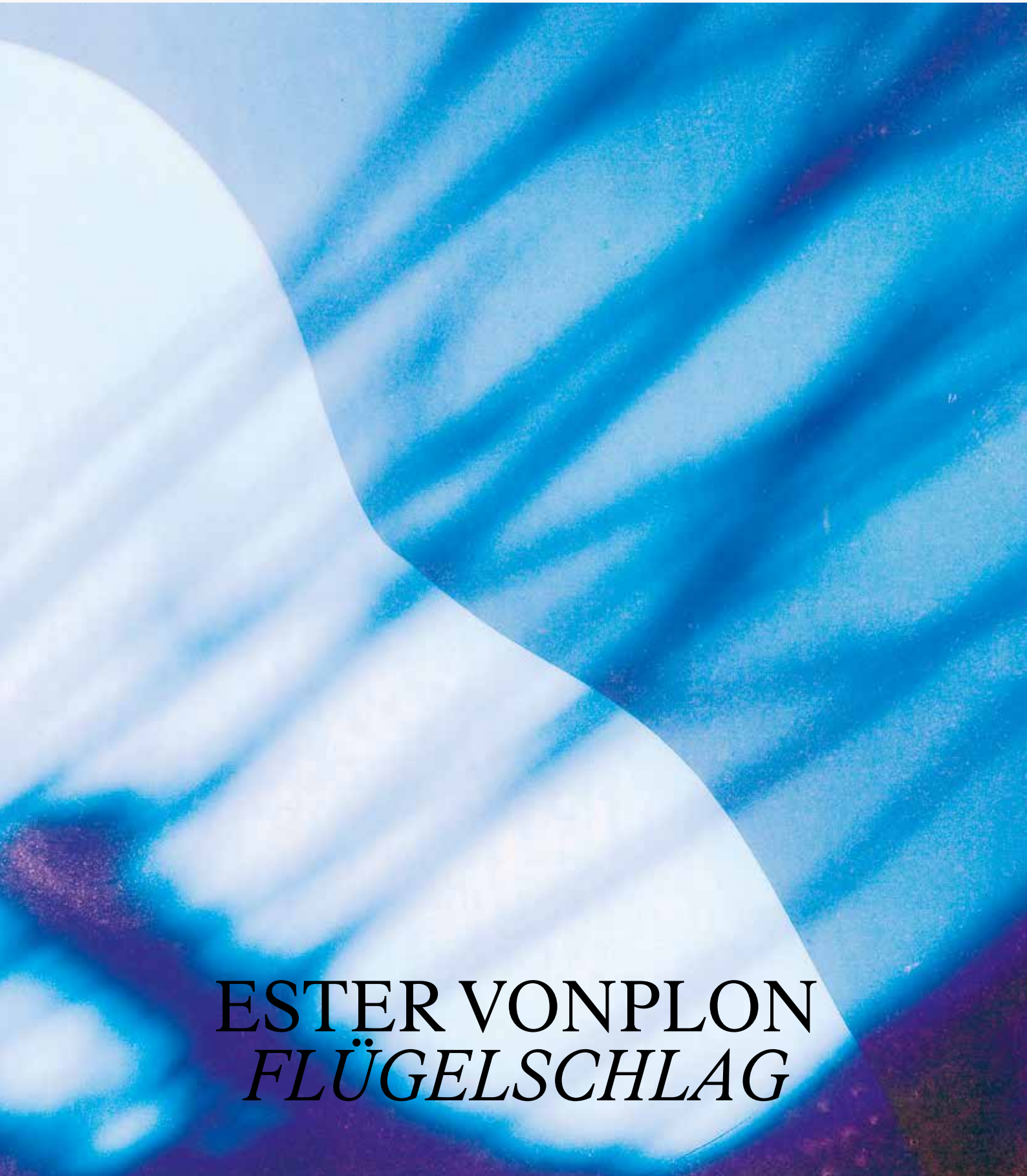
CHRISTOPH MERIAN VERLAG PHOTOGRAPHIC ENCOUNTERS FOTOMUSEUM WINTERTHUR



ESTER VONPLON
FLÜGELSCHLAG

PHOTOGRAPHIC ENCOUNTERS

ESTER VONPLON
FLÜGELSCHLAG

CHRISTOPH MERIAN VERLAG
FOTOMUSEUM WINTERTHUR

WALTER MOSER	EPHEMERE ABDRÜCKE DER NATUR	8
	EPHEMERAL IMPRINTS OF NATURE	14
CLARA BOLIN	ZWISCHEN GESCHICHTE UND GEGENWART: ESTER VONPLONS WERKGRUPPE *FLÜGELSCHLAG*	20
	BETWEEN PAST AND PRESENT: ESTER VONPLON'S GROUP OF WORKS *WINGBEAT*	26
NADINE WIETLISBACH	WO STILLE LAUT WIRD: EIN GESPRÄCH MIT ESTER VONPLON	102
	WHERE SILENCE BECOMES NOISE: A CONVERSATION WITH ESTER VONPLON	108
	WERKGRUPPEN	
	GROUPS OF WORKS	229
	KURZBIOGRAFIEN	230
	SHORT BIOGRAPHIES	231

EPHEMERE ABDRÜCKE DER NATUR

WALTER MOSER

Die Schweizer Künstlerin Ester Vonplon richtet in ihren Langzeitprojekten den Fokus insbesondere auf das Wesen der Natur, das unmittelbare Erleben der eigenen Umgebung und den Umgang des Menschen mit der Umwelt. Seit 2020 fotografiert sie unterschiedliche Orte unweit ihres Lebensmittelpunktes im Schweizer Kanton Graubünden – im alpinen Hochtal Val Curciusa, in der Auenlandschaft Ogna da Pardiala oder dem Fichtenurwald Uaul Scatlè. War Vonplon für frühere Projekte in fernere Gegenden gereist, in den Kosovo, die Ukraine oder nach Russland, erkundet sie hier eine Landschaft, die ihr vertraut ist. Der Blick auf das eigene Lebensumfeld, auf ein Milieu aus der Innen- statt der Aussenperspektive, ermöglichte ein detailliertes und konzentriertes Schauen, das in der spektakulären Natur dieser Region Beiläufiges und vermeintlich Unscheinbares, nicht aber Banales erkennen lässt. Parallel entstanden drei formal jeweils völlig eigenständige Werkgruppen, die subjektive Naturbetrachtung mit Aspekten fotografischer Historizität zu verbinden wissen: *Flügelschlag*, *I See Darkness* und *il uaul*.

