



Bettina von Zwehl
WUNDERKAMMER

Bettina von Zwehl
WUNDERKAMMER

23.9.2020 – 23.1.2021
BTV Stadtforum Innsbruck

10	Wunderkammer, Dunkelkammer Strategien der Verwandlung
17	Wunderkammer, Dunkelkammer Strategies of Transformation <i>Hans-Joachim Gögl</i>
24	Polysemie, Hybridität und Größenverhältnisse in Bettina von Zwehls »Wunderkammer«
35	Polysemy, Hybridity and Scale in Bettina von Zwehl's Wunderkammer <i>Ciara Ennis</i>
45	WUNDERKAMMER
134	Biografie und Ausstellungen Biography and Exhibitions Bettina von Zwehl
140	INN SITU
142	Impressum Imprint







Wunderkammer, Dunkelkammer

Strategien der Verwandlung

Hans-Joachim Gögl

Im Rahmen der Reihe INN SITU werden Fotokünstlerinnen und -künstler eingeladen, mit neuen Arbeiten auf die Region Tirol/Vorarlberg zu reagieren. Vor Bettina von Zwehl zeigten Carlos Spottorno und Guillermo Abril eine Reportage über die Grenze zwischen Österreich und Italien in Form einer fotografierten Graphic Novel*, die sie als begehbares Comic im BTV Stadtforum präsentierten.

Nach diesem Porträt einer politischen Landschaft senken wir die Flughöhe der Betrachtung auf die Institution des Museums, einen paradigmatischen Ort europäischer Kultur, der im Zentrum des Werks von Bettina von Zwehl steht.

Sammeln und herrschen

Schloss Ambras in Innsbruck gilt als das älteste Museum der Welt und enthält die einzige noch am Ort erhaltene Kunst- und Wunderkammer der Renaissance. Sie repräsentiert durch die Sammeltätigkeit des Habsburgers Ferdinand II. den Beginn des modernen Museumswesens in Europa.

Neben der Auseinandersetzung mit der Geschichte, Architektur und den Werken der Ambraser Sammlung suchte Bettina von Zwehl einen weiteren Anknüpfungspunkt vor Ort, die Kooperation mit einer Gruppe von Schülerinnen eines Fachgymnasiums in Innsbruck, die sie porträtierte. Beide Zugänge, die Auseinandersetzung mit der Institution Museum und Strategien des Abbildens als Prozess, stehen für zwei Hauptstränge in der Arbeit der Künstlerin. Auf beiden Feldern entstanden

* Carlos Spottorno, Guillermo Abril, DIE VERWERFUNG, Reihe INN SITU, erschienen bei FOTOHOF edition, Salzburg, 2020

neue Arbeiten für INN SITU, die in der Ausstellung und dieser Publikation zu sehen sind.

Das Museum ist dabei der Ort des Gedächtnisses für die Geschichte des Porträts und seiner vielfältigen ästhetischen Erscheinungsformen während dessen Wanderung durch Kulturen, Dynastien, religiöse Bewegungen, Ideologien, Präsentationsformen oder visuelle Techniken. Darüber hinaus repräsentiert das Museum die Herrschaft des gesellschaftlichen Machtdiskurses – wer darin gezeigt wird und wer oder was abwesend ist.

An der Peripherie von Zeichnung und Skulptur

Die Arbeit im Studio steht für die Beschäftigung mit der Begegnung zwischen Fotografin und Modell. Dabei gestaltet Bettina von Zwehl verschiedene Versuchsanordnungen und deren Dosierung zwischen Kontrolle und Freiheit. Etwa wenn die Innsbrucker Schülerinnen die Kamera über ein Kabel auslösen und damit den Moment ihrer Aufnahme selbst bestimmen können oder aber wenn Kinder lebendige Schlangen in der Hand halten und fotografiert werden, während sie sich um diese kümmern.

Die Wunderkammern der Bettina von Zwehl sind ihr Atelier und die Dunkelkammer. Hier entstehen handwerklich brillante Abzüge, gestochen scharfe Miniaturen, wochenlang variierte Belichtungsvarianten der Negative als plastisches Material, perfekt angepasste Passepartouts. Hier wird akribisch entwickelt, aber auch spontan gerissen oder geschnitten. Gestaltet und zerstört. Fotografien beginnen ihre medialen Grenzen zu überschreiten, sich zu verwandeln. Silhouetten-Porträts bewegen sich an den Rand der Zeichnung, Cut-outs führen an die Peripherie der Bildhauerei.

Hans-Joachim Gögl: Die Kunst- und Wunderkammer von Schloss Ambras gab Ihrer Ausstellung und dieser Publikation den Namen. Wo liegen die Verbindungslinien zwischen Ihrem Werk und diesem Vorläufer unserer heutigen Museen?

Bettina von Zwehl: In meiner Interpretation der klassischen »männlichen« Kunst- und Wunderkammer werden Themen wie Kindheit, die menschliche Psyche sowie die Unvollkommenheit und Zerbrechlichkeit des Menschen und unseres Planeten thematisiert. Wenn die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance enzyklopädisch und universell waren und versuchten, das gesamte Wissen der Zeit widerzuspiegeln, schlägt

meine Version etwas ganz anderes vor, nämlich, dass unsere individuelle und kollektive Erfahrung partiell und unvollständig ist und in Wirklichkeit so wenig erfassen kann!

Tatsächlich gibt es jedoch eine Vielzahl von Verbindungslinien zwischen der Renaissance-Wunderkammer, speziell jener in Ambras, und meinem Werk: Ich beschäftige mich seit vielen Jahren mit dem Thema des Sammelns und Ausstellens im Museumsbereich. Ein Schwerpunkt meiner Arbeit ist die Auseinandersetzung mit Renaissance-Porträts, die sich teilweise konkret auf Bilder des Kunsthistorischen Museums in Wien (KHM) bezieht, zu dem die Sammlung Ambras gehört.

In der Innsbrucker Wunderkammer befinden sich vier Marmorreliefs der ersten zwölf römischen Imperatoren aus dem 16. Jahrhundert und Münzen, die ebenfalls Profile zeigen, eines der Hauptthemen meiner Arbeit. Dazu kommen Porträts von Tieren – viele Hunde in den Habsburgerporträts, aber auch das monumentale Bild eines Schweins –, die seit Jahren im Zentrum verschiedener meiner Werkserien stehen. All diese Themen, inhaltlich wie auch formal, tauchen in der INN SITU Ausstellung auf.

In einem zweiten Schritt haben Sie dann vor Ort in Tirol mit Schülerinnen der HTL Innsbruck an Porträts gearbeitet, die in der Ausstellung bzw. dieser Publikation ebenfalls zu sehen sind.

Mit dieser Begegnung wollte ich etwas Neues ausprobieren und mit einer »nicht-fixierten« Struktur im Studio arbeiten, was ziemlich schwierig für mich ist. Dabei entstanden Arbeiten, indem ich etwa eine Gruppe von Schülerinnen den Moment der Porträtaufnahme mit einem unsichtbaren Auslöserkabel selbst bestimmen ließ, inspiriert von Parmigianinos Selbstporträt in einem konvexen Spiegel. Einerseits ein Querverweis zum KHM, wo sich das Bild befindet, und andererseits eine Verbindungslinie zu einem venezianischen Spiegel in Ambras, der aus konvexen Glasstücken angefertigt ist.

Mein Ziel war, möglichst viele verschiedene Strategien auszuprobieren, die einen Bezug zu Ambras herstellen, und dadurch einen Fundus an Negativen zu erarbeiten, mit dem ich dann in der Dunkelkammer in London weiterarbeiten kann. Was sich als gute Idee herausgestellt hat, bald danach kam der Corona-Lockdown.

In Ihrem Werk fällt auf, dass Sie sich mit Fragen und künstlerischen Strategien in parallelen, über Jahre laufenden Serien

auf ganz unterschiedlichen Ebenen auseinandersetzen. Eine ist die Beschäftigung mit der Arbeit an spezifischen Zuständen der Menschen, die Sie porträtieren, im Moment der Aufnahme – die Herstellung einer spezifischen Atmosphäre zwischen Ihnen und dem Modell.

Dazu gehört etwa die Serie »Rain« von 2003, Porträts von Menschen im Regen. Aber auch »Bloodlines« von 2015, mit Kindern, die lebendige Schlangen halten. Wie hat sich Ihr Zugang zu dieser Strategie weiterentwickelt, woran arbeiten Sie heute diesbezüglich?

Das Experiment, Menschen in einen Film-Regen zu stellen und zu fotografieren, war eher ein Versuch, mich von traditionellen Erwartungen an das Porträt zu distanzieren. Ich trete damit der Annahme entgegen, durch das Abbild etwas Wesentliches über den Menschen zu enthüllen.

Ganz anders bei den Schlangenporträts. Ich wollte den Kindern die Herausforderung anbieten, sich auf die Tiere zu konzentrieren und deren Wohlergehen in der fremden Umgebung. Dadurch ist eine gewisse Spannung entstanden, die mich interessiert. Eine Art Dialog zwischen dem Kind und der Schlange, die ja in ständiger Bewegung ist.

Seit rund fünf Jahren allerdings konzentriere ich mich hauptsächlich auf Darstellungen durch Silhouetten, von Menschen, Tieren oder ganz abstrakt.

Ich finde es interessant, durch das Medium Fotografie Beziehungen zur Archäologie, Malerei oder Bildhauerei herzustellen. Gleichzeitig aber lasse ich mich von der Gegenwart inspirieren, von dem, was gerade unbewusst oder bewusst in meinem Leben, in der Umwelt oder der Politik vor sich geht. Das läuft dann alles zusammen zu einem unverdünnten Konzentrat.

Im Moment befinde ich mich mit meinen neuen Arbeiten unter dem Einfluss der Renaissance-Wunderkammer und von Matisse, dem Lockdown durch Covid-19 und dem Gefühl der Ungewissheit, was diesbezüglich noch vor uns liegt.

Die Auseinandersetzung mit der Arbeit im Studio wird von manchen Experten, die sich mit Ihrer Arbeit beschäftigen, mit einem psychoanalytischen Setting verglichen. Indem Sie eine Art Ritual im Studio etablieren, kreieren Sie einen intimen Moment für die Aufnahme.

Das ist die eine Verbindung. Eine andere, ganz sinnliche Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse entstand während

meiner Residency am Freud Museum London 2016. Bei der Arbeit »The Sessions« handelt es sich um 50 gerissene Bildfragmente von einem einzigen Foto eines fünfjährigen Kindes. Die Arbeit entstand in Bezug auf das Leben und den Nachlass von Anna Freud, die sich mit der Kinderpsychoanalyse auseinandergesetzt hat. Der Titel »The Sessions« bezieht sich auf die 50 Minuten einer klassischen psychoanalytischen Stunde.

Ein weiteres Thema, das Sie in Ihrer Arbeit immer wieder aufnehmen, ist das Porträt im Profil, das sich bis auf die reine Silhouette reduziert. Geht es Ihnen dabei um eine Reflexion der Grenze des Porträts, das Sie buchstäblich bis zur Outline, an den äußersten Rand des Abbilds, führen?

