

AMERICAN PHOTOGRAPHY

From Berenice Abbott to Alec Soth



Jörg
Maab



Kunst
handel

AMERICAN PHOTOGRAPHY

From Berenice Abbott to Alec Soth

J ö r g
M a a ß



K u n s t
h a n d e l

FROM BERENICE ABBOTT TO ALEC SOTH

24 selected photographs

The myth of America has begun to falter; however, it still continues to fascinate us to no end. This myth was founded to a considerable degree by a long list of outstanding photographers. That which is typically American still influences our picture of the United States even today, speaking to us from the images of entire generations. American photography tells us stories of the limited and unlimited possibilities of the country, thereby allowing us to participate in the “American Dream”. It tells of the rich and the poor, or in other words the everyday lives of the people.

The great predecessors still continue to influence the current generation of photographers, who work consciously or unconsciously to hold up existing traditions. Alec Soth stated once in an interview, “I had to admit to myself Eggleston’s influence and work through it, in order to discover what makes me different from others”.

It has been said, America discovered itself through photography and used it to emancipate itself from European artistic hegemony. The discovery of everyday life was crucial: the metropolis and its symbols; cars, signs, billboards, advertising, telephone poles and barbershops. All of this has been influential. The motif of the motel room is an integral part of almost every American photographer’s repertoire, and the road-trip, usually published as a series, continues to be a mainstay of American photography.

People are another aspect. During the Great Depression, government funded projects such as the FSA Program (Farm Security Administration) shed the light of social documentation on the country and its people. Added to that was a growing interest in photo-journalism, fashion photography and intentional portraits of “celebrities”.

It would be impossible to describe all of the important merits and currents of American photography here. Instead the following 24 images by some of the most important American photographers, should speak for themselves. In the present catalogue and exhibition, we would like to introduce one aspect of our gallery’s program: An exciting cross-section of almost one century of American photo history. Each individual photographer from our selection not only reflects our own interests, he or she also embodies crucial stages in the development of a specific language of images that is idiosyncratic to photography.

Many of the photographs presented here have become iconic; others are still waiting to be discovered. It was our intention, as in our first catalogue in this series, to seek out the parallels between specific images and make these visible by presenting photographs in pairs. However, these are not intended to be obligatory. What we end up with is an interesting structure of similarities and contrasts, balanced through the conscious selection of images.

We begin our overview with the pairing of two photographs both showing us the beautiful side of America. One of these images is by Paul Strand, the other by Berenice Abbott. We continue with artists of the following generation, arriving at Alec Soth and the critical views voiced in his series “The Last Days of W”. Parallel to that are photographs by Margaret Bourke-White and Erika Stone, who show us impressive portraits of people from the lower strata of society, before closing our journey through the decades with glamorous portraits of Hollywood celebrities.

FROM BERENICE ABBOTT TO ALEC SOTH

24 ausgewählte Photographien

Der Mythos Amerika ist ins Wanken geraten und doch fasziniert er ungebrochen. Begründet wurde er nicht zuletzt von einer Reihe großer Photographen. Das typisch Amerikanische, das aus den Aufnahmen ganzer Generationen spricht, prägt noch heute unser Bild von den Vereinigten Staaten. Amerikanische Photographie erzählt uns Geschichten von begrenzten und unbegrenzten Möglichkeiten des Landes und lässt uns teilhaben am „American Dream“. Sie erzählt von reichen und von armen Leuten oder schlicht vom Alltag der amerikanischen Bevölkerung.

4 Bis heute wirken die großen Vorbilder stilbildend auf nachfolgende Photographengenerationen, die bewusst oder unbewusst versuchen, die bestehenden Traditionen aufrechtzuerhalten. „Ich musste mir selbst Egglestons Einfluss eingestehen und mich daran abarbeiten. Um herauszufinden, was mich eigentlich von anderen unterscheidet“, so Alec Soth in einem Interview.