Die Werkgruppe *Flügelschlag* umfasst Fotogramme von unterschiedlichen Elementen der Natur, von Steinen, Pilzen, Tieren, vor allem aber von Pflanzen, die durch physische Berührung mit dem belichteten Fotopapier gleichsam einen bildhaften Abdruck hinterlassen. Während die Silhouetten der Gräser, Blätter, Pilze, Steine, Federn oder Vögel in manchen Bildern klar konturiert sind und sich jeweils als spezifisches Objekt identifizieren lassen, sind sie in anderen Fotogrammen als ephemerer Lichtschimmer völlig abstrahiert. Vonplon verwendet für *Flügelschlag* Fotopapier der Marke Cellofix, das Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland hergestellt wurde und als besonders langlebig galt. Der Zufall, der in Vonplons Schaffen auf vielfältige Weise eine Rolle spielt, liess sie auf einen vergessenen, lichtdicht gelagerten Karton stossen, in dem sich eine Charge dieses Materials aus dem Jahr 1907 befand. Die aus der mehr als hundertjährigen Lagerung resultierende Abnutzung des Fotopapiers nutzt die Künstlerin gezielt für ihre Zwecke: Um die stark verringerte Wiedergabefähigkeit des Trägermediums zu kompensieren, setzte sie es zur Belichtung dem direkten Sonnenlicht aus. Dieses setzt nicht nur die zu reproduzierenden Objekte ins Bild, es sorgt auch für die eigentümliche Verfärbung des Papiers, das durch luzide Farbnuancen von Rot über Blau bis hin zu Gelb eine formal eigenständige Bildqualität entstehen lässt.

