflösungstendenz wirkt wiederum der Rahmen entgegen, der das Verwirrspiel zwischen Innen und Außen erzeugt und gleichsam als Kompositionsmittel funktioniert. Ein Rahmen markiert eine ästhetische Einheit und deklariert diese unmissverständlich als Kunstwerk und nicht als Ausschnitt der Wirklichkeit. Er verwandelt das Bild in ein dreidimensionales Objekt und – noch wichtiger – in ein Original und Unikat. Das läuft der Flachheit der Fotografie und ihrer Reproduzierbarkeit zuwider. So findet man sich wieder in einem Knoten möglicher Verweise und Widersprüche: die Fotografie als Oberfläche, als „Haut“ der abgebildeten Person, die Kleidung als „zweite Haut“ und das Bild als materieller Körper. Wie schon frühere Arbeiten ist „ZWOELF“ ein Versuch, zum Kern der fotografischen Bilder vorzustoßen. Es geht darum, die komplexen Wechselbeziehungen zwischen Produktion, Codiertheit und Betrachtung offenzulegen. Vielleicht betreibt Leciejewski so gesehen auch eine Art Anti-Fotografie. Sie führt paradoxerweise zu einer gänzlich neuen Klasse von Bildern.

1 Email von Edgar Leciejewski an die Autoren, 10. April 2017

2 Macho, Thomas: „Abweichung und Idealmaß. Zur Funktionalisierung der Gesichter in der Moderne.“ In Petra Lutz (Hg.): Der imperfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung (Köln: Böhlau, 2003), S. 31.

3 Raulff, Ulrich: „Image und das öffentliche Gesicht.“ In Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Das Schwinden der Sinne (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), S. 53.

4 Macho: „Abweichung und Idealmaß“, S. 31.

5 Zeitungsmeldungen zufolge schicken viele Versicherte statt eines Selbstporträts Fotos von Autos, Katzen oder auch Popstars an die Krankenkassen.

6 Webb, Amy: „We Post Nothing About Our Daughter Online“, slate.com, 4.9.2013, abgerufen März 2014.

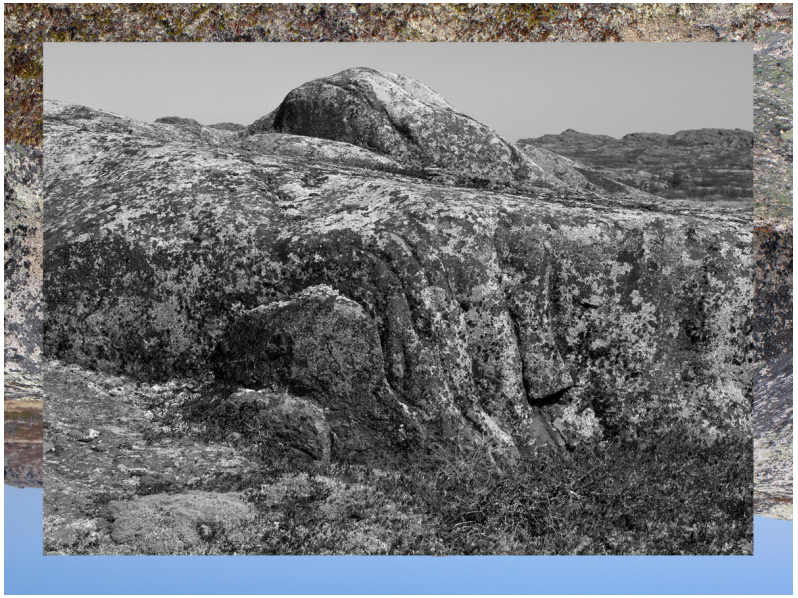
7 Arnheim, Rudolf: Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk. Hg. von Helmut H. Diederichs (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004).

8 Kracauer, Siegfried: „Die Fotografie.“ In Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie II, 1912–1945, (München: Schirmer Mosel, 1979), S. 101–102.