Man sagt, in der Photographie habe sich Amerika selbst entdeckt und von der künstlerischen Vorherrschaft Europas emanzipiert. Entscheidend war die Entdeckung des Alltags: Großstädte und ihre Symbole, Autos, Schilder, Plakatwände, Reklame, Telegraphenmasten und Barbershops. All das hat Schule gemacht. Das Motiv des Motelzimmers zählt zum Repertoire fast jedes amerikanischen Photographen und auch der Road-Trip, meist als Serie publiziert, ist nach wie vor ein fester Bestandteil amerikanischer Photographie.

Menschen sind ein zweiter Aspekt. In den Jahren der Großen Depression förderten Projekte wie das FSA-Programm (Farm Security Administration) die sozialdokumentarische Sicht auf Land und Bevölkerung. Hinzu kam das wachsende Interesse an Photojournalismus, Modephotographie und gezielten Porträts von „celebrities“.

An dieser Stelle all die großen Verdienste und Strömungen der amerikanischen Photographie ausführlich zu beschreiben, wäre unmöglich. Vielmehr sollen die folgenden 24 Aufnahmen einer Vielzahl der wichtigsten amerikanischen Photographen ihre eigene Sprache sprechen. Mit ihnen möchten wir im vorliegenden Katalog und der gleichnamigen Ausstellung einen Teilaspekt unseres Galerieprogramms vorstellen: Einen spannenden Querschnitt durch rund ein Jahrhundert amerikanischer Photographiegeschichte. Jeder einzelne Photograph unserer Auswahl spiegelt nicht nur unser Interesse wider, er markiert auch einen zentralen Schritt in der Entwicklung einer spezifischen Bildsprache, die der Photographie eigen ist.

Viele der gezeigten Bilder haben heute den Status von Ikonen, andere gilt es noch zu entdecken. Dabei war es, wie im ersten Katalog dieser Reihe, unsere Intention, Parallelen anhand von Bildpaaren aufzuspüren und anschaulich zu machen. Doch nicht diese allein sollten verbindlich sein. Am Ende ergibt sich ein interessantes Gefüge aus Ähnlichkeiten und Gegensätzen, die sich in der bewussten Wahl der Bilder die Waage halten.

So beginnt die Übersicht mit einer Gegenüberstellung zweier Photographien von Paul Strand und Berenice Abbott, die uns beide Amerikas schöne Seiten zeigen und führt über Künstler der nachfolgenden Generationen zu Alec Soth, der mit seiner Serie „The Last Days of W“ eine kritische Sichtweise äußert. Parallel zeigen uns Aufnahmen von Margaret Bourke-White und Erika Stone beeindruckende Porträts von Protagonisten aus ärmlichen Bevölkerungsschichten, bevor die Reise durch die Jahrzehnte mit glamourösen Porträts von Hollywoodstars endet.

24 SELECTED WORKS



ILSE BING (1899–1998) *Flags, Fifth Avenue, Fourth of July, New York.* 1936.



PAUL STRAND (1890–1976) *May, San Antonio, Texas*. 1918.



BERENICE ABBOTT (1898–1991) *Hardware Store 316–318 Bowery at Bleecker Street, New York. 1938.*



WALKER EVANS (1903–1975) *Street Scene, New Orleans, Louisiana*. 1935.



WILLIAM EGGLESTON (*1939) *Untitled (Two Women in Grocery)*. Early 1960s.



LEWIS BALTZ (*1945) *West Wall RAAD 201 Paularino Costa Mesa. 1974.*



ROBERT ADAMS (*1937) *Security Colorado*. 1968.



JOEL MEYEROWITZ (*1938) *Dairyland, Provincetown.* 1976.



STEPHEN SHORE (*1947) *U.S. 10, Post Falls, Idaho* (from the portfolio *Twelve Photographs*). 1974.



WILLIAM EGGLESTON (*1939) *Untitled (Yellow Market Sign and Parking Lot)*. 1999–2001.