Motive, Technik und Praxis bringen Vonplons Arbeiten in einen Dialog mit zentralen Wendepunkten der Fotogeschichte, doch noch mehr deuten sie auf das Wesen fotografischer Abbildungen hin. Speziell in der Anfangszeit der Fotografie in den 1830er- bis 1850er-Jahren – als sie aufgrund der komplizierten Technik noch keineswegs ein demokratisches Medium, sondern ein von wenigen Spezialistinnen und Spezialisten betriebenes Unterfangen war – mussten die durch Licht gebannten Abbilder den experimentellen wie herausfordernden Techniken regelrecht abgetrotzt werden. Vonplons Fotogramme von Pflanzen verweisen denn auch zwangsläufig auf die Pioniertätigkeit des Briten William Henry Fox Talbot, der für seine «fotogenischen Zeichnungen» botanische Proben auf mit Chemikalien sensibilisiertes Papier legte und dem Sonnenlicht aussetzte. Da jene Stellen des Papiers, an die das Sonnenlicht nicht gelangte, weiss blieben, zeichneten sich darauf die Spuren der botanischen Proben ab. Als Botaniker sah Talbot in der wissenschaftlich-dokumentarischen Aufzeichnung der Präparate eine wesentliche Funktion seiner Erfindung. Doch die traditionsreiche Verbindung von Botanik und Fotogramm endet nicht hier: Die britische Botanikerin Anna Atkins, eine der ersten Fotografinnen, hielt Pflanzen durch die charakteristisch blauen Cyanotypien fest. Und auch der ebenfalls in den 1840er-Jahren perfektionierte Naturselbstdruck lieferte durch den direkten Abdruck des zu reproduzierenden Gegenstandes originalgetreue Bilder botanischer Motive. Der Paläobotaniker

Constantin von Ettingshausen nutzte dieses vom Direktor der Wiener k. k. Hof- und Staatsdruckerei Alois Auer entwickelte Verfahren – es beruht auf einem Bleiabdruck des Objekts, durch den mithilfe galvanoplastischer Abformungen eine Kupferplatte hergestellt werden kann – für sein ab 1855 herausgegebenes zwölfbändiges Abbildungswerk *Physiotypia plantarum Austriacarum,* das Pflanzenabbildungen aus den Gebieten der Österreichisch-Ungarischen Monarchie enthielt. Wie diese Vorläufer_innen zeigt auch Vonplon in ihrer Werkgruppe nicht nur Fotografien *der* Natur, sondern *durch* die Natur selbst erzeugte Bilder. Durch die Breite ihrer Motivwahl belegt sie ihren Anspruch auf eine umfassende Aufzeichnung, wenngleich die Künstlerin unzweifelhaft ihre Subjektivität der Systematik und das künstlerische Experiment der wissenschaftlichen Dokumentation vorzieht. Vonplons Fotografien sind keine Bilder über Bilder: Die Referenzen aus der Frühzeit der Fotografie mögen ohne eine bewusste direkte Bezugnahme die historische Hintergrundfolie bilden – sie selbst schildert ihren Ansatz als intuitiven, organischen Prozess – und dennoch ist ihr Umgang mit dem Medium höchst reflexiv. So arbeitet die Künstlerin die finalen Abzüge in unterschiedlichen, aber durchweg grösseren Formaten aus, die den Verfremdungseffekt weiter zuspitzen. Eine Blume erscheint durch diesen Prozess in eine Palme verwandelt, sich überlagernde Grashalme erwecken den Anschein abstrakt expressionistischer Malerei. Nicht zuletzt lassen die Fotografien durch Störungen im Material dieses selbst in den Vordergrund treten – die Pionier_innen der Fotografie hätten diese tunlichst vermieden: Kratzer, Farbschlieren und Fehlstellen betonen den fotografischen Prozess und das Abbild als materielles Objekt, die Gegenstände als visuelle Repräsentation. Einen ähnlichen Ansatz, der die Materialität des Mediums in den Vordergrund rückt, verfolgt die Künstlerin auch in ihren anderen Werkgruppen: In ihren frühen Aufnahmen einer Familie aus dem Kosovo hatte sie die Negative vor Ort mit Wasser entwickelt, das verunreinigt war und viel Sand enthielt, wodurch die Filme unabsichtlich beschädigt wurden. Der künstlerische Mehrwert, den dieser Makel darstellt, offenbarte sich ihr dann im Nachhinein. In den parallel zu *Flügelschlag* entstandenen Werkgruppen *I See Darkness* und *il uaul* werden die einzelnen Motive durch die Darstellung noch stärker abstrahiert.