‚Oskar‘ Werk aus der Serie ‚Zwoelf‘, 2013 - 2014
126 cm x 96 cm x 5 cm color-print scratched with sand paper on aludibond, polyester, cotton, spray paint, varnish, wood, museum-glass

Installationsaufnahme: ‚A CIRCLE FULL OF ECSTASY', 2017
Ausstellung: A CIRCLE FULL OF ECSTASY , Künstlerhaus Bethanien, 2017

Installationsaufnahme: Werke aus der Serie ‚Rohform', 2014
Ausstellung: distant past, distant future, Inman Gallery, Houston, 2016



Werke aus der Serie ‚Rohform' - ‚Rohform # 01, 03, 09 & 13', 2014
jeweils Collage aus mattem C-Print montiert auf glattem C-Print, 112 cm x 142 cm

The Stones of Fogo Island

by Zoë Gray

In 1849, the British art historian John Ruskin travelled to Venice to research its art and architecture, sketching and photographing the marvels he encountered. In his resulting publication, The Stones of Venice, he not only rhapsodized over the architectural jewels of Venice, but set out his conception of an ideal society:

We want one man to be always thinking, and another to be always working, and we call one a gentleman, and the other an operative; whereas the workman ought often to be thinking, and the thinker often to be working, and both should be gentlemen, in the best sense. As it is, we make both ungentle, the one envying, the other despising, his brother; and the mass of society is made up of morbid thinkers and miserable workers. Now it is only by labour that thought can be made healthy, and only by thought that labour can be made happy, and the two cannot be separated with impunity.[1]

The indivisibility of working and thinking was the subject of an exhibition in which I first presented the photographs of Edgar Leciejewski.[2] I showed his photographs of his studio walls, walls that feature other photographs taped in place, as if the whole room had become a sort of sketchbook. This series (Wand, 2009) does not simply depict his working space; it reveals his working process. The studio is thus staged as the artist's mental space, and his practice reveals itself to be highly self-conscious, self-reflective and somewhat introverted.

In 2014, Leciejewski travelled to Fogo Island for a six-month residency. This radical change of working space would radically change his working process. Unlike Venice in almost every way (except, perhaps, for being surrounded by water), Fogo Island has little stone architecture, but an abundance of stones. Rocks are the island's monuments, used as landmarks and labelled with names such as the Lion's Den or Round Head. They dominate the windswept landscape, wounded by ice and wind, coated with lichen.

Accompanied only by his digital camera, Leciejewski began to photograph the rough forms of the rocks on his cross-country walks as he explored his new home. His ramblings did not follow existing paths and his photographs did not follow any strict system. Unlike, for example, the unchanging framing of Bernd & Hilla Becher's photographs of the man-made landscape, Leciejewski's images vary in their proximity to his natural subject. This renders it impossible for the viewer to get a sense of scale – we cannot tell if the rocks are mountainous boulders or oversized pebbles – and defies the conventions of landscape photography.

Taking some 500 colour photographs, Leciejewski later edited them down to a selection of 32 collages. Each collage superimposes a smaller, matt, black and white print onto a larger, glossy, colour print. The two prints show the same image, but the colour print is turned upside down, and almost the entire colour image is obscured, leaving only a coloured frame around the black and white photo.[3] For Leciejewski, the interaction between the glossy and matt surfaces renders the work more physical. The viewer's eye transfers certain colour information into the black and white image, complicating our reading, suggesting greens in the lichen that are no longer actually visible. The mirroring effect of one image placed upon its inversion evokes the functioning of a camera lens, where the image is reversed and then rerighted by a series of mirrors.

Leciejewski read Charles Darwin's notebooks on Fogo Island, delving into the thoughts of this scientist during his expeditions while on an expedition of his own. He noted that many of the scientist's questions remain unanswered (and perhaps unanswerable) today. He was particularly struck by Darwin's technique of using questions to answer questions; always curious, always exploring. Leciejewski called his series Rohform [Rough Form] (2014) and used fragments from Darwin's texts as inspiration for the subtitles of the individual images. Phrases such as "male myth and female self-value"; "anxiety as principle"; or "sadism and rebellion" reveal the psychological undertone of the series. These words further complicate our reading of these deceptively simple images, suggesting a palimpsest of meaning contained within the photographic surface and the mineral subject matter.
Indeed, on his solitary walks with only his camera and Darwin for company, Leciejewski had time to think about his life.
In July 2014, he sent me a rock photograph on the back of which he had written: "Science has clearly proven that there is Nothing in the Universe which does not cause stress. Here on Fogo Island is not much of that Nothing." Later, he told me about the meditative nature of his residency, and his surprise at the eloquence of the landscape: "I wanted to speak to the rocks, but I found that they were talking to me."[4]