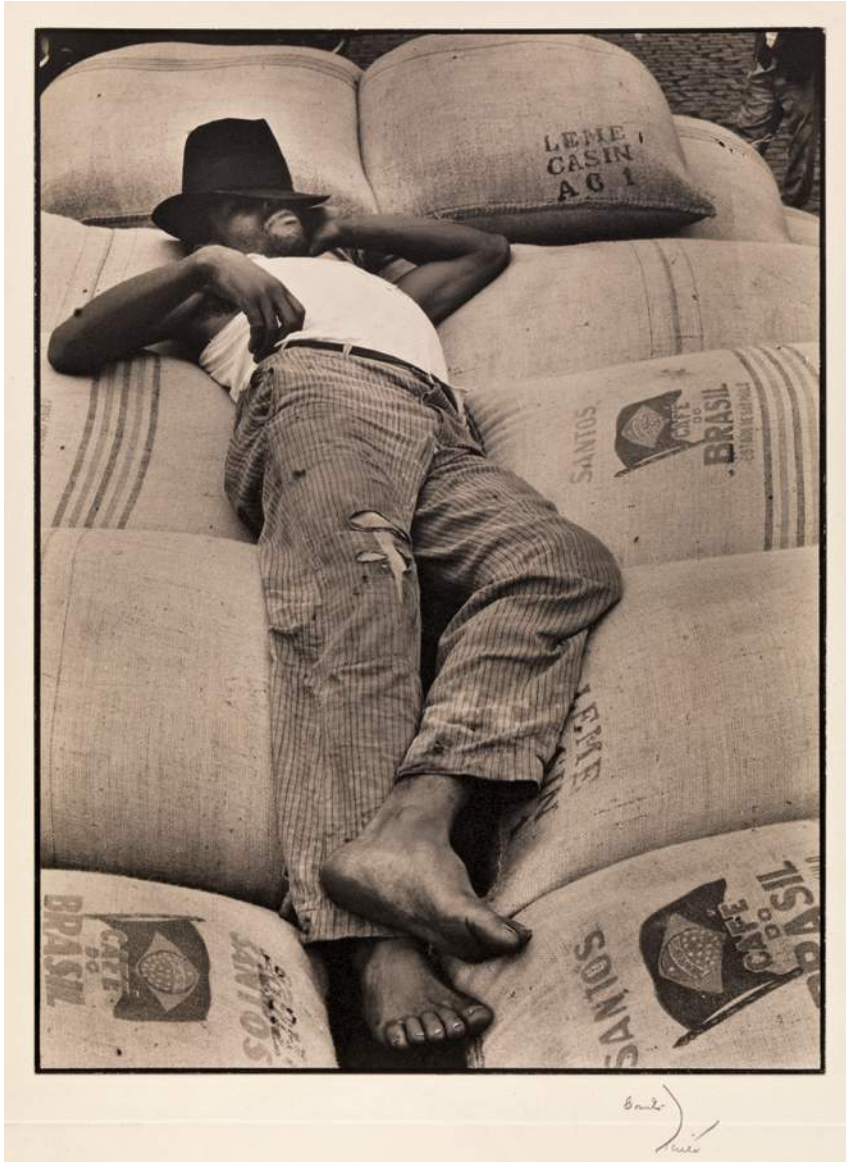
ALEC SOTH (*1969) *Grand Twin Cinema, Paris, Texas*. 2006.



CHARLES JOHNSTONE (*1952) *CINE 23 y 12*. 2006.



ROBERT POLIDORI (*1951) *Cine Cosmos*. 1997.



MARGARET BOURKE-WHITE (1904–1971) *Lunch Hour, Santos Docks, Brazil*. 1936.



ERIKA STONE (*1924) *Harlem, N.Y. 1940s.*



HARRY CALLAHAN (1912–1999) *Detroit*. 1943.



ROBERT FRANK (*1924) NYC, 1948. 1948.



HARRY CALLAHAN (1912–1999) *Chicago*. 1959.



RAY K. METZKER (*1931) *Chicago*. 1958.



DIANE ARBUS (1923–1971) *The Circus Ballerinas, N.J.* 1964.



ERIKA STONE (*1924) *Bowery Beauties*. 1947.



MILTON H. GREENE (1922–1985) *Black Sitting* (from the portfolio *Marilyn Monroe*). 1956.



ANNIE LEIBOVITZ (*1949) *Jackie and Joan Collins, Los Angeles. 1987.*



CINDY SHERMAN (*1954) *Untitled Film Still # 59*. 1980.