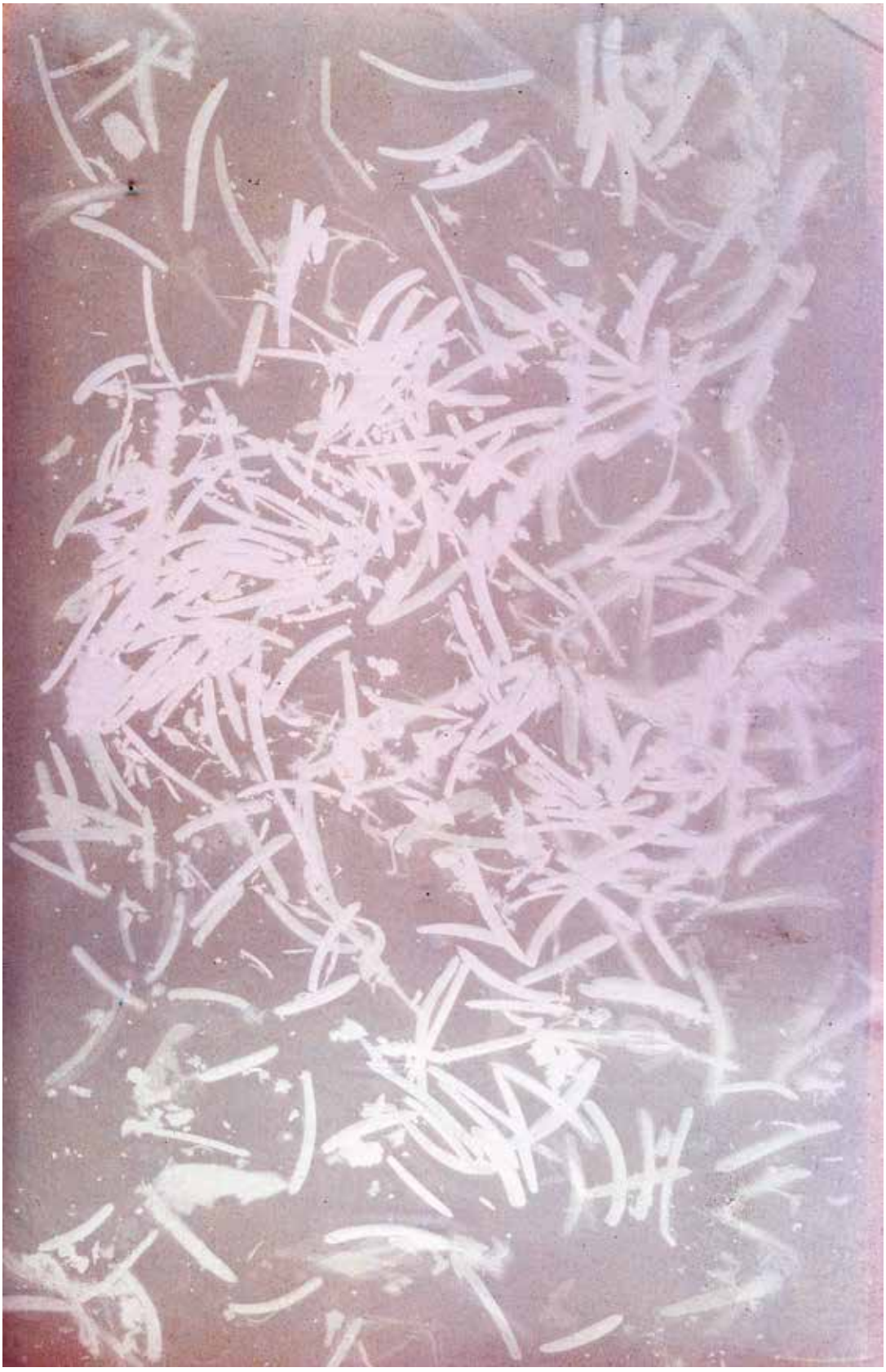
Wie *Flügelschlag* entstand auch *I See Darkness* ohne Kamera. Die Künstlerin nutzte einen stillgelegten Tunnel als Dunkelkammer und belichtete darin auf dem Boden ausgelegtes Fotopapier über lange Zeiträume – von mehreren Tagen über Wochen bis hin zu Monaten. Durch die Reaktion, die das Zusammentreffen von Chemie und Feuchtigkeit, von Temperatur und geringem Licht auslöst, werden Aspekte der Umgebung, die für das menschliche Auge unsichtbar sind, in ihrer Gesamtheit eingefangen. Im Unterschied dazu verbinden die Fotografien von *il uaul* visuelle Verfremdung mit konkreter Motivik. Für diese Werkgruppe erforschte die Künstlerin einen der drei Urwälder, die in der Schweiz noch erhalten sind – zu Fuss und ausgestattet mit einer aufwendig zu bedienenden Grossbildkamera. Die Beschwerlichkeit des Unternehmens, die Gegend selbst bei ungünstigen Wetterverhältnissen und trotz der Undurchdringlichkeit mancher Stellen im Wald zu erkunden, erinnert an die Anfänge des Mediums, als das Fotografieren von kaum zugänglichen Gegenden mit schwer zu handhabender Technik einherging.