First Leciejewski saw animals and faces in the rocks, just as many have before him. This childlike ability to see things in inanimate objects or abstract patterns – a phenomenon termed pareidolia – is something many artists possess (and cultivate) after they have left childhood far behind. Leonardo da Vinci prescribed it as a method for training the artistic eye: "If you look at any walls spotted with various stains or with a mixture of different kinds of stones, if you are about to invent some scene you will be able to see in it a resemblance to various different landscapes adorned with mountains, rivers, rocks, trees, plains, wide valleys, and various groups of hills. You will also be able to see diverse combats and figures in quick movement, and strange expressions of faces, and outlandish costumes, and an infinite number of things which you can then reduce into separate and well conceived forms."[5]

A writer who found particular inspiration in stones was the Frenchman Roger Caillois. An intellectual polymath, his work brought together elements of philosophy, sociology and literary criticism. He was best known for writing about play, ritual and the sacred, but it was stones that caused him to really wax lyrical. Towards the end of his life, he published The Writing of Stones (1970), an extraordinary book illustrated with beautiful colour plates of stones from his own collection.[6]

He continues: "there is no creature or thing, no monster or monument, no happening or sight in nature, history, fable, or dream whose image the predisposed eye cannot read in the markings, patterns and outlines found in stones." [7]

In her introduction to the 1985 English translation of Caillo-

is' book, Marguerite Yourcenar argues that he advocated "an inverted anthropomorphism in which man, instead of attributing his own emotions, sometimes condescendingly, to all other living beings, shares humbly, yet perhaps also with pride, in everything contained or innate in all three realms, animal, vegetable and mineral."[8] Caillois came to believe – somewhat shyly, given his very rational, Cartesian background – in what he called a "mysticism of matter." Yourcenar explains: "Not only did the amazing variety of form found in stones persuade Caillois that human intervention is only a development of the data inherent in things, but also in minerals through aesthetics, he found history." [9]

To follow the Socratic method of Darwin, let us raise a series of unanswerable questions as a means to conclude in an intentionally inconclusive fashion. What happens if we transfer Caillois "mysticism of matter" into the art sphere? If anthropomorphism is the attribution of human form or characteristics to non-human form, do Leciejewski's photographs reveal an "inverted anthropomorphism"? Rather than seeking out human shapes in the stones of Fogo Island, does he instead tap into the eloquence of these stones to speak about thoughts and feelings? As a "thinking operative" – as Ruskin would have it (and thus, most definitely as a gentleman) – what did Leciejewski find "in minerals through aesthetics"?

1 John Ruskin, The Stones of Venice, vol. 2, chapter "The Nature of Gothic" (London: Smith, Elder & Co., 1867) 169.

2 Making is Thinking, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, 2011.

3 The artist used an analogous framing technique in his portrait series ZWOELF (2013), in which the frames of the photographs were wrapped with the fabric from the clothes worn by their subjects. See the essay Sensitive Territories by Estelle Blaschke & Kito Nedo published for the exhibition.

4 Edgar Leciejewski, unpublished discussion with the author, February 2015.

5 Leonardo Da Vinci, in John, R; Don Read, J, eds. „Note-Books Arranged And Rendered Into English" (1923.New York: Empire State Book Co., 1923), p. 210. Leciejewski cites also the Renaissance painter Piero di Cosimo who – according to Giorgio Vasari – found inspiration even in the flecks of saliva (and possibly worse) on a hospital wall.

6 Roger Caillois, The Writing of Stones, translated by Barbara Bey (Charlottesville: University Press of Virginia, 1985).

7 p. xii

8 Ibid, xix

9 Ibid, xix

,Rohform # 08', 2014
Collage aus mattem C-Print montiert auf glattem C-Print, 112 cm x 142 cm

Installationsaufnahmen: Werke aus den Serien ‚Horizon', ‚Rohform', ‚Scene in a Library' & ‚Rockets', jeweils 2014
Ausstellung: Tones, Fogo Island Arts Gallery, Fogo Island, Kanada, 2015

There is no such thing as an unpolitical artist

Edgar Leciejewski in Conversation with Nicolaus Schafhausen

Nicolaus Schafhausen
You applied for the Fogo Island Arts residency through one of our open calls. I was surprised at first when I saw your name on the list—I wouldn't have thought the remoteness of Fogo Island would interest you. What did you know about it? And why did you apply?