ILSE BING (1899 Frankfurt a. Main – 1998 New York, NY)

Flags, Fifth Avenue, Fourth of July, New York

Gelatin silver print. 1936.

Tipped to original mount. Signed and dated in white gouache in lower right corner of image recto.

222 x 283 mm

Provenance

Estate of the photographer

Literature

Nancy Barrett: Ilse Bing. Three Decades of Photography, New Orleans 1985, p. 86.

At the beginning of 1936 Ilse Bing travelled to New York for the first time in order to attend her solo-exhibition in the June Rhodes Gallery. She stayed for two months and was fascinated by the city. In a letter to her husband Konrad Wolff, she described her feeling of being in New York as being “an atom drifting wildly through space.”¹

With her European-trained eye she captured many moments that we would still call typically American today. Off-center and shot from below, two American flags elegantly curling in the wind on Fifth Avenue draw her focus. It's the “Stars and Stripes,” seen as an icon of national identity – a motif that Robert Frank, also of European origin, made into the central theme of his own series about Americans, 20 years later. At the very latest, since Jasper Johns and the beginning of Pop Art, American art can hardly be considered without the image of the flag, even when it carries a complete different meaning.

¹ Larisa Dryansky and Edwynn Houk: Ilse Bing. Photographs through the looking glass, New York 2005, p. 39, 68.

Silbergelatineabzug. 1936.

Auf originalen Unterlagekarton aufgelegt. Vorderseitig rechts unten mit weißer Gouache signiert und datiert.

222 x 283 mm

Provenienz

Nachlass der Photographin

Literatur

Nancy Barrett: Ilse Bing. Three Decades of Photography, New Orleans 1985, S. 86.

Im Frühjahr 1936 reiste Ilse Bing anlässlich einer Einzelausstellung in der June Rhodes Gallery erstmals nach New York. Sie blieb zwei Monate und war fasziniert von dieser Stadt. Als „Ein im Weltall irrendes Atom“¹ beschrieb sie in einem Brief an ihren Mann Konrad Wolff das sie beherrschende Gefühl.

Ihr europäisch geschultes Auge fing zahlreiche Momente ein, wie wir sie heute noch als typisch amerikanisch bezeichnen würden. Schräg und in Untersicht fokussierte sie zwei sich elegant im Wind kräuselnde amerikanische Flaggen auf der Fifth Avenue. Die „Stars and Stripes“ als Ikone nationaler Identität – ein Motiv, das Robert Frank, ebenfalls europäischen Ursprungs, rund 20 Jahre später zum Leitmotiv seiner Serie über die Amerikaner machte. Wenn auch von ganz unterschiedlicher Bedeutung, ist das Flaggenbild spätestens seit Jasper Johns und der Pop-Art aus der amerikanischen Kunst nicht mehr wegzudenken.

¹ Larisa Dryansky und Edwynn Houk: Ilse Bing. Photographs through the looking glass, New York 2005, S. 39, 68.



PAUL STRAND (1890 New York, NY – 1976 Orgeval near Paris)

May, San Antonio, Texas

Platinum print. 1918.
178 x 228 mm (204 x 248 mm)

Provenance

Estate Paul Strand; Maggie Weston; Sotheby's New York,
May 4-5, 1988, lot 468; Hirschl & Adler; Private collection USA

Literature

Paul Strand. Photographs 1910–1974, Ex. cat. Hirschl & Adler,
1981, No. 21.

Susan Sontag considered Strand to be the greatest, widest, most commanding talent in the history of American photography. He was a perfectionist whose precision in rendition was nearly unsurpassable and always had a touch of poetry. The platinum print was his preferred technique and allowed Strand to achieve the comprehensive range of tonal values he was after.

Our photograph of San Antonio, Texas, was taken during Strand's visit to Georgia O'Keeffe in the spring of 1918. At the time O'Keeffe, after an intense affair with one of her students, recovered from a nervous breakdown in the American South. Early on Strand and O'Keeffe felt drawn to each other. But Alfred Stieglitz, in whose *Gallery 291* they first met, was already in love with Georgia as well. It was Stieglitz who asked Strand to travel to Texas, to inquire about Georgia's well-being and to bring her back with him to New York, if at all possible.