Das Porträt im Profil ist bestimmt ein roter Faden, der sich durch viele meiner Arbeiten der letzten zwanzig Jahre zieht. Ich frage mich selbst immer wieder, was mir dieses Motiv wirklich bedeutet. Eine Antwort habe ich nicht und wahrscheinlich ist es genau das, was mich daran fasziniert, das Nicht-Wissen. Schließlich birgt gerade das Profil immer ein Geheimnis – die Abwesenheit der anderen Hälfte, die wir nicht sehen können. Mir gefällt die symmetrische Schlichtheit und Klarheit der Linie und mich interessieren dabei natürlich die Assoziationen zu den Schönheitsidealen der Renaissance. Aber auch das Profil als Symbol für Macht, wenn man etwa an die Darstellung von Herrschern auf Münzen denkt. Die Silhouette hat das Potenzial, dies alles zu thematisieren und zu vertiefen. Am fotografischen Porträt selbst interessiert mich die relative Beibehaltung eines privaten Moments. Meine Silhouetten weisen ja immer noch visuelle Details im Schattenbereich auf, sind also keine Grafiken oder Zeichnungen, sondern eben Fotografien.

War nicht für die römische Antike die Silhouette das erste Porträt eines Menschen überhaupt?

Ja, am Anfang der Malerei und auch der Bildhauerei steht die Zeichnung einer Silhouette! Bei Plinius zeichnet ein Mädchen aus Korinth die Umrisse des Gesichtes ihres Geliebten, bevor er in den Krieg zieht, an die Wand. Der Vater, ein Töpfermeister, füllt die Silhouette mit Ton, brennt die Form und erfindet damit die Plastik.

Giorgio Vasari, der im 16. Jahrhundert mit seinen Künstlerbiografien bekannt wurde, macht aus dem Mädchen von Plinius einen Mann, der mit einem Stück Kohle seinen eigenen

Schatten nachzeichnet! Was in der Antike noch selbstverständlich ist, wurde in der Renaissance dann korrigiert: Die Zeichnung bzw. die Malerei konnte nicht von einer Frau erfunden worden sein!

Auch aus Ihren Bildern werden Skulpturen, Ihre »Cut-outs« verwandeln die zweidimensionale Aufnahme in einen Gegenstand, der einen Schatten wirft. Arbeiten, die Elemente von Fotografie, Grafik und Bildhauerei vereinen.

Ich denke, mein Interesse an Porträt-Miniaturen hat meine fotografischen Arbeiten in diese Richtung gelenkt. Miniaturen sind ja Objekte, die sich tragen lassen, die man in die Hand nimmt. Ich habe zur Fotografie seit langer Zeit schon eine ambivalente Beziehung. Einerseits möchte ich mich von den vier Ecken des Papiers loslösen, andererseits das Medium aber nicht loslassen.

Bei den Cut-outs lasse ich mich so gut es geht von der Schere und dem Papier überraschen und versuche, ohne Plan zu arbeiten. Das ist für mich die größte Schwierigkeit.

Matisse, der mich zu dieser für mich neuen Arbeitsweise mit seinen einzigartigen Scherenbildern inspiriert hat, ist in die Farben und das Papier mit Körper und Geist buchstäblich eingetaucht.

Was mich am Zerschneiden von Porträts, den mir persönlich »kostbaren« Fotografien, interessiert, ist die Kombination von Zerstören und Reparieren. Mir gibt diese Arbeitsweise die Möglichkeit, mit der Fotografie als Objekt spontaner und spielerischer umzugehen.

Ein Diskurs, der sich ebenfalls in Ihrem Werk wiederfindet, ist die Auseinandersetzung mit Präsentation und Aura. Zum Beispiel in Form des runden Porträts, des visuellen Merkmals einer »Aristokratisierung«, der gesellschaftlichen Überhöhung der Dargestellten.

2011 habe ich mich im Rahmen einer Residency am Victoria and Albert Museum mit den Miniaturen von Hans Holbein dem Jüngeren auseinandergesetzt, der im Gegensatz zu den späteren viktorianischen Künstlern nicht ovale, sondern runde Miniaturporträts gemalt hat. Tatsächlich war diese Form damals nur den Mitgliedern des Hofes vorbehalten. Ich habe in meiner Arbeit dieses Privileg umgedreht und nach jenen Menschen im Museum gesucht, die am unsichtbarsten sind. Zum Beispiel

eine Reinigungskraft oder eine aus Ghana stammende Aufpasserin, eine Hüterin der Kunst, mit der dann eine große Serie an Miniaturporträts entstanden ist.

In dieser Arbeit ging es mir um die gesellschaftlichen Hierarchien, die sich natürlich auch im Museum abbilden: Wer bekommt für seine Arbeit wie viel Geld, wer wird in einer Publikation namentlich erwähnt, wer wird begrüßt, wer nicht, von wem? So hat die Auseinandersetzung mit diesem Genre der Malerei begonnen.

Das Thema der Macht interessiert mich sehr. Auch die damit verbundene Frage nach der Rolle der Frau in der Kunstwelt, als Mäzenin, Sammlerin, Auftraggeberin oder Modell.

Bei vielen meiner Serien treffen eine Reihe von Interessen aufeinander, oft kombiniert mit autobiografischen Elementen. Als meine Tochter klein war, spielten Kinderporträts in meiner Arbeit eine große Rolle, heute ist sie ein Teenager und ich arbeite immer wieder mit Jugendlichen.

Meine Strategien haben sich über die Jahre sehr verändert, aber geblieben ist das Interesse am Porträt im Profil, seiner Reduktion und die physische Arbeit mit dem Material innerhalb des kreativen Prozesses.

Bettina von Zwehl, ich danke Ihnen für das Gespräch.

Hans-Joachim Gögl
ist künstlerischer Leiter
des BTV Stadtforums,
für das er die Reihe
»INN SITU – Fotografie,
Musik, Dialog«
entwickelt hat und
laufend kuratiert.

Wunderkammer, Dunkelkammer Strategies of Transformation *Hans-Joachim Gögl*

For this series, INN SITU invites art photographers to produce new work in response to the region of Tyrol and Vorarlberg. Before Bettina von Zwehl's exhibition, Carlos Spottorno and Guillermo Abril turned the BTV Stadtforum into a walk-in comic with their reportage exhibition*, which was a cross between a graphic novel and a photo story comprising images of the border between Austria and Italy in Tyrol.

After focusing on this portrait of a political landscape, we shift our viewpoint towards the institution of the museum, a paradigmatic focal point of European culture, which lies at the heart of Bettina von Zwehl's work.

Collect and conquer

Ambras Castle in Innsbruck is the oldest museum in the world and holds the only Renaissance Chamber of Art and Wonders (*Kunst und Wunderkammer*) of its kind to have been preserved at its original location. The collection that was systematically created by the Habsburg Archduke Ferdinand II marks the beginning of the modern museum in Europe.

Bettina von Zwehl focused her attention on the subjects of history, architecture and the collections at Ambras, however, she also looked for another way to link the various themes *in situ* through her collaboration with a group of students from a specialist grammar school in Innsbruck, who she has used as subjects for her work. The museum as an institution and the strategies applied to portraiture as a process are the two main

* Carlos Spottorno, Guillermo Abril, THE FAULT LINE, INN SITU series, published by FOTOHOF edition, Salzburg, 2020

strands of the artist's work. Both areas of focus have produced new works of art for INN SITU, which can be viewed in the exhibition and in the accompanying publication.

The museum is therefore seen as a repository in which the history of the portrait and its various aesthetic manifestations are memorialised. The viewer is taken on a journey through cultures, dynasties, religious movements, ideologies, different forms of presentation and visual techniques. Furthermore, the museum represents the dominance of the discourse of power in society that centres on who is portrayed, and on who or what is left out.

At the periphery of drawing and sculpture

Working in the studio represents the artist's interest in the interaction between photographer and model. Bettina von Zwehl experiments with various compositions and the degree to which they lean towards control or freedom. For example, when the Innsbruck students activate the camera by means of a cable and decide when they want the shot to be taken themselves or when the children are photographed holding and caring for a live snake.

Bettina von Zwehl's Wunderkammern are her studio and dark-room. This is where her brilliantly crafted prints are created, alongside razor-sharp miniatures, negatives as a three-dimensional material exposed to light at differing levels over several weeks as well as perfectly adapted passepartouts. The work is often developed in a meticulous fashion, but can also be ripped or cut in a spontaneous way: in other words, created and destroyed. The photographs begin to transcend the boundaries of the medium and to transform. Silhouette portraits move towards drawing, whilst cut-outs lie at the periphery of sculpture.

Hans-Joachim Gögl: The exhibition and this publication have been named after the Chamber of Art and Wonders at Castle Ambras. What are the connecting lines between your work and what is considered to be the progenitor of the modern museum?

Bettina von Zwehl: In my interpretation of the classical «male» chamber of art and wonders, themes like childhood, the human psyche and the imperfection and fragility of humanity and our planet are embraced. If the chambers of art and wonders of the Renaissance were encyclopaedic and universal, and attempted to reflect the entire knowledge of the time, my

version suggests something very different – that our individual and collective experience is limited and incomplete and can in reality capture so very little.

However, there are actually a multitude of connecting lines between the Renaissance Wunderkammer – particularly the one at Ambras – and my work. I have a longstanding interest in the histories of collecting and display within the museum context. My work has centred on Renaissance portraits and to some extent on specific paintings in the Kunsthistorisches Museum in Vienna (KHM), which the Ambras collection is part of.

The Wunderkammer in Innsbruck includes four marble reliefs produced in the sixteenth century, which depict the first twelve Roman emperors. These reliefs, along with sixteenth century coins that also bear profiles, are one of the main themes of my work. Portraits of animals – the many dogs in the Habsburg portraits as well as the life-size painting of a giant pig – are also focal points in my series of works. All these themes appear in the INN SITU exhibition, both in terms of form and content.

The second step you have taken is to work on portraits with local Tyrolean teenagers from the HTL Innsbruck, who also make an appearance in the exhibition and in this publication.

I wanted to use this encounter to try something new and work with an «unfixed» structure in the studio, which is quite difficult for me. So, for example, I did some experiments where a group of students could use a hidden shutter release cable to determine themselves the moment the portrait should be taken, which was inspired by Parmigianino's *Self-portrait in a Convex Mirror*. I was also referencing the KHM where the picture is on display and a connecting line to a Venetian mirror at Ambras made from convex pieces of glass.

My objective was to try out as many different strategies as possible, which linked to Ambras, and in doing so generate a stock of negatives, which I could continue working on in my darkroom in London. This turned out to be a good idea because shortly afterwards we went into lockdown due to the coronavirus.

The striking thing about your work is the way you focus on questions and strategies in parallel across your series of works, which you develop over a number of years and on completely different levels. A particular focus of your work is the specific

states of the people you are portraying at the moment you are taking the photograph – the creation of a specific atmosphere between you and the model.

One example is the 2003 «Rain» series of portraits with people standing in the rain. And then there is your work «Bloodlines» from 2015 with children holding live snakes. How have you continued to develop this strategy in terms of the subjects you are working on today?

My experiment involving photographing people standing in artificial rain was rather an attempt to distance myself from traditional expectations of the portrait. I wanted to reject assumptions about using the image to reveal something fundamental about people.

This is completely different to the snake portraits. I wanted to set the children the challenge of focusing on the animals and their well-being in a strange environment. This created a certain tension, which I find interesting. There is a kind of dialogue between the child and the snake, which is constantly moving. However, for around the past five years, I've been primarily focusing on representations using silhouettes of people, animals or in a completely abstract sense.