Edgar Leciejewski
The open call came with a picture, which caught my attention. From that point on I started to inform myself about Fogo Island. As I had always been a city-dweller, I thought this might be an interesting experience.

NS
After having spent six months on Fogo Island in 2015, during which you developed new works for a solo exhibition at the Fogo Island Gallery, how would you describe your experiences there? What effect did the island have upon you and did it meet your expectations?

EL
My expectations changed over time—in the lead-up, during, and after. Prior to arriving I was only aware of pictures and films of the island. I did some research into its history and landscape, and about the residency program with its striking studio architecture. Otherwise I didn't know what to expect or what awaited me there. As I said before, I had never lived in a non-urban environment before, or spent more than a week outside a city. During the period I was actually on Fogo Island, it impressed and surprised me. Not merely the island, but also the culture. I began to appreciate Canada and its political structures to such an extent that I decided to extend my residency, ultimately staying for six months. The most fascinating thing for me was living in an environment devoid of shops, cinemas, theatres, libraries—being left entirely to one's own devices, with only nature to commune with. That was extraordinary. I noticed then how people had installed themselves there over the past few hundred years.

In retrospect, I would say that I have calmed down somewhat, I am more relaxed and to a certain extent more balanced as a result of the experience of living in such a remote rural place and not being in direct daily contact with others in an urban milieu.

NS
Did you feel integrated into everyday life on the island? Did the local community respond to you in an interested way and did you make friends or encounter disapproval of any sort?

EL
Yes, I was able to make friends with many of the locals. In such a remote area, one is always viewed as a foreigner, an outsider. Perhaps being in foreign parts allows one to open one's heart more readily. I didn't really experience any disapproval as such—more curiosity, and perhaps a certain naivety. During my first two weeks on the island it felt like being on the road in the GDR [German Democratic Republic] or Czechoslovakia in November 1989. It reminded me of things I had experienced in the Eastern Bloc or in Cuba.

NS
Can you be more specific about these experiences?

EL
On the island, you might take some homemade cheesecake around to the women living in the neighbourhood in the afternoon, and then the same evening their husbands would knock on the door one after another to bring you fish. Or the ways in which they express their curiosity, which I found to be extremely endearing.

NS
Whenever I spend time in Canada, particularly in Newfoundland, I'm almost overwhelmed and touched by the friendliness of the people and the search for closeness and intimacy. Would you attribute the openness of Canadians to their extremely positive view of the world?

EL
Yes, absolutely. Canadians don't think of themselves in terms of them being a nation cast from one mould, but as more of a cosmopolitan nation, citizens of the world. They hail from everywhere and are particularly interested in other cultures and countries.

NS
You once spoke of Fogo Island's "poetic structures." Can you define this more precisely? Do you mean that the area or the island holds a specific poetic power for you?

EL
When I say that I feel a landscape, yes, then I have a strong subjective relationship to it and project something poetic into it. It speaks to me and reminds me to a great extent, particularly in the north of Fogo Island, of old fairy tales from Europe. You are making your way through the forest and you are convinced there's a witch lurking behind every birch tree.

Before I arrived on Fogo Island, I felt that I was unable to capture or depict landscape with the camera. Failure was my companion. However, on Fogo it was simply there. One sees the landscape as if one's eyelids had been cut off.

NS
The majority of households on Fogo Island have only had Internet access for about 15 years. I bring this up because the digitalization of life has had an incredible effect upon the island and has de-isolated the populace to a certain extent. But on the other hand, having access to the Internet means residents of the island have been able to leap from the nineteenth to the twenty-first century in a very short space of time. Information can be retrieved more quickly and in much greater quantities. Particularly for those people who have only ever lived and worked on the island, it is still a great novelty. Did you notice these changes? How do people live there?