Für die Entwicklung ihrer Fotografien nutzt Vonplon unterschiedliche Temperaturen, um jene eigentümliche Farbigkeit auf den Abzügen zu erzeugen, die sich ganzflächig oder in Streifen subtil oder deutlich vor das Motiv legt und so eine Distanz zum dargestellten Gegenstand schafft. Die Grösse der Negative lässt die Bilder einerseits hyperreal und aussergewöhnlich detailreich, andererseits aber auch abstrakt und mit verunklärten Motiven erscheinen. Wie in den Werkgruppen *Flügelschlag* und *I See Darkness* lässt sich

der Herstellungsprozess nur bis zu einem gewissen Grad kontrollieren, der Zufall ist für das finale Aussehen der Bilder konstitutiv. In diesem Ansatz sind Vonplons Werkgruppen eng mit unterschiedlichen Ausformungen der heterogenen Avantgarden ab den 1920er-Jahren verwandt, die für die Künstlerin nicht zuletzt deshalb einen Bezugspunkt darstellen, weil diese die Fotografie ausgehend vom Aspekt ihrer Prozessualität begriffen. Hier galt das Fotogramm – abermals war die Botanik ein beliebtes Motiv – als ideales Mittel zur Erweiterung herkömmlicher Sehgewohnheiten. Die surrealistische Fotografie oder jene des Neuen Sehens nutzte das Fotogramm zur Untersuchung des fotografischen Raums, der durch die unterschiedlichen Abstände der dreidimensionalen Objekte zum Fotopapier und die daraus folgenden differenzierten Lichtwerte ersichtlich wurde. Damit ging eine neue Konzeption fotografischer Zeitlichkeit einher, denn auch der Akt der Herstellung schrieb sich nun ins Bild ein. Vergleichbare Experimente in Ester Vonplons Werkgruppen dienen nun weniger dem analytischen Offenlegen der konstituierenden Mittel der Fotografie, sondern ebenfalls der Visualisierung von Prozessen in ihrem zeitlichen Vergehen. Die in der Dunkelheit des Tunnels belichteten Aufnahmen für *I See Darkness* schreiben lange Zeiträume als abstrakte Lichtfelder ein. Auch die Fotogramme für *Flügelschlag* entstehen nicht im Studio der Fotografin, vielmehr legt sie das Fotopapier direkt in der Natur hinter die zu reproduzierenden Dinge. Der durch die lange Belichtung festgehaltene Verlauf des Lichts – und damit des zeitlichen Ablaufs – wird unmittelbar aufgezeichnet. Das fliessende Licht und die länger werdenden Schatten zeigen die stetiger Wandlung unterworfene Natur.