I find it interesting to create links with archaeology, painting or sculpture using the medium of photography. But at the same time, I allow myself to be inspired by the present and by exactly what is happening in my life, and with regards to the environment or politics on both conscious and unconscious levels. Everything then flows together into an undiluted and concentrated form.

My new work is currently being influenced by the Renaissance Wunderkammer, by Matisse, the Covid-19 lockdown and the feelings of uncertainty that still lie ahead of us due to the crisis.

Some experts have compared the way you approach working in the studio with the psychoanalytic setting, especially in terms of the way you establish a kind of ritual in the studio and create an intimate moment for the shot.

That is one of the connections. Another very tangible connection with psychoanalysis occurred during my residency at the Freud Museum London in 2016. My work «The Sessions» is an installation made of 50 fragments of a single photo of a five-year old girl.

The work was produced in response to the life and legacy of Anna Freud who specialised in child psychoanalysis. The title «The Sessions» refers to the 50-minute duration of a typical psychoanalytic session.

Another theme that you continually explore in your work is the portrait in profile, which is reduced to a pure silhouette. In this case, are you reflecting on the limits of the portrait which you literally run up to the outline and to the outer edge of the image?

The portrait in profile is definitely a central theme that has run through my work over the past 20 years. I keep asking myself why this motif is so important to me. I don't have an answer to this question, which is probably precisely what fascinates me about it – the not-knowing. The profile is ultimately always a mystery because we can't see the other half.

I like the symmetrical simplicity and the clarity of the lines. And I'm naturally interested in the associations with the Renaissance ideals of beauty. But also the profile as a symbol of power, for example, when you think of the way rulers are depicted on coins. The silhouette offers the potential to explore themes and develop them further.

In terms of the photographic portrait, it's the way that it preserves a private moment in a pared-down way that interests me. My silhouettes still show visual details in the shadow area, so they aren't graphics or drawings; they are just photographs.

Is it true that silhouettes were the first portraits of people that the Ancient Romans ever created?

Yes, silhouettes were drawn when painting and sculpture were in their infancy. In Pliny the Elder's account of the history of painting, he describes how a girl from Corinth drew the outline of her lover on a wall before he departed to war. Her father was a master potter. He filled the silhouette with clay and hardened it with fire, marked the invention of sculpture.

Giorgio Vasari, who was famous for his biographies of artists during the sixteenth century, turned the girl into a man, describing how he used a piece of charcoal to draw around his own shadow. The Ancients never questioned the fact it was a girl, but it was changed during the Renaissance because it was inconceivable to them that drawing or painting could ever have been invented by a woman!

You also create sculptures from your photographs. Your «cut-outs» transform the two-dimensional image into an object that casts a shadow. They are works of art which combine elements of photography, graphic art and sculpture.

I think my interest in portrait miniatures guided my photographic work in this direction. Miniatures are objects that can be carried in your hand. I have had an ambivalent relationship with photography for a long time. On the one hand, I want to free myself from the constraints of the four corners of the paper, but on the other hand, I don't want to let go of it.

When I work on my cut-outs, I allow the scissors and paper to surprise me wherever possible, and try to work without a plan. That is my biggest challenge.

Matisse, whose distinctive cut-outs inspired me to work in this new way, literally immersed his body and spirit in the colours and the paper. What interests me about cutting up portraits created from photographs that are «precious» to me, is the idea of combining destruction and repair. This way of working allows me to approach photography as a subject in a more spontaneous and playful way.

One theme of discourse that continually comes up in your work is the interaction between presentation and atmosphere. For example, in the shape of the round portrait, in the visual characteristics of «aristocratisation» and in the social elevation of the person being portrayed.

In 2011, as part of my residency at the Victoria and Albert Museum, I focused on the miniatures by Hans Holbein the Younger, who – unlike the later Victorian artists – painted round and not oval miniature portraits. Back then, this shape was reserved for members of the royal court. I wanted to turn this idea of privilege on its head and looked for the least visible people in the museum. For example, a member of the cleaning staff and a person who was responsible for protecting the art, a security guard originally from Ghana, who became the subject of a large series of miniature portraits.

The focus of this work was social hierarchies, which are naturally also reflected in the museum in terms of questions such as how much money do people make from their work; who is mentioned by name in a particular publication; who is welcomed and who is not, and by whom. This started my preoccupation with this genre of painting.

The subject of power interests me a great deal. And also associated questions relating to the role of women in the art world as patrons, collectors, commissioners and models.

In many of my series, a range of interests converge with each other, which are often combined with autobiographical elements. When my daughter was small, portraits of children played an important role in my work. She's now a teenager, so I am repeatedly working with young people.

My strategies have changed a great deal over the years, but my interest in the profile portrait has remained a constant. I've always been interested in its ability to pare back the subject and in the physical work with the material within the creative process.

Bettina von Zwehl, thank you for taking the time to speak to us.

Hans-Joachim Gögl
is the Artistic Director
of the BTV Stadtforum.
He has developed
and is currently curating
the «INN SITU – Photo-
graphy, Music,
Dialogue» series.

Polysemie, Hybridität und Größenverhältnisse in Bettina von Zwehl's »Wunderkammer«

Ciara Ennis

I Die Vorgeschichte

Mit »Wunderkammer« setzt Bettina von Zwehl ihre früheren Betrachtungen von Museumskollektionen fort, in denen sie anhand ihrer fotografischen Installationen nicht nur die Kollektion selbst hinterfragte, sondern auch deren geschichtliche Zusammenhänge unter die Lupe nahm. Gut sichtbar wird dieser Ansatz in der Arbeit der Künstlerin für das Freud Museum London im Jahr 2016: Unter dem Titel »Invitation to Frequent the Shadows« (»Einladung zum Besuch der Schatten«) fügte sie den ehemaligen Wohnräumen Sigmund Freuds Werkstücke hinzu, die sie später auch zu einem Teil von »Wunderkammer« machte. Anstatt damals jedoch Freuds psychoanalytisches Erbe hervorzuheben, gestaltete von Zwehl ihre Arbeit als Dialog mit Freuds Tochter und unterstrich die bedeutenden Beiträge Anna Freuds im Bereich der Kinderpsychologie. In anderen Ausstellungen lenkte Bettina von Zwehl die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Kontext und das Umfeld, in dem bestimmte Kollektionen entstanden. Ein gutes Beispiel dafür liefert »Made up Love Song«, eine Arbeit, die während einer Artist Residency im Victoria and Albert Museum im Jahr 2011 entstanden ist. Das renommierte Museum lud die Künstlerin ein, mit seinen Miniaturporträts aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert zu arbeiten. Bettina von Zwehl richtete ihr Augenmerk jedoch nicht auf die Porträts selbst, sondern auf die Menschen, die für deren Sicherheit und Unversehrtheit sorgten. Das Ergebnis waren 34 Porträts von Sophia Birikorang, einer

Sicherheitsbeamtin mit Wurzeln in Ghana, die seit sechs Jahren für das Museum arbeitete. Die Bilder, die Bettina von Zwehl von Birikorang machte, deckten das Fehlen von »People of Color«, also farbigen Menschen, im Bestand des V&A (und im Museum im Allgemeinen) auf, während sie gleichzeitig einen Bezug zur brutalen kolonialen Vergangenheit herstellten, die diese Miniaturporträtsammlung erst möglich machte.

Neben Museen arbeitete von Zwehl auch mit Büchereien und historischen Einrichtungen zusammen. »Album 31: New Work in Response to the Sir Benjamin Stone Archive« (»Album 31: New Work als Antwort auf das Archiv von Sir Benjamin Stone«) entstand 2014 auf Basis bestimmter Ephemera von Sir Benjamin Stone (1838–1914). Die daraus entstandenen Werke der Künstlerin wurden in der Birmingham Library in England gezeigt, die auch das im Ausstellungstitel genannte Archiv beherbergt. Der konservative Politiker und Hobbyfotograf Sir Benjamin Stone machte während seiner Reise durch das Vereinigte Königreich und Europa unzählige Fotografien, die er im Anschluss nach Subjekt und Chronologie in einer schier endlosen Reihe von Fotoalben penibel kategorisierte. Aus diesen Alben wählte Bettina von Zwehl gemeinsam mit ihrer Kollegin Sophy Rickett das einzige, das sich dieser strengen Kategorisierung entzog und mit »M« für »Miscellaneous«, also »Sonstiges«, gekennzeichnet war. Die Künstlerinnen nutzten das M-Album als Impuls für ein vollkommen neues Œuvre, das die fotografischen Archive beider Künstlerinnen umfasste. Das Ergebnis war eine heterogene Zusammenstellung, in der sie – ähnlich wie in den Schaukästen traditioneller Wunderkammern – ungleiche Bilder verschiedener Themenbereiche, Chronologien und Methoden gegenüberstellen, um deren Geschichte aus anderen Perspektiven zu erzählen und daraus neue Ideen zu schöpfen.

Ähnliches gelang von Zwehl im Jahr 2018: Als erste Artist-in-Residence der New-York Historical Society wählte sie eine Reihe von Aquarell-Silhouetten aus dem Jahr 1880 und stellte diese in den Mittelpunkt ihrer Arbeit. Die Malereien stammten aus der Feder des ehemaligen amerikanischen Bundesrichters Benjamin Tappan und wurden zur Grundlage für eine Serie mit dem Titel »Meditations in an Emergency« (»Meditationen im Notfall«), mit denen sich von Zwehl auf das Schulmassaker an der Marjory Stoneman Douglas High School in Florida im Jahr 2018 bezog. Auf den ersten Blick sucht man vergeblich nach einer direkten Verbindung zwischen Tappans Tätigkeit als Bundesrichter im 19. Jahrhundert und der heutigen

Verweigerung der modernen US-Regierung, die Privilegien der National Rifle Association (NRA) einzuschränken – was nach Meinung vieler das Risiko für Massaker wie das in Florida erhöht. Auf den zweiten Blick gelingt es von Zwehl aber doch, eine subtile Verbindung herzustellen. Die größte Anzahl museal inspirierter Werke der Künstlerin findet sich in ihrer aktuellen Ausstellung mit dem Titel »Wunderkammer«, die während ihres Engagements für INN SITU am Innsbrucker Schloss Ambras, das selbst eine Kunst- und Wunderkammer aus der Renaissance beherbergt, entstand. Getreu ihrer früheren Forschungsarbeiten für historische Institutionen zielte sie auch in Tirol darauf ab, bisher in Archiven vergrabene geschichtliche Ereignisse oder Praktiken ans Licht zu bringen, um deren Beziehung zur Gegenwart und ihren heutigen Wert neu zu definieren. So entstand in Tirol eine »Wunderkammer«, die sich nicht nur als Hommage an diese frühe Ausstellungsform versteht, sondern auch als Vorschlag, zu prüfen, wie effektiv Wunderkammern als Impuls für das Überdenken eigener Vorgehensweisen heutzutage sein könnten.