EL
If I had been in this situation 15 years ago, at my age, with my level of experience, and had been given a chance to spend time on Fogo Island—albeit without the Internet and eve-

rything that goes with it nowadays, then I would certainly not have stayed as long. Or I would've brought a container full of books with me and got hold of information by other means. It is difficult for me to say whether the residents or their mindsets have changed because of their living situation and the effect of technical advancement. I think that modern communication structures and the ways in which one can inform oneself (via the Internet) hold the possibility for a participation in life in different places, which many on the island have not necessarily grappled with. For the inhabitants, it is more to do with an influence from the outside. Other people come from outside with these means of communication and the inhabitants themselves grow at a slower rate into this situation than city-dwellers do, for example. However, viewed from a different angle, they don't need the Internet in the way it is used in the city. They are perhaps much more leisurely in their approach, but as a result they seem all the more engaging and agreeable.

NS
Were you able to foster any relationships with people on Fogo Island?

EL
Yes, of course; it's hard not to over a period of six months. What struck me as an extremely positive feature was the fact that Canada has an excellent education system. There is a high level of education on the island despite the fact that it is so rural. This was really nice to see and experience. I think that I would have met with disapproval more in an area where the level of education was lower.

NS
Did the society there strike you as homogenous? In contrast to many other Canadian provinces, the population is almost exclusively white. Indigenous peoples, for example, are non-existent.

EL: Well, yes. Mainly the Irish and the English were the first to settle there and still make up much of the populace. In this region, i.e. the northeast of Newfoundland, the last Indigenous inhabitants, the Beothuk, were killed or driven out in the early nineteenth century. In the conversations I had with 14- to 16-year-olds in the island, I had the impression that they understood it as their own Shoah. I think young people are taught this history in school and they develop a feeling for it, a sense of empathy. If you go for a walk at Sandy Cove Beach, near Tilting, you'll see a sign stating, basically, "A white man was slain here." Of course, it reflects the attitude and viewpoint of the immigrants at the time, the fact that First Nations inhabitants had been accused of killing a white man and a posse of white settlers set out to avenge this.1 For over 150 years now there haven't been any Indigenous peoples on the island, however, due to the school curriculum, a different awareness and empathy for this situation has arisen here.

NS
In the exhibitions we have realized on Fogo Island up to now, every artist has reacted to local features, the specific Fogo context so to speak. In your case it was the works Horizon 1 (Fettgerüst) (2014), Rough Form (2014) and Rockets (2014-15). Do you normally respond directly to your environment and your experience of it?

EL
Yes, I think photographs are about traces of the real. My experiences flow directly into my work. I explore my immediate environment through the medium. I was surprised that my work was not only inspired by nature, the earth and the sky, but also the rubbish that people leave behind. I thought actually that I would be working directly with people on Fogo Island and, for example, respond to their physical presence in some way. When I was applying for the residency I was working on a series of portraits about artists from my generation. I thought I would continue this work in some shape or form on the island. But this didn't happen.

NS
The washed-up detritus in Rockets—is it a symbol of civilization for you?

EL: Yes, absolutely. My house was close to the sea and when I arrived in winter there was a lot of pack ice. After the pack ice had melted, there was a wonderful beach in front made up of glass and rubbish. The reason for this is that for the last 150 years there has been a house on this spot. And the people who lived there used the sea as a rubbish dump. Over time, the sea has worn down and polished the shards of glass. To this day it is possible to find corners of the island where people still dump their rubbish. There are even whole engines rusting away.

NS
Why is Ludwig Wittgenstein a reference for you? It seems quite old-fashioned to me.