Dem Wesen der Natur und dem Umgang des Menschen mit seiner Umwelt spürte Vonplon schon zuvor durch Fragen zu Ökologie und Vergänglichkeit nach. In ihrer 2013 bis 2015 entstandenen Arbeit *Gletscherfahrt* widmete sich die Künstlerin in Schwarz-Weiss-Aufnahmen Gletschern, die zum Schutz vor der direkten Sonneneinstrahlung mit weissen Stoffbahnen abgedeckt wurden – ein hilfloses Unterfangen, wie Vonplon zeigt. Das stetige Tropfen der Eisblöcke ist auf den Bildern ebenso ersichtlich wie die Verfärbung der Tücher durch das geschmolzene Eis. Die einschneidenden Folgen des Klimawandels für die Natur sind in den Fotografien zwar thematisch angedeutet, sie werden von der Künstlerin dennoch nicht als ostentative Kritik formuliert. Durch schwarz-weisse Nuancen formal beeindruckend umgesetzt, erinnern die festgehaltenen Details und die in der Landschaft befestigten Stoffbahnen vielmehr an Readymades oder Installationen der Land-Art.

Ähnliche sozialpolitische Kontexte sind auch für *I See Darkness*, *il uaul* und *Flügelschlag* prägend. Die Fotos für letztere Werkgruppe entstanden im Val Curciusa und im Val Frisal, zwei der wenigen nicht erschlossenen und noch intakten Hochtäler der Schweiz, die weder zur Wassergewinnung genutzt werden noch motorisiert erreichbar sind. Der Schutz dieser Gebiete musste in den 1980er- und 1990er-Jahren politisch erkämpft werden, der Bau eines Stauseeprojekts zur Gewinnung von Elektrizität wurde erst aufgrund des Widerstands der sich neu formierenden Umweltschutzbewegungen fallen gelassen. Wie auch in *Gletscherfahrt* mögen Bilder in der Auseinandersetzung mit der missbräuchlichen Nutzung des Menschen ihren Ausgang nehmen – an die vermeintliche Kraft der Fotografie, soziale Veränderungen herbeizuführen, glaubt Vonplon jedoch nicht. So machen gerade die den dokumentarischen Ansatz störenden zarten oder intensiven Verfärbungen und Materialfehler deutlich, dass vielmehr das subjektive Erleben der in ihrem Fortbestehen bedrohten Natur im Mittelpunkt der Aufnahmen steht. Der Urwald in *il uaul* zeigt sich in Vonplons Bildern vom Menschen noch unberührt. Das in beeindruckender Präzision festgehaltene Dickicht und die verfremdende Farbigkeit der Bilder lassen ihn rätselhaft erscheinen, als Ort, der unabhängig vom

Menschen existiert und sich gegen das Eindringen in diesen abgeschlossenen Bereich regelrecht wehrt. Hier folgt die Natur ihren eigenen Gesetzen und Kreisläufen. Der Wandel der Jahreszeiten ist ebenso nachvollziehbar wie der Lebenszyklus der Pflanzen. Die Fotografin, die in frühen Arbeiten dem Menschen und seinem Bildnis nachging, macht hier im Gegenteil die konzentrierte Stille eines Ortes sichtbar, der dem Menschen gegenüber indifferent ist und in einzelnen Bildern sogar feindlich gestimmt wirkt.

Die drängenden Fragen der Gegenwart um Globalisierung und Klimakrise gehen im Feld der Kunst neuerdings wieder mit einem erstarkten Interesse an der Natur einher. Der im Bereich der bildenden Kunst stark rezipierte Philosoph Emanuele Coccia schildert in seinem Erfolgsbuch *Die Wurzeln der Welt* (2018) ein neues Verständnis von Pflanzen, die er nicht als vom Menschen unabhängige Materie begreift, sondern als aktive Instanz, die alle Bereiche menschlicher Existenz durchdringt. Die intakte Natur, der unberührte Ort, sie sind in Vonplons Fotografien demnach nicht geschützt vor den globalen Entwicklungen, die grenzübergreifend alle Aspekte der Welt berühren. In diesem Sinne mag Vonplons Betonung zeitlicher Prozessualität und Veränderung durch das Auflösen der konkreten Form in zuweilen flüchtige Farbfelder Vergänglichkeit thematisieren. Das persönliche Inventar der Natur in *Flügelschlag* erweist sich aus dieser Perspektive als Memento mori. Die Wiedergabe der Natur in den Fotografien von Ester Vonplon leitet uns an, genau hinzusehen, verdeutlicht die Verletzlichkeit ökologischer Systeme ohne deklamatorisches Ausrufezeichen und zeigt die tiefe Verbundenheit der Künstlerin mit ihrem Lebensumfeld als melancholischen Abgesang.