Wunderkammern entstanden erstmals im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Während viele in ihnen fälschlicherweise nur chaotische Ansammlungen bizarrer, unzusammenhängender Objekte sahen, waren sie in Wirklichkeit bis ins kleinste Detail durchdachte Räume, die je nach Erschaffer – Fürstenhaus, Gelehrte oder Unabhängige – unterschiedliche Funktionen erfüllten und verschiedene Zielgruppen ansprechen sollten. Trotz ihrer mannigfaltigen Schwerpunkte folgte das Organisationsprinzip jeder Kammer einem ähnlichen Muster. Auch die Zielsetzung war dieselbe: alles im Makrokosmos (sprich die Planeten, den Himmel und die Natur betreffend, also nach damaligem Verständnis alles im Umfeld Gottes) sowie im Mikrokosmos (sprich in dem vom Menschen geschaffenen Raum) zu verstehen. Ähnlich wie eine Enzyklopädie sammelten Wunderkammern Objekte und Artefakte aus ganz unterschiedlichen Studienrichtungen, historischen Epochen und Praktiken an einem einzigen Ort. Die reichlich bestückten, interdisziplinären Kammern beinhalteten frühe wissenschaftliche Instrumente und Geräte, Malereien und Skulpturen, Pläne und wissenschaftliche Texte, heilende Artefakte und Exemplare aus der Natur. Sie alle sollten das Wissen in den verschiedenen Bereichen erweitern. Die Wunderkammer auf Schloss Ambras beherbergte eine der wichtigsten Sammlungen ihrer Zeit und stach vor allem aufgrund ihres genau durchdachten Ausstellungssystems ins Auge.

Sie entstand unter der Regie von Erzherzog Ferdinand II. (1529–1595)¹ und folgte dem ikonografischen Schema des Studiolo von Francesco I. in Florenz. Dieses wiederum basierte auf der Organisationslogik des Gedächtnistheaters von Giulio Camillo (1480–1544), ein mnemonisches Konstrukt aus der Antike.² Achtzehn zentral platzierte Vitrinen nahmen die gesamte Länge der Kunstkammer ein. An einem Ende befanden sich zwei größere Schränke, die gemäß der pädagogischen Natur von Wunderkammern als Forschungsstationen genutzt wurden. Hier konnten Artefakte, die für bestimmte Zeit aus den Vitrinen entfernt wurden, untersucht werden. Die Inhalte der Schränke waren farblich gekennzeichnet und in zwei Kategorien eingeteilt: Makrokosmos (Naturalia) und Mikrokosmos (Artificialia). Blau kennzeichnete Objekte aus bzw. mit Bezug zu Gold, Grün stand für Artefakte aus Silber und Beige für Instrumente und wissenschaftliche Ausrüstungsgegenstände. Andere Vitrinen wurden grün, weiß und grau gestrichen und beinhalteten Objekte, die verschiedenen Wissensbereichen zugeordnet wurden, wie Mineralien und Edelsteinen, Musikinstrumenten und Ephemera, Artefakten aus bzw. mit Bezug zu Marmor und solchen aus Glas.

II Polysemie

Bettina von Zwehls Ausstellung umfasst größtenteils fotografische Werke. Mit ihnen analysiert und zelebriert sie nicht nur die enzyklopädischen Bestände von Schloss Ambras,

¹ Schloss Ambras beheimatet eine von drei bedeutenden Kunstkammern der Habsburger, die in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts entstanden. Die anderen beiden schufen Ferdinands Bruder Herzog Albrecht V. (1528–1579) in der Residenz München und sein Neffe Kaiser Rudolf II. (1552–1612) in der Prager Burg.

² Die Kunsthistorikerin Kathryn M. Floyd beschrieb Camillos Konzeptionalisierung dieses Modells als »imaginäres architektonisches Umfeld voller einzigartiger Objekte, Bilder, Embleme und Fragmente, die verschiedenes Wissen, das der Betrachter oder die Betrachterin im Gedächtnis behalten möchte, repräsentierten. Der Betrachter oder die Betrachterin stellte sich vor, wie er oder sie sich durch den Palast oder die Galerie bewegte, jedes Objekt betrachtete und sich dabei das komplexe Datenset, für das es steht, wieder ins Gedächtnis rief. So griff er oder sie auf Daten aus der Vergangenheit zu und holte sie gedanklich in die Gegenwart.« Das ultimative Ziel dieser mentalen Übung sei die Decodierung der komplexen Funktionsweisen des Universums, die in den erinnerungsanregenden Bildern enthalten waren, damit der Betrachter oder die Betrachterin letztendlich ihren Platz im Universum versteht. »The Museum Exhibited« von Kathryn M. Floyd, in »Images of the Museum: Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology«, herausgegeben von Eva-Maria Troelenberg und Melania Savino (Berlin, Boston: De Gruyter, 2017), 72.

sondern auch die Kunst- und Wunderkammer als Form der Wissensvermittlung. Um deren Vielfältigkeit zu demonstrieren, steuerte Bettina von Zwehl mehrere eigene Arbeiten bei, die trotz ihres Bezugs zu bestimmten Kollektionen, Orten und Epochen kohärente Stränge innerhalb dieses konzeptionellen Rahmens bilden. Das intellektuelle System, das diese frühen Ausstellungsräume aus Zeiten vor der Aufklärung prägte, basierte auf einem Zusammenspiel von Entsprechungen, Analogien, Ähnlichkeiten und Symmetrien. Indem man Objekte organisierte, gegenüberstellte und gruppierte, erforschte man deren komplexes Zusammenspiel. In der Folge konnte die Bedeutung, die einem bestimmten Objekt zugewiesen wurde, auf Basis seiner Platzierung innerhalb einer bestimmten Gruppe immer wieder neu definiert werden. Genau diesen Aspekt beleuchtet Bettina von Zwehl in ihrer Ausstellung und genau er ist es, der ihren früheren Werken zusätzliche Assoziationen außerhalb spezifischer Entstehungsräume ermöglicht. Das Hinzufügen nichtfotografischer Werke hebt diese Facette noch stärker hervor. Das Präparat einer Krähe, kobaltblaue Giftfläschchen, eine gusseiserne Kanonenkugel aus dem achtzehnten Jahrhundert und eine Auswahl von Sitzmöbeln platziert Bettina von Zwehl im Dialog mit ihren Fotografien und setzt so bereits vorhandene Themen fort. Darüber hinaus stellt sie visuelle, strukturelle und materielle Beziehungen zu den Inhalten der farblich sortierten Vitrinen von Schloss Ambras sowie zu der allgemeinen Sammlungsstrategie hinter Wunderkammern her.

Die polysemische Natur von Objekten in Wunderkammern und deren unendliches Potenzial der Neuinterpretation spiegelt sich in der »Cut-out«-Reihe der Künstlerin (2019–2020) wider. Formal zeigen sie die im achtzehnten Jahrhundert übliche Silhouettenmalerei, die in Zeiten vor der Fotografie eine günstige Möglichkeit darstellte, das Erscheinungsbild eines Menschen mithilfe von schwarzem Papier und einer Schere einzufangen. Mithilfe von Collagen, Schnitten und Rissen interpretiert Bettina von Zwehl diese Form der Malerei neu. In »Cut-out #12« schnitt die Künstlerin sechs organische Formen, die schalenförmig und mit einem dünnen Stiel verbunden sind, aus dem Porträt aus. Der pflanzenartige Stiel ersetzt dabei das Rückgrat der Person und die Samenkapseln deren Organe. Die Vermischung von tierischen und pflanzlichen Formen macht diese Arbeit zu einem Zoophyten, deren bekanntester Vertreter das skythische Lamm ist, das über einen Baumstamm mit dem Boden verwachsen ist. Wie alle

Objekte, die das vorherrschende Verständnis der Welt erschütterten, bekamen auch Zoophyten einen Ehrenplatz in Wunderkammern. In ihnen vermischten sich die Vorstellungen von Tieren, Pflanzen und Mineralien. Sie galten als Laune der Natur (*lusus naturae*) und als Beweis für den Humor und die brillante Kreativität Gottes. Andere Werke aus dieser Reihe, wie zum Beispiel »Cut-out #22«, wirken dekorativer. In ihnen verschwimmt die Identität des Bildes im negativen und positiven Raum, während abwechselnd ein Porträt und eine Blattpflanze zu erkennen ist. Aufgrund seiner ornamentalen Anordnung fällt »Cut-out #22« in die Kategorie hybrider Objekte, die das Natürliche mit dem Menschlichen vereinen. Für diese Kunstform wurden Muscheln, Hörner von Tieren, Straußeneier und Korallenfragmente fachmännisch geschnitzt, graviert oder mit aufwendig gefertigten Halterungen verziert. Die so entstandenen Hybriden, wie die Experten für Wissenschaftsgeschichte Lorraine Daston und Katharine Park schrieben, »could force Nature into a collaboration by elaborating into suggestive natural artifacts« (»konnten die Natur über die vielsagenden natürlichen Artefakte zur Zusammenarbeit zwingen«)³ und so die menschliche Expertise in der Nachahmung von Gottes Schöpfung aufzeigen.

III Hybridität und Größenverhältnisse
Hybridität und Polysemie zeigen sich auch in »The Followers« (2018–heute), einer Reihe, die Bettina von Zwehls radikale Verwendung der Silhouette verdeutlicht. Jegliche Ähnlichkeit zum Porträt weicht hier abstrakten Formen. Die Arbeiten entstanden ohne Kamera oder Negative und nutzten laut Aussage der Künstlerin »the traditional analogue process of wet tray printing, where a sheet of photographic paper is exposed to the light, and then developed and fixed in the dark. I altered the process by crumpling, folding and tearing at the fragments of paper while they were in the chemical trays, and then drying them before subjecting them to the same wetting, folding, crumpling and tearing.« (»den traditionellen analogen Prozess des Nassplattenverfahrens, bei dem ein Blatt Fotopapier dem Licht ausgesetzt und anschließend im Dunkeln entwickelt und fixiert wird. Ich veränderte den Prozess, indem ich Papierfragmente zerknüllte, faltete und zerriss, während sie in den Chemiebädern lagen. Anschließend trocknete ich

³ Daston und Park, »Wonders of Art, Wonders of Nature« in »Wonders and the Order of Nature« (New York: Zone Books, 2001), 279.

sie, um sie dann wieder zu befeuchten, zu falten, zu zerknüllen und zu zerreißen.«⁴ So entstanden Bilder, die aufgrund ihrer Flachheit als obskurer Code oder Sprachsystem interpretiert werden können. Darüber hinaus ähneln sie prähistorischen Gesteinsfragmenten, die über die Jahrtausende hinweg abgetragen, -geschlagen und -gebrochen wurden, und dienen als primitive Repräsentation des Menschen. Im Kontext der Wunderkammer verweigern sowohl »The Followers« als auch die »Cut-out«-Reihe ein sofortiges Verständnis. Vielmehr lassen sie die definitionsbedingten Grenzen zwischen Naturalia und Artificialia verschwimmen, wodurch sie die Deutungsmöglichkeiten erweitern und größere Handlungsspielräume im Prozess der Bedeutungsfindung ermöglichen.