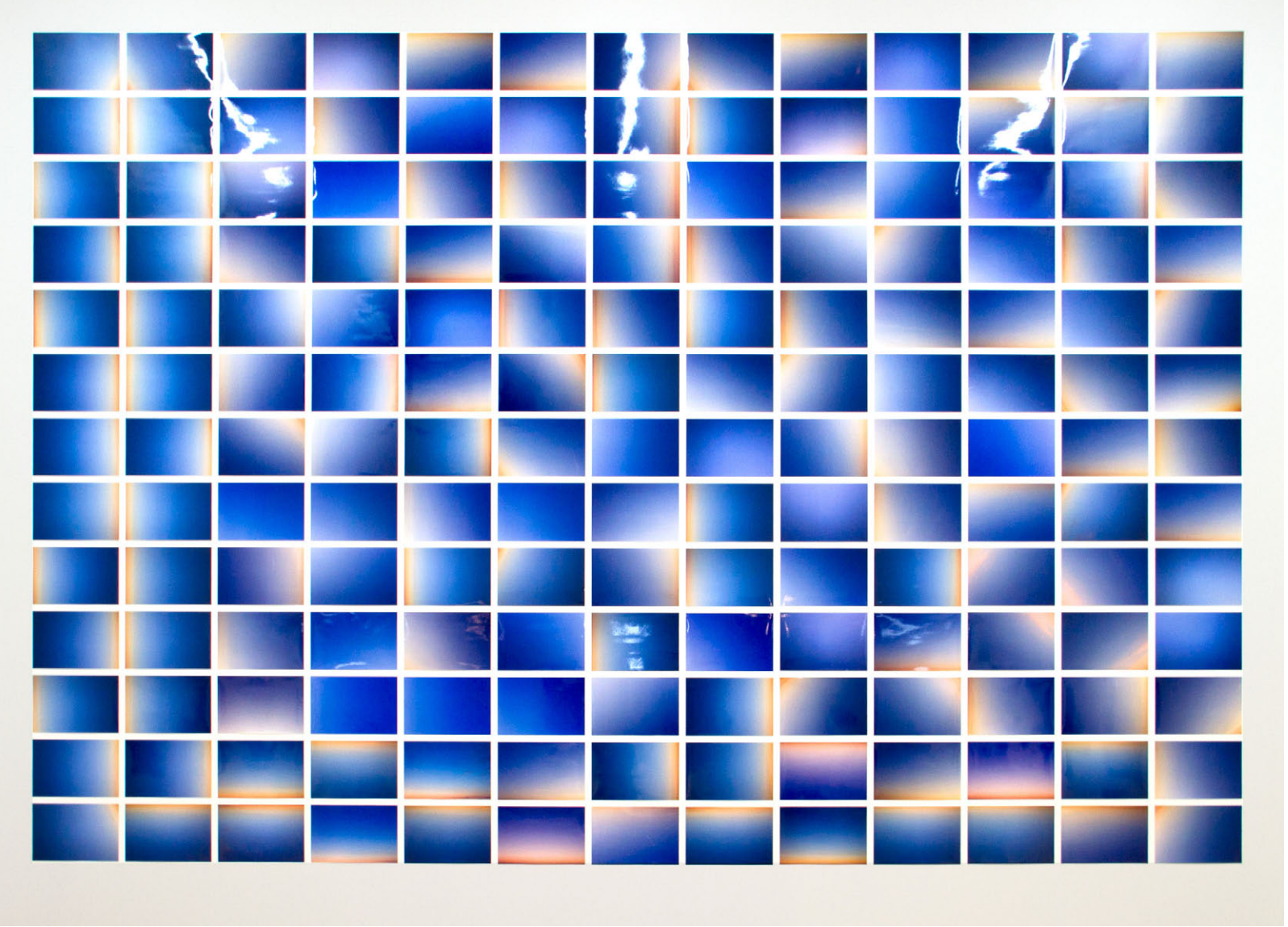
EL
Well, I like his analysis of language and the way he plays with language. It places everything in a relationship with everything else and doesn't take itself too seriously. This opens up our thinking and I like that. I am really interested in Wittgenstein; his philosophy is like doing math problems to keep your mind on its toes, so to speak.

NS
Are there any other references? Other artists?

EL
Wolfgang Tillmans or August Sander. Whenever I look at Tillmans' works I am extremely taken by the series he produces. For example, Concorde Grid (1997), or the book Soldiers: The Nineties (1999)—their form and expressive power, but also the way in which Tillmans puts an exhibition together using different elements. He manages to tell us about the state of the world, about his thoughts on what is happening with a degree of ease and lightness of touch—very impressive.

NS
But that is precisely what you don't do, isn't it? I would say you have, in essence, a more abstract approach, more with an eye on the present, what's happening behind the scenes. Are your works to be understood as portraits—either of people or landscape?