Auch dramatisch veränderte Größenverhältnisse, wie Riesen- und Zwergwuchs, galten als Launen der Natur. Menschen mit diesen Merkmalen wurden im Mittelalter und der Renaissance als »Monster« bezeichnet, jedoch hatte dieser Begriff damals nicht dieselben Konnotationen wie heute. Daston und Park merken an, dass Monster im Kontext fürstlicher Sammlungen einen »twilight status« (»zweilightigen Status«) innehatten und »were potentially objects of aesthetic appreciation, rubbing shoulders with less ambiguous wonders of nature and art« (»potenziell Objekte ästhetischer Wertschätzung, gleichauf mit weniger mehrdeutigen Wundern der Natur und der Künste, waren«)⁵. Als solche galten sie als Zeichen Gottes und da man annahm, dass er sie aus einem bestimmten Grund schuf, wurden sie für ihr Anderssein gefeiert anstatt an den Rand gedrängt. Auf Schloss Ambras zeigte sich diese Faszination für extreme Größenverhältnisse in der Gestalt des Riesen Bartlmä Bona und des Zwergs Thomele. Sie wurden in einem Doppelporträt verewigt, in dem ihr extremer Größenunterschied übertrieben dargestellt wurde. Der Fokus auf das Abnormale, das als Tür zu Gottes Psyche galt, zeigte sich auch in anderen Porträts wie jenen der Familie Gonsalvus, die an menschlicher Überbehaarung litt, und jenes eines spanielähnlichen Hundes, der ohne Vorderbeine geboren und, wie die Objektbeschreibung des Museums vermuten lässt, gut umsorgt und von Hand gefüttert wurde.

Bettina von Zwehl widmet sich unterschiedlichen Größenverhältnissen in ihrem »Theatrum mundi«. Im Makrobereich

schuf sie ein eineinhalb Meter hohes Porträt eines Babys im Profil (Profiles III, 2005, Nr. 3) und stellte es einem großen, in Harz eingeschlossenen Nashornkäfer gegenüber. Im Mikrobereich nahm Bettina von Zwehl eine Fotografie einer Schülerin der Höheren Technischen Lehranstalt in Innsbruck mit einem Fischaugenobjektiv auf. Das so verzerrte Bild, das man schon im sechzehnten Jahrhundert als künstlerische Einheit kannte, bezieht sich auf ein Selbstporträt von Francesco Mazzola Parmigianino (1523), das heute im Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien ist. Weitere Miniaturgemälde steuert die Künstlerin in Form ihrer Augenporträts aus dem Jahr 2012 bei, die auf einer Goldblattfläche schweben. Sie entstanden ursprünglich im Dialog mit einer historischen Sammlung von Augenmalereien, die im achtzehnten Jahrhundert für Schmuckstücke angefertigt und als Liebesbeweise getragen wurden⁶. Aufgrund der Idee des allsehenden Auges und der Verwendung von Gold spielen sie in diesem Kontext jedoch auf die geheimnisvolle Tradition der Alchemie an, die während der frühen Renaissance ein anerkanntes Wissenschaft war.

Einige der eindrucksvollsten Miniaturen von Bettina von Zwehl findet man in ihren Hundeporträts (2016–2019). Literaturkritikerin Susan Stewart schrieb treffenderweise: »The miniature has the capacity to make its context remarkable; its fantastic qualities are related to what lies outside it in such a way as to transform the total context.« (»Die Miniatur hat die Fähigkeit, ihren eigenen Kontext zu etwas Besonderem zu machen; ihre fantastischen Eigenschaften hängen mit dem zusammen, was sich außerhalb von ihr befindet, was dazu führt, dass sich der gesamte Kontext verändert.«)⁷ Diese Beschreibung mag auf alle Miniaturen von Bettina von Zwehl zutreffen, da sie sich alle auf historische und kulturelle Traditionen weit außerhalb ihres unmittelbaren Kontexts beziehen. Besonders relevant ist sie jedoch für Bettina von Zwehls Hundeporträts, die nicht nur als so etwas wie Schmuckstücke dienen, sondern auch die Einstellung der Menschen in der Renaissance zum Nicht-Menschlichen widerspiegeln. Die Verehrung von Tieren geht nicht erst aus den Wunderkammern

⁴ Bettina von Zwehl, Aussage der Künstlerin, 2018.

⁵ Daston und Park, »Monsters: A Case Study«, in »Wonders and the Order of Nature« (New York: Zone Books, 2001), 192-193.

⁶ Bettina von Zwehl schuf diese Arbeiten in der Folge ihrer Erforschung von Miniaturgemälden von Augen aus der Sammlung des Holburne Museums in der englischen Stadt Bath.

⁷ Susan Stewart, »The Miniature«, in »On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection« (Durham, London: Duke University Press, 1993), 46.

den didaktischen und disziplinären Aspekten moderner Museen – Neugierde und Staunen als kritische Instrumente zur Erforschung neuer Ideen und Vorgehensweisen. Damit erlangt dieses Modell – und in weiterer Folge diese Ausstellung – besondere Bedeutung für die Gegenwart.

Ciara Ennis ist Direktorin und Kuratorin der Pitzer College Art Galleries in Claremont, Kalifornien. Aktuell erforscht sie die Anwendbarkeit des Wunderkammer-Ansatzes in der modernen Kuratierung. Sie schloss das Royal College of Arts mit einem Master of Art im Studiengang »Contemporary Curatorial Practice« ab und erhielt ihren PhD im Studiengang »Cultural Studies« (mit Schwerpunkt auf Museumswissenschaft). Ciara Ennis lebt in Los Angeles, Kalifornien.

Polysemy, Hybridity and Scale in Bettina von Zwehl's Wunderkammer *Ciara Ennis*

I Histories

Wunderkammer continues Bettina von Zwehl's examination of museum collections and their relationship to pre-existing histories, which she attempts to queer through her photographic installations. This was evident in von Zwehl's intervention in London's Freud Museum, *Invitation to Frequent the Shadows* (2016), in which she inserted three bodies of work – all featured in *Wunderkammer* – into Sigmund Freud's former living quarters. However, instead of privileging Sigmund's psychoanalytic legacy, von Zwehl made work in dialogue with his daughter Anna Freud and highlighted her significant contribution to child psychology. Other exhibitions by von Zwehl have called attention to the context and material conditions in which particular collections have come into being. This impulse was apparent in *Made up Love Song* (2011), which was staged at the Victoria and Albert Museum. Invited to create work in relation to the V&A's collection of historical miniature portraits from the sixteenth to the eighteenth century, she instead turned her lens on those tasked with guarding them. The result was a series of thirty-four portraits of Sophia Birikorang, a Ghanaian security guard who had worked at the museum for six years prior to their meeting. Von Zwehl's photographs of Birikorang highlighted the absence of people of colour in the V&A's holdings (and the museum in general), while also underscoring the brutal colonial histories that made this portrait collection possible. In addition to period house and museum collections, von Zwehl has also worked with libraries and historical institutions. *Album*

31: *New Work in Response to the Sir Benjamin Stone Archive* (2014) was – as the title suggests – made in relation to a specific body of ephemera belonging to Sir Benjamin Stone (1838–1914). This work was shown at the Birmingham Library in England where his archive resides. A conservative politician and amateur photographer, Stone took thousands of images while travelling throughout the United Kingdom and Europe, which were fastidiously categorised by subject and chronology in a vast set of photographic albums. Taking the only album (entitled «M» for miscellaneous) that resisted such rigid categorisation, von Zwehl and her collaborator Sophy Rickett used images from Stone’s «M» portfolio as triggers for an entirely new body of work comprising both artists’ photographic archives. The result was a heterogeneous compilation that – like the display strategies of a traditional *Wunderkammer* – used the juxtaposition of disparate images pertaining to varied subject matter, chronologies and practices to generate new ideas and histories.

Similarly, during her recent residency at the New-York Historical Society (2018), von Zwehl unearthed an obscure set of watercolour silhouettes from 1880 made by former federal judge Benjamin Tappan. These became the basis for the series *Meditations in an Emergency*, which referenced the 2018 mass shootings at the Marjory Stoneman Douglas High School in Parkland, Florida. While no direct links can be drawn between Tappan’s position as a federal judge in the nineteenth century, the contemporary US Government’s refusal to limit the power of the National Rifle Association (NRA) – which many would argue renders the likelihood of mass shootings all the more possible – is deftly communicated through this esoteric reference. However, von Zwehl’s most expansive museological response can be found in her current exhibition, *Wunderkammer*, which marks her year-long engagement with Schloss Ambras, a Renaissance *Kunstzimmer* in the Austrian city of Innsbruck, which she undertook while resident at INN SITU. This, like her previous explorations of historical institutions, has been driven by a desire to excavate overlooked histories or institutional practices that have been buried, and by doing so reassess their relationship and value to the present. In this case, von Zwehl’s *Wunderkammer* project can be read as a celebration of this early museal form as well as a proposal to reconsider its effectiveness for rethinking her own practice.

Wunderkammern emerged in the sixteenth and seventeenth centuries. While frequently misunderstood as repositories for

chaotic accumulations of bizarre and random objects, they were instead highly organised and conceptualised spaces that served different functions and audiences depending on their particular type – princely, scholarly or independent. Despite their diverse *foci*, the organising principle for each cabinet followed a similar pattern and was driven by a desire to understand everything in the *macrocosm* (the planets, heavens and nature – all considered to be God’s realm) and the *microcosm* (all that was human made). Encyclopaedic by design, they comprised objects and artefacts from different fields of study, historical eras and practices within the same space. Representing an extensive range of disciplines, the contents of these rich interdisciplinary cabinets included early scientific tools and automata, painting and sculpture, maps and scholarly texts, curative and apotropaic artefacts, and natural specimens, which were used for expanding knowledge in these areas. Largely intact today, the princely cabinet at Schloss Ambras was one of the most important collections of its time and stood out for its particularised display system.

Built under the direction of Archduke Ferdinand II (1529–95),¹ Ambras followed the iconographic programme of the Florentine studiolo of Francesco I, which was based on the organisational logic of Giulio Camillo’s (1480–1544) *Memory Theatre*, a mnemonic device deriving from antiquity.² Taking the form of eighteen centrally-positioned cabinets, which spanned the length of the *Kunstzimmer*’s hall, the cabinets were bracketed at one end by two larger cupboards. In keeping with the pedagogical nature of *Wunderkammern*, these were used as research stations for examining artefacts temporarily removed from

¹ Schloss Ambras was one of three significant Habsburg *Kunstzimmer* to be constructed during the second half of the sixteenth century. The Munich Residenz, presided over by his brother, Duke Albrecht V of Bavaria (1528–79), and the *Kunstzimmer* at Hradschin Castle in Prague, built by his nephew Emperor Rudolf II (1552–1612), complete the triptych.

² In Camillo’s conceptualisation of this model, as art historian Kathryn M. Floyd has remarked, the «imagined architectural settings [were] to be populated with unique objects, images, emblems, and fragments that represented various sets of knowledge the subject wished to remember. The subject envisioned his or her movement through the palace or gallery, observing each object and recalling the complex set of data with which it was associated, essentially retrieving them from past storage and mentally transporting them into the present.» The ultimate goal of this mental exercise was to decode the complex machinations of the universe inherent in the memory prompts and understand one’s place within it. Kathryn M. Floyd, «The Museum Exhibited,» in *Images of the Museum: Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology* eds., Eva-Maria Troelenberg and Melania Savino (Berlin, Boston: De Gruyter, 2017), 72.

other cabinets. Representing the categories of *macrocosm* (*naturalia*) and *microcosm* (*artificialia*), the cupboards were colour-coded according to their contents. Blue comprised gold-related objects, green for silver artefacts, and beige for automata and scientific equipment. Other cabinets were painted green, white and grey, and included objects relating to different sets of knowledge, including gems and minerals, musical instruments and ephemera, marble related artefacts, and those made from glass.

II Polysemy

Comprised largely of photographic works, von Zwehl's exhibition is both an analysis and celebration of Ambras' encyclopaedic holdings as well as the Wunderkammer form itself. In keeping with the diverse nature of its collection, von Zwehl has included multiple bodies of her own work, which, although relating to specific collections, sites and time periods, function as coherent strands within this conceptual framework. Emerging in the pre-Enlightenment era, the intellectual system governing these early cabinets was based on a system of correspondences, similitudes, resemblances and symmetries, which was explored through the organisation, juxtaposition and constellation of objects. As a result, the meaning assigned to a given object could be continually reimagined according to its placement within a specific grouping. It is this aspect that von Zwehl explores in her exhibition, which allows the specificity of her previous bodies of work to take on extra-textual associations. This facet is further enhanced by the insertion of non-photographic works – a taxidermy crow, cobalt blue poison bottles, an eighteenth-century cast iron cannonball and a selection of seating furniture – which are placed in dialogue with her photographs. In addition to elaborating on the themes already present in her work, these objects make visual, textural and material connections to the contents of Ambras' colour-coded cabinets and to the collecting strategies of Wunderkammern in general.

The polysemous nature of Wunderkammer objects and their infinite potential to be variously interpreted is echoed in von Zwehl's varied *Cut-out* (2019-20) series. On a formal level, they reference the eighteenth-century practice of silhouette portraiture – a pre-photographic and inexpensive means of capturing a person's likeness using black paper and scissors – which von Zwehl reinterprets using collage, cutting and tearing. In *Cut-out #12*, a series of six organic pod-like forms

connected to a spindly stalk have been cut away from the portrait. In this configuration, the phytoid stem has replaced the person's spine and the seed vessels their organs. The merging of animal and plant forms links this work to the category of zoophytes, of which the Scythian lamb – the body of a lamb connected to the ground via a fibrous stalk – was a prime example. Zoophytes, like other objects that confounded immediate understanding, held a special place in Wunderkammern as they confused the categories of animal, vegetable and mineral. Referred to as «jokes of nature» (*lusus naturae*), they were thought to be evidence of God's humour as well as his creative brilliance. Other works in this series, such as *Cut-out #22*, are more decorative in effect. Here the negative and positive space confuses the identity of the image as it flexes back and forth between a portrait and a leafy plant. Due to its ornamental arrangement, it resembles the category of hybrid objects that fused the natural with the human made. In these works, shells, animal horns, ostrich eggs and coral fragments were exquisitely carved, engraved or embellished with elaborately sculpted supports. The resulting hybrids, as history of science scholars Lorraine Daston and Katharine Park have written, «could force Nature into a collaboration by elaborating into suggestive natural artefacts.»³ thereby highlighting human expertise in imitating God's creations.

III Hybridity and Scale

Hybridity and polysemy are also apparent in *The Followers* (2018–ongoing), which demonstrates von Zwehl's most radical use of the silhouette. In this series, any resemblance to a portrait has been abandoned in favour of abstract shapes. Produced without a camera or negatives, these works – as von Zwehl has remarked – use, «the traditional analogue process of wet tray printing, where a sheet of photographic paper is exposed to the light, and then developed and fixed in the dark. I altered the process by crumpling, folding and tearing at the fragments of paper while they were in the chemical trays, and then drying them before subjecting them to the same wetting, folding, crumpling and tearing.»⁴ The resulting images, due to their flatness, can be read as elements of an obscure code or language system. Alternatively, they resemble prehistoric rock fragments worn

³ Daston and Park, «Wonders of Art, Wonders of Nature,» in *Wonders and the Order of Nature* (New York: Zone Books, 2001), 279.

⁴ Bettina von Zwehl, artist statement, 2018.

away, chipped and broken over millennia. They also function as crude representations of humans. Within the context of the Wunderkammer, *The Followers*, like the *Cut-out* series, thwarts immediate understanding and blurs definitional boundaries between *naturalia* and *artificialia*. In doing so, they expand interpretive possibilities and allow for greater agency in the meaning making process.

Dramatic shifts in scale were also considered to be «jokes of nature» and included gigantism and dwarfism. While people who exhibited these traits were regarded as «monsters» in Medieval and Renaissance terminology, this descriptor did not have the same connotation as it does today. As Daston and Park have noted, monsters in the context of princely collections «had a twilight status» and «were potentially objects of aesthetic appreciation, rubbing shoulders with less ambiguous wonders of nature and art.»⁵ As such, they were read as signs from God, assumed to be created for a reason and celebrated rather than marginalised for their differences. At Ambras, the fascination in extremes of scale manifested in the court's resident giant and dwarf – Giovanni Bona and Thomerle – who were memorialised in a double portrait that exaggerated their varying heights. Considered to be a portal into God's psyche, the focus on the aberrant was reflected in other portraits. These included paintings of the Gonsalvus family, all of whom exhibited an abundance of hair, and in the portrait of a toy-spaniel-like dog born without front legs, which as the museum's object label suggests, was probably well looked after and hand fed.

In von Zwehl's *theatrum mundi*, differentiations in scale feature prominently. Those focused on the macro include a one-and-a-half metre tall portrait of a baby shot in profile (Profiles III, 2005, No. 3), juxtaposed with a large rhino beetle encased in resin. Works relating to the *micro* include a photograph of a female student from Innsbruck's Higher Technical Education Institute, which was shot with a fisheye lens. Deployed as artistic devices in the sixteenth century, the distorted image links to a self-portrait by Francesco Mazzola Parmigianino (1523), which now resides in the Kunsthistorisches Museum, Vienna. Other miniatures include her eye portraits from 2012, which float in an expanse of gold leaf. These were originally made in dialogue with a historical

collection of eighteenth-century bijoux ocular paintings⁶ that traditionally served as portable love tokens. However, in this context and based on the all-seeing eye imagery and use of gold, they reference the arcane tradition of alchemy, which during the early Renaissance was considered a legitimate form of knowledge.

Among the most compelling of her miniatures is her ongoing series of dog portraits (2016–19). As literary critic Susan Stewart has written, «The miniature has the capacity to make its context remarkable; its fantastic qualities are related to what lies outside it in such a way as to transform the total context.»⁷ While this idea could be applied to all of von Zwehl's miniatures as they reference historical and cultural traditions far beyond their immediate context, it is especially relevant to her portraits of canines, which, in addition to functioning as gem-like objects, reflect the Renaissance attitude towards the non-human. Reverence for animals was not unique to Renaissance Wunderkammern, but was inherited from the Medieval period when animals, both real and fictional, were celebrated for their supernatural powers and other-worldliness. Revered for their symbolic potential as demonstrated by the popular bestiary form, animals ascribed with human frailties and virtues were used as tools for interpreting scripture and for demonstrating good behaviour. Unlike the hyena or snake, dogs were held in high regard in the Medieval and Renaissance imaginary and were believed to be intelligent, loyal and self-sacrificing. At Ambras, affection for canines extended to the court, which treated dogs as valued members of the household. This is evidenced by the many commissioned canine portraits, which featured paintings of pregnant dogs, lapdogs and spaniels favoured by Ferdinand II.

Seated on a variety of surfaces, von Zwehl's canine subjects, like most of her work, reference a number of historical portrait traditions. *Zero* (2017), a pit bull mix, is shot in profile and, due to the black backdrop, the arch-shaped mount and formal severity, resembles a nineteenth century funeral keepsake. Evoking the same era and disciplinary feel, the double portrait of whippets, *Leto and Nyx* (2017), are suggestive of staged Victorian family photographs. Alternatively, the french bulldog

⁵ Daston and Park, 'Monsters: A Case Study,' in *Wonders and the Order of Nature* (New York: Zone Books, 2001), 192-193.

⁶ Bettina von Zwehl made this series of work in response to the Holburne Museum's collection of eye miniatures, in Bath, England.

⁷ Susan Stewart, «The Miniature,» in *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham, London: Duke University Press, 1993), 46.

Maggie (2017) and pug *Billy* (2016), encased in circular and oval mounts, allude to the convention of miniature painted portraits from the seventeenth and eighteenth century, which were realised on annular-shaped pieces of ivory, vellum or metal. However, unlike these historical images, which were favoured by the wealthy elite, most of von Zwehl's dog subjects (as well as her photographs of snakes wrapped around children's necks) are rescue animals. In all these portraits, von Zwehl's dogs are afforded the same respect as their human peers. The decentring of the human in favour the non-human animal is reminiscent of *The Lives of Perfect Creatures* (2005), a series of painted portraits by M.A. Peers on permanent display at the Museum of Jurassic Technology in Los Angeles that celebrates the canine astronauts of the Soviet space programme of the late 1950s, rather than their human counterparts. Like von Zwehl's rescue animals, these dogs were strays, picked up on the streets of Moscow and considered disposable. While von Zwehl's photographs and Peers' paintings reference entirely different histories, they both function as an homage to those regarded as expendable and challenge the human/non-human animal hierarchy.

IV Re-activations

Like the traditional model of the Wunderkammer, von Zwehl's exhibition comprises a multitude of layers, which reveal themselves at different moments and with varying intensities. On one level, *Wunderkammer* continues her commitment to expand the historical, material and thematic constraints of photographic portraiture. This is achieved through her engagement with traditional forms of painting, photography and silhouette making, which have been scrutinized, queried and reimagined. On another level, the exhibition extends her examination of different museal spaces and their holdings. While her previous exhibitions have focused on one aspect of an institution's collection, *Wunderkammer* has expanded to include a museum in its entirety. Furthermore, in keeping with the additive spirit of Wunderkammern, her multiple bodies of work, each indexical to a particular context and set of ideas, can be read individually as well as en masse. This has the effect of increasing their associative and interpretive potential.

From a broader perspective, von Zwehl's examination of Ambras' Kunstkammer throws light on the radical nature of this sixteenth and seventeenth century form. This approach contrasts sharply with how they have been defined since the

mid-eighteenth century when discipline-specific museums and rigid collecting practices took hold. Within this new regime, the encyclopaedic approach to collecting, represented by the heterogeneous nature of the objects, was framed as haphazard, disorderly and anti-intellectual. However, as evidenced by Ambras and other existing models from this period, Wunderkammern demonstrated a clear organisational logic that privileged an interdisciplinary approach over knowledge production. Furthermore, unlike the didactic and disciplinary aspects of current museums, these early cabinets deployed wonder and curiosity as critical tools for exploring new ideas and practices, which makes this model – and by extension, this exhibition – particularly relevant today.

Ciara Ennis is the Director and Curator of Pitzer College Art Galleries in Claremont, California. Her current research explores the appropriation of Wunderkammer tactics in contemporary curatorial practice. She has an MA (RCA) in Contemporary Curatorial Practice and a PhD in Cultural Studies (Museum Studies concentration). She lives in Los Angeles, California.