EL
The works in Rough Form function as portraits and not as



Horizon, 2014
516 cm x 750 cm, 169 Farbfotografien, jeweils 36 cm x 54 cm

landscape photographs as such. The work Horizon 1 (Fettgerüst) in this exhibition functions more like a landscape photograph. It is an abstract motif. And when you are standing in front of it, the way you perceive it is also abstract. After the first few days on Fogo Island, the sunsets started to bother me, the way everyone went for his or her camera and each sunset was more beautiful than the last. I was afraid that my kitsch-filter would overload after a few months. Not because the situation was kitschy per se, more people's sensibilities. As if you had to turn a natural event into an emotional gesture. And then over the course of time I realized that I had to work with the sunset. My impression that the people on the island have a kind of love affair with the sunset manifests itself in the number of portraits of sunsets on Facebook.

NS
How important are these formal solutions that you come up with artistically? Is material production actually important for you?

EL
I have thought about this often over the past few months. I've tried to find a job that earns me a living. You can't stop being an artist, there's no question about it. But how do you fund yourself and what do you produce? Are there ideas that can generate money, or do you produce a performance or a thought and how does it articulate itself? Is a picture something that is framed, painted on the wall or simply a sentence articulated into the air, into space? It would be nice if I could make a living from my work. But I also asked myself the question of how I might sensibly use my time productively. Working for an NGO or a foundation perhaps. Or does it make more sense to be in the studio?

NS
In his essay, Bill Arning describes another of your works in the exhibition, A Scene in a Library (2013-15) as a self-portrait.

EL
These are books that have accompanied me, that preoccupy me and as a result have become an elemental aspect of my work. In this sense, you can interpret the work as a self-portrait, but this wasn't my intention. It's more about a tableau, which depicts a scene on a shelf and is concerned superficially with the history of photography. In this sense, these references give it more the status of a still life. I am a bookseller and books accompany me inasmuch as I often think about works in book form at first. For example, my thinking for the work Rough Form, or similarly Horizon 1 (Fettgerüst), was in book form before it became an image on the wall. In the case of A Scene in a Library, I wanted to resolve the situation differently. I wanted to put the book into the picture. This was a result of my activities in the studio when I observe my own work and images emerge in the manner of trompe-l'oeils—still lifes that speak about myself and my work. The disappearance of the book as a medium and its enhancement were important to me. The investment in beautiful, expensive books and the digitalization of the medium. I wanted to tell some kind of story about this. It was important for me to show the work A Scene in a Library on Fogo Island because the book as a medium is a perfect vehicle for knowledge. During my stay there I learned that in years gone by many of the inhabitants were illiterate and that books were often looked down upon. Some inhabitants told me that their parents had often forbidden them to read books because they were considered to be dangerous.

NS
Do you see parallel forms of existence? For example, on the one hand in your studio where you work and think and on the other, in life, in the public sphere?

EL
As far as I am concerned, the studio is the place where the experience of life/society can be processed. This is a place to withdraw to where I can reflect and reformulate my thoughts experimentally. The studio constitutes my parallel universe, but at the same time it is connected to the outside world.

NS
Where do your interests lie socio-politically?

EL
Standing up for the idea of freedom, to disseminate that idea and to fight for it. This is an idea that I have learned and one that I consider to be normal for an understanding of the meaning of democracy, at least one form of it. To stand up for social issues which at present I can see disappearing on the periphery of society. For example, in February 2016 I held a political photography workshop with educators and unaccompanied minors who had fled their homelands to come to Germany, or when I talk to students about their own work and their understanding of the world—in such situations I would like to stand for a particular attitude. Here in Leipzig, in Saxony, I get the impression that people become radicalized more quickly than they do in other parts of Germany—with regard to the debate surrounding refugees. What's happening here is absurd—to experience that. You simply can't look away, you have to stand up for what you believe in and to me that means communicating, talking.

NS
Does that mean to you that your works will have to become more political or that you ought to situate yourself more precisely?

EL
I am working on it. I used to get asked a lot whether I was a political artist, or whether I regard myself as one. As I see it, you simply can't be unpolitical. You can't buy a T-shirt nowadays without making a political statement. There is no such thing as an unpolitical artist. At least if you want to see your work represented in society and make political decisions as to how and where your work will be exhibited and communicated. Being clearer in this regard is also important for me.

Gespräch aus der Publikation:
‚Edgar Leciejewski, Tones, Berlin, 2017'