5

Bettina von Zwehl WUNDERKAMMER

1997–2020
diverse Formate

4

1997–2020
different formats







5

1



5

0



5

3



5

2















6

7



6

6











7

7



7

6





0

8

1

8











0



1







7

6



6

6







1

0

4



1

0

5









0

1

1









1

2

0



1

2

1



1

2

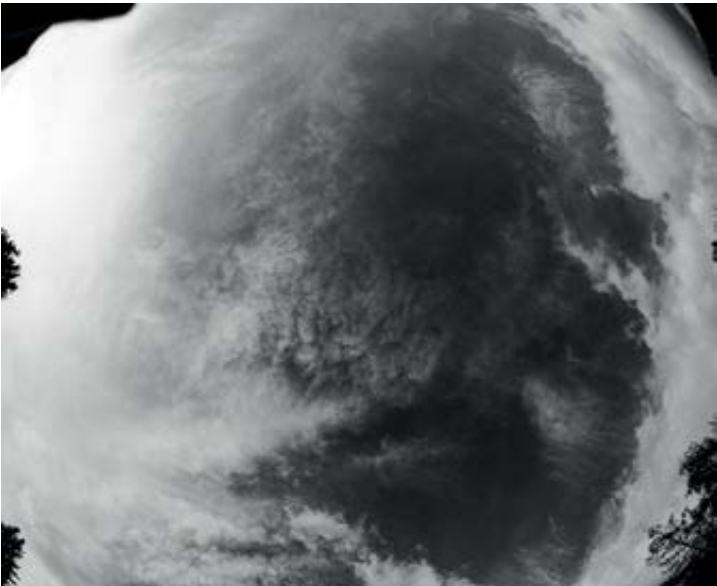
2



1

2

3







1

2

7



1

2

6





46 <i>Cut-out #11</i> , 2020, Gelatin silver print, 18 × 27 cm	59 <i>Laterna Magica</i> , Archive Freud Museum London, 2014, C-type print, 71 × 100 cm	68 <i>Alina</i> , No8, 2004, C-type print, 46,4 × 59,8 cm	80 ↓ <i>Meditations in an Emergency #5</i> , 2018, Gelatin silver print, 41 cm × 31,5 cm	92 ↑ <i>Ruby's Room. Eye portrait (Sagal)</i> , 2012, C-type prints, Oval 2,9 × 4,4 cm	105 <i>Amran</i> , 2018, C-type print, Diameter 8,1 cm	114 <i>Scherzo di Follia III</i> , 2015, C-type print, 12,7 × 7,6 cm	127 <i>Self-portrait</i> , Venice, 2012, C-type print, 9 × 13 cm
48 <i>Cut-out #22</i> , 2020, Gelatin silver print, 30 × 23,5 cm	61 <i>Esma</i> , 2020, Gelatin silver print, Diameter 12 cm	69 <i>Portrait of a Whippet</i> , 2019, Gelatin silver print, 24 × 21 cm	82–83 <i>The Followers</i> , C, 2018, Gelatin silver print fragments, Dimensions variable	93 <i>Tallulah and Jasmine</i> , 2015, C-type print, image oval: 12,7 × 7,6 cm	107 <i>Made up Love Song</i> , 2011, Part 7, C-type print, Installa- tion of 34 portraits, Diameter 5,8 cm	115 <i>Ruby's Room. Eye portrait (Bradley)</i> , 2012, C-type print, Oval 2,9 × 4,4 cm	129 <i>Cut-out #2</i> , 2019, Gelatin silver print, 27 × 19 cm
50 <i>Portrait (In progress)</i> , 2020, Gelatin silver print, 41 × 30,5 cm	62 <i>Cut-out #25</i> , 2020, Gelatin silver print, 31 × 16 cm	71 <i>Cut-out #10</i> , 2020, Gelatin silver print, 30 × 40 cm	84–85 <i>The Followers</i> , CXXVIII, 2018, Gelatin silver print fragments, Dimensions variable	94 <i>Sari (Python Regius)</i> , 2016, C-type print, 28,5 × 23,5 cm	108 <i>Evie</i> , 2018 C-type print Diameter 8,1 cm	116–117 <i>Cut-out #13</i> , 2020, Gelatin silver print, 28,5 × 21 cm	130–131 <i>Cut-out (Details)</i>
51 <i>Ruby's Room. Golden Eye (R.R.)</i> , 2012, C-type print, Oval 2,9 × 4,4 cm	63 <i>Cut-out #19</i> , 2020, Gelatin silver print, 23 × 28 cm	72 <i>FridaysForFuture (Stella)</i> , 2019, Gelatin silver print, 30 × 24,5 cm	86–87 <i>The Followers</i> , CXXVII, 2018, Gelatin silver print fragments, Dimensions variable	96 <i>Clemmie (Pituophis Catenifer Sayi)</i> , 2016, C-type print, 28,5 × 23,5 cm	109 <i>Hercules</i> , 2017, C-type print, Diameter 8,1 cm	118–119 <i>Cut-out #17</i> , 2020, Gelatin silver print, 20 × 23,5 cm	
52 <i>Zero</i> , 2017, C-type print, 22,2 × 18,7 cm	64 <i>Ruby's Room: Eye portrait (D.R.)</i> , 2012, C-type print in gold setting, image oval: 2,9 × 4,4 cm. Ring design by Laura Lee, London	73 <i>Anna Freud's Therapy Couch</i> , 1930s, Freud Museum London, 2014, C-type print, 71 × 100 cm	88–89 <i>Cut-out #16</i> , 2020, Gelatin silver print, 30 × 24 cm	97 ↑ <i>Ruby's Room. Ruby (with Diamond)</i> , 2012, C-type print, image 6,4 × 7,6 cm	110 ↑ <i>Louis</i> , 2017, C-type print, Diameter 8,1 cm	120 <i>Cut-out #33</i> , 2020, Gelatin silver print, 20 × 23 cm	
53 <i>Meditations in an Emergency #12</i> , 2018, Gelatin silver print, 41 cm × 31,5 cm	65 <i>The Sessions #44</i> , 2016, Installation in 50 parts, Dimensions variable, Gelatin silver prints	74–75 <i>Cut-out #15</i> , 2020, Gelatin silver print, 30 × 23,5 cm	90 <i>Cartonnage fragment in form of a goddess with out-stretched wings</i> , Egyptian, Ptolemaic Period, Anna Freud Archive, Freud Museum London, 2014, C-type print, 71 × 100 cm	97 ↓ <i>Sari (Lampropeltis Triangulum Nelsoni)</i> , 2016, C-type print, 28,5 × 23,5 cm	110 ↓ <i>Profiles III</i> , 2005, No3, C-type print, 122 × 152,5 cm	121 <i>Laments, Part 2</i> , 2014, LED LightBox, 56 × 42,5 cm	
54 <i>Cut-out #14</i> , 2020, Gelatin silver print, 30 × 24 cm	66 <i>The Sessions #6</i> , 2016, Installation in 50 parts, Dimensions variable, Gelatin silver prints	76 <i>Laments, Part 13</i> , 2014, LED LightBox, 56 × 42,5 cm	91 <i>Rain, #2</i> , 2003, C-type print, 61 × 40,5 cm	98–99 <i>Cut-out #20</i> , 2020, Gelatin silver print, 29,5 × 23,5 cm	111 ↑ <i>Profiles II</i> , 2002, No6, C-type print, 76 × 100 cm	122 <i>Ruby</i> , 2017, C-type print, 9 × 13 cm	
55 <i>Cut-out #26</i> , 2020, Gelatin silver print, 33 × 40 cm	67 <i>The Sessions #17</i> , 2016, Installation in 50 parts, Dimensions variable, Gelatin silver prints	77 <i>Leto and Nyx</i> , 2017, C-type print, 22 × 18,7 cm	92 ↑ <i>Ruby's Room. Eye portrait (Katherine)</i> , 2012, C-type print, Oval 2,9 × 4,4 cm	100–101 <i>Cut-out #21</i> , 2020, Gelatin silver print, 13,5 × 25,5 cm	111 ↓ <i>Sospiri, Part 6</i> , 2013, C-type print, 25 × 20 cm	123 <i>Innsbruck, Day 3</i> , 2020, Gelatin silver print, 25 × 20 cm	
56 <i>Cut-out #12</i> , 2020, Gelatin silver print, 30 × 23 cm		78–79 <i>Meditations in an Emergency #14</i> , 2018, Gelatin silver print, 41 cm × 31,5 cm		102–103 <i>Cut-out #24</i> , 2020, Gelatin silver print, 30 × 28 cm	113 <i>Profiles III</i> , 2005, No6, C-type print, 122 × 152,5 cm	124 <i>Cut-out (Detail)</i>	
58 <i>Anatomy of Control</i> , No2, 2000, Gelatin silver print, 123 × 99 cm		80 ↑ <i>Eye portrait (Made- leine)</i> , 2012, C-type print, 41 cm × 31,5 cm		104 <i>Maggie</i> , 2017, C-type print, Diameter 8,1 cm		125 <i>Cut-out #18</i> , 2020, Gelatin silver print, 31 × 39 cm	
						126 <i>Cut-out #1</i> , 2019, Gelatin silver print, 27 × 20,5 cm	

Bettina von Zwehl ist vorrangig in den Bereichen Fotografie und Installationskunst tätig. Trotz der formalen Signatur, die in all ihren Arbeiten erkennbar ist, entwickelten sich die Themenfelder im Laufe ihrer Karriere stetig weiter. Nach ihrem Abschluss am Royal College of Art konzentrierte sich Bettina von Zwehl auf die Porträtkunst, allen voran auf Profilansichten und Silhouetten, die ihre Arbeit auch heute noch definieren. Als Artist-in-Residence und im Rahmen von Aufträgen für Museen, Galerien und Institutionen war sie für zahlreiche renommierte Häuser weltweit tätig, darunter das Victoria and Albert Museum (2011), das Freud Museum London (2015) und das Museum der New-York Historical Society (2018). Im Rahmen dieser Arbeit entstanden aussagekräftige und sehr persönliche Werke, mit denen sie vergangene Gepflogenheiten der Porträtkunst anerkennt und in gewisser Weise wiederauferstehen lässt. Gleichzeitig erweitert Bettina von Zwehl

mit ihrer Arbeit die Grenzen des Fotografischen und erforscht die Rolle der Fotografie innerhalb der Strukturen der Museumswelt. Bilder der Künstlerin finden sich in den Sammlungen des Solomon R. Guggenheim Museums in New York, des Mint Museums in North Carolina, des Victoria and Albert Museums in London, der National Portrait Gallery in London, der Rubell Family Collection in Miami und von Pier 24 Photography in San Francisco. Bettina von Zwehl lebt und arbeitet in London.

Bettina von Zwehl works predominantly with photography and installation. While her practice has maintained an immediately recognisable formal signature, her themes have evolved over the course of her career. Following her graduation from the Royal College of Art, she focused on portraiture, with a distinctive use of the profile view and silhouette that continues to define and underpin her practice. She has completed several high-profile residences and commissions at museums, galleries and institutions around the world including the Victoria and Albert Museum (2011), the Freud Museum (2015) and the New-York Historical Society Museum (2018). The powerful and intimate works she created during these residencies have acknowledged and to an extent reprised past traditions of portraiture, whilst expanding the boundaries of the photographic and exploring the role photography has played within the structures of the museum. Her

photographs are held in the collections of the Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Mint Museum, Charlotte, North Carolina; the Victoria and Albert Museum, Arts Council Collection, London; the National Portrait Gallery, London; the Rubell Family Collection, Miami, Florida; and Pier 24 Photography, San Francisco. Bettina von Zwehl lives and works in London.

Bettina von Zwehl

Geboren 1971 in
München, DE /
Born 1971, Munich, DE

1994
BA (Hons) Photogra-
phy, London College of
Printing, GB

1997
MA Fine Art Photogra-
phy, Royal College of
Art, London, GB

*Artist-in-Residence,
Förderungen,
Auszeichnungen
(Auswahl) /
Residencies, Grants,
Awards (Selection)*

2011
Artist-in-Residence im
Victoria and Albert
Museum, London, GB

2013–2014
Artist-in-Residence im
Freud Museum
London, GB

2016
»Grant for the Arts« des
Arts Council England

2017
Pollock-Krasner
Award, New York, US

2018
Artist-in-Residence im
Museum der New-York
Historical Society in
New York City, US

2020
Engere Auswahl für
den britischen Dare Art
Prize, GB

*Einzelausstellungen
(Auswahl) / Solo
exhibitions (Selection)*

2010
»Road to 2012: Setting
Out«, National Portrait
Gallery, London, GB
(Auftragsarbeit)

2011
Purdy Hicks Gallery,
London, GB

2012
»Made up Love Song«,
Cultural Centre,
Poznan, PL

2013
»Ruby's Room:
Photographic
Miniatures by Bettina
von Zwehl«, Holburne
Museum, Bath, GB
(Auftragsarbeit)

2014
»Ruby's Room:
Photographic
Miniatures by Bettina
von Zwehl«, Barber
Institute of Fine Arts,
Birmingham, GB

2014
Purdy Hicks Gallery,
London, GB

2015
»Album 31« (Zusam-
menarbeit mit Sophy
Rickett), Fotogaleriet in
Oslo, NO

2016
Freud Museum
London, GB

2017
»Portraits in Miniature«,
Catherine Edelman
Gallery in Chicago, US

2017
Pop-up-Ausstellung
am UCIPC NPC, Lake
Arrowhead, Kalifornien,
US

2018
Museum der New-York
Historical Society in
New York City, US

2018
Queen's House,
National Maritime
Museum in London, GB
(Auftragsarbeit)

2019
»The Followers«, Purdy
Hicks Gallery in
London, GB

2020
»Meditations in an
Emergency«, Catherine
Edelman Gallery in
Chicago, US

*Gruppenausstellungen
(Auswahl) / Selected
Group Exhibitions*

2012
*Seduced by Art:
Photography Past and
Present*, National
Gallery, London, GB,
sowie Fundación «la
Caixa«, Madrid, ES
(Katalog)

2013
*3am: Wonder and
Paranoia and the
Restless Night*, The
Bluecoat, Liverpool, GB

2015
*Face Value: Portraiture
from the Arts Council
Collection*, Abbothall
Art Gallery, GB

2015
Facing Histories,
Victoria and Albert
Museum, London, GB

2016
*Beauty and the Beast:
The Animal in Photogra-
phy*, San Diego Museum
of Photographic Art, US

2016
Sigmund Freud
Museum, Wien, AT
(Doppelausstellung)

2017
Revival, National
Museum of Women in
the Arts, Washington,
D.C., US (Katalog)

2018
Circle/Squared, Lisa
Sette Gallery, Phoenix,
Arizona, US

2019
*Too Cute! Sweet is
About to Get Sinister*,
Birmingham Museum &
Art Gallery, GB

2020
*In Profile: A Look at
Silhouettes*, Museum
der New-York
Historical Society,
New York City, US

Circle/Squared, Lisa
Sette Gallery, Phoenix,
Arizona, US

*Sammlungen /
Collections*

Arts Council, London,
GB
British Council,
London, GB
Victoria and Albert
Museum, London, GB
National Museum of
Women in the Arts,
Washington, D.C., US
Wonderful Fund
Collection, London, GB
Sammlung Spallart,
Salzburg, AT
The Mint Museum,
Charlotte, North
Carolina, US

Hull Museums and Art
Gallery, GB
21C Museum Hotel in
Louisville, Kentucky, US
Martin M. Margulies
Collection, Miami, US
Rubell Family
Collection, Miami, US
Perez Art Museum,
Miami, US
National Portrait
Gallery Collection,
London, GB
National Maritime
Museum, London, GB
Museum und Bibliothek
der New-York
Historical Society, US
Pier 24 Photography,
San Francisco, US
MOPA, San Diego, US
Solomon R. Guggen-
heim Museum, New
York City, US

*Die Künstlerin möchte
sich bei folgenden
Personen für ihre
Zusammenarbeit und
Unterstützung
bedanken / The artist
wishes to thank the
following people for
their collaboration and
support*

Dr. Veronika Berti für
ihren Enthusiasmus,
ihre Ermutigungen und
ihre unschätzbare Unter-
stützung in diesem
Projekt. / Dr. Veronika
Berti for her enthusi-
asm, encouragement
and invaluable support
with the project.

*Den Schülerinnen und
Schülern der HTL
Innsbruck, die
bereitwillig für dieses
Projekt Modell standen /
The students from
HTL Innsbruck who
generously took part in
the project as sitters:*
Sabrina Eppensteiner
Anna Gasser
Lara Hintner
Lorena Mantl
Stefanie Neunhäuserer
Rosella Riedl
Marlies Spitzer
Nina Unterberger
Silan Er
Laura Grassmayr
Chiara Heiss
Rosa Karbon
Anna-Theresia Kofler
Celine Loner
Lea Mitterrutzner
Esma Ölmez
Mihriban Öztürk
Linda Rieser
Florentina Schenk
Shirin Schranz

*Dr. Thomas Berti und
seinen Schülerinnen für
ihre großzügige Unter-
stützung, ihre Zeit und
ihren Enthusiasmus /
Dr. Thomas Berti and his
students for their
generous help, time
and enthusiasm:*
Enna Calis
Andela Mijajlovic
Lana Basic
Andreana Kichukova

Patrick Saringer und
seiner Familie, DAS
MIETSTUDIO

*Auf Schloss Ambras in
Innsbruck / At Schloss
Ambras Innsbruck:*
Dr. Veronika
Sandbichler
Dr. Armin Berger

*Vielen Dank auch an /
Special thanks also to:*
Hans-Joachim Gögl
Melanie Manchot
Ciara Ennis
David Robinson
Ruby Robinson
Johanna Doderer
Gabriele von Zwehl
Thomas Osl

*In der BTV geht
ein herzlicher Dank für
die gute Zusammen-
arbeit an / The BTV for
all their efforts and
support:*
Elisabeth Bittenauer
Anja Strumpf
Verena Wachter
Indira Uteuova
Marion Plattner
Dr. Angelika Schafferer

Anni Seligmann,
Thomas Kronbichler
und dem Team von
Studio Mut

Special Thanks

Im Rahmen dieser Reihe laden wir international tätige Fotokünstlerinnen und -künstler in die Region Tirol/Vorarlberg ein, jeweils eine Ausstellung als Reflexion dieser Begegnung neu zu entwickeln. Außenblick trifft auf Innensicht. Die Fotografie als Strategie, mit den Augen des anderen auf das Eigene zu blicken. Unser Schwerpunkt liegt dabei auf künstlerischen Positionen, bei denen der Prozess der Wahrnehmung und die Entwicklung der Arbeit vor Ort zentrale Bestandteile des Werks darstellen. Parallel dazu laden wir heimische Musikschafter aus der Region ein, in künstlerischer Resonanz auf die fotografischen Arbeiten jeweils ein Konzert neu zu erarbeiten. Abgerundet wird der dramaturgische Dreiklang mit einer kommentierenden Dialogreihe aus Wissenschaft und Alltagskultur. Alle Ausstellungen und Konzerte von INN SITU sind eigens für das BTV Stadtforum entwickelte Arbeiten.

For this series, we invite international art photographers to Tyrol and Vorarlberg to develop new exhibitions which reflect their encounters with the region. External perception engages with inner insight and photography functions as a strategy for viewing one's own concerns through the eyes of others. We focus on artistic approaches in which the processes of perception and in situ development are central elements of the works. At the same time, we invite composers from the surrounding region to produce new musical compositions which resonate with the photographic works. A series of commentaries in the form of dialogues, which draw on scholarly and mainstream culture, complete the dramaturgical triad. All INN SITU exhibitions and concerts feature works which have been specifically developed for BTV Stadtforum.

Die Publikation erscheint zur Ausstellung
Bettina von Zwehl
WUNDERKAMMER
23.9.2020 – 23.1.2021
BTV Stadtforum Innsbruck

Ausstellung
Künstlerische Leitung: Hans-Joachim Gögl /
Ausstellungsmanagement: Anja Strumpf,
Indira Uteuova, Verena Wachter /
Video-Dokumentation: Thomas Osl,
STUMMLAUT Tonstudio /
Besucherservice: Anja Strumpf, Elisabeth
Bittenauer, Verena Wachter, Indira Uteuova,
Angelika Schafferer

Publikation
Herausgeber: Hans-Joachim Gögl,
BTV Stadtforum Innsbruck /
Gestaltung: Studio Mut, Thomas Kronbichler,
Martin Kerschbaumer, Anni Seligmann /
Redaktion: Hans-Joachim Gögl,
Verena Wachter, Elisabeth Bittenauer /
Texte: Hans-Joachim Gögl,
Ciara Ennis

Alle Arbeiten © Bettina von Zwehl

Druck: Athesia-Tyrolia Druck GmbH,
Innsbruck; Auflage: 500

© 2020 INN SITU
– Fotografie, Musik, Dialog
BTV Kunst und Kultur
Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Austria.

FOTOHOF edition, Band 301
ISBN 978-3-903334-01-4

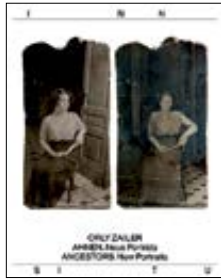
BTV
Kunst und Kultur



GENAU DA! Innsbruck: Sieben erste Begegnungen

Studierende der Klasse für
Fotografie und Medien
von Joachim Brohm an der
HGB Leipzig.
ISBN 978-3-902993-66-3
FOTOHOF edition
Band 266

Roos van Haften
LIGHT WORKS
Re-Risch-Lau



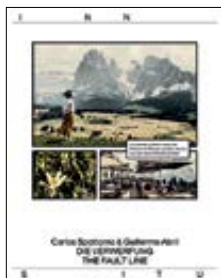
ORLY ZAILER AHNEN. Neue Porträts

ISBN 978-3-902993-75-5
FOTOHOF edition
Band 275



MELANIE MANCHOT Mountainworks (Montafon)

ISBN 978-3-902993-83-0
FOTOHOF edition
Band 283



Carlos Spottorno & Guillermo Abril DIE VERWERFUNG

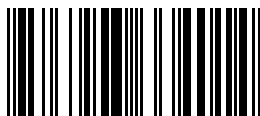
ISBN 978-3-902993-92-2
FOTOHOF edition
Band 292



Bettina von Zwehl WUNDERKAMMER

ISBN 978-3-903334-01-4
FOTOHOF edition
Band 301

23.9.2020 – 23.1.2021
BTV Stadtforum Innsbruck



ISBN 978-3-903334-01-4
FOTOHOF edition, Band 301