An image of a detail of the central window, shown from another perspective, unsigned and featuring a similar black border and the same dimensions, can be found in the Museum of Fine Arts, Houston.

Platinabzug. 1918.
178 x 228 mm (204 x 248 mm)

Provenienz

Nachlass Paul Strand; Maggie Weston; Sotheby's New York,
4.-5. Mai 1988, lot 468; Hirschl & Adler; Privatsammlung USA

Literatur

Paul Strand. Photographs 1910–1974, Ausst. Kat. Hirschl & Adler,
1981, Kat. Nr. 21.

Susan Sontag hielt Strand für das größte, vielseitigste und souveränste Talent in der Geschichte der amerikanischen Photographie. Er war ein Perfektionist mit einer Präzision der Wiedergabe, die kaum zu überbieten war, stets kombiniert mit einem Hauch von Poesie. Der Platinabzug wurde zu seiner bevorzugten Technik. Mit ihm konnte Strand seinem Anspruch auf eine umfassende Tonwertskala gerecht werden.

Unsere Photographie von San Antonio in Texas, entstand während eines Besuches Strands bei Georgia O'Keeffe, die sich im Frühjahr 1918 – nach einer heftigen Affäre mit einem ihrer Schüler – im Süden der Vereinigten Staaten von einem Nervenzusammenbruch erholte. Strand und O'Keeffe fühlten sich anfangs zueinander hingezogen. Doch auch Stieglitz, in dessen *Galerie 291* sie sich das erste Mal trafen, war bereits in die hübsche Georgia verliebt. So war Stieglitz es, der Strand bat nach Texas zu reisen, sich nach Georgias Befinden zu erkundigen und sie wenn möglich mit zurück nach New York zu bringen.

Ein Detail des mittigen Fensters, aus anderer Perspektive, unsigned, mit entsprechend schwarzer Umrandung und mit denselben Blattmaßen, befindet sich im Museum of Fine Arts, Houston.



BERENICE ABBOTT (1898 Springfield, OH – 1991 Monson, ME)

Hardware Store 316-318 Bowery at Bleecker Street, New York

Gelatin silver print. 1938.

Signed in pencil *Berenice Abbott* and with the photographer's black stamp *BERENICE ABBOTT PHOTOGRAPH* on the verso.

201 x 251 mm

Provenance

Private collection Munich

Literature

Berenice Abbott. *Changing New York*, New York 1939, No. 76.
B. Yochelson: *Berenice Abbott. Changing New York, Fotografien aus den 30er Jahren*, Munich a.o. 1999, No. 35 (variant); p. 356, (with documentation).

From the introduction of her comprehensive book „*Changing New York*“, we know that Berenice Abbott never would have decided to photograph New York, if she hadn't first left America. After her return from Europe she was able to see the city with fresh eyes, finally grasping that this was her own country and that she should create a photographic record of it.

Previously she had spent eight years in Paris, where she worked intensively with Eugène Atget's photographs. Just like Atget had attempted to create a pictorial record of his city in the twenties, Abbott now sought to portray New York. In an attempt to make the great works of the French photographer accessible to a wide American public, she obtained Atget's estate and published the majority of these photographs in a large volume. Walker Evans was not the only artist who was influenced by these images. Abbott herself described her precise, exceedingly detailed view of the picturesque "congeries of things" in Bowery Street, as follows: "I was trying to show the everyday tools that people use and here was a marvelous spread in a decent light."

Silbergelatineabzug. 1938.

Rückseitig mit Bleistift signiert *Berenice Abbott* und mit dem schwarzen Stempel der Photographin *BERENICE ABBOTT PHOTOGRAPH*.

201 x 251 mm

Provenienz

Privatsammlung München

Literatur

Berenice Abbott. *Changing New York*, New York 1939, Nr. 76.
B. Yochelson: *Berenice Abbott. Changing New York, Fotografien aus den 30er Jahren*, München u.a. 1999, Nr. 35 (Variante); S. 356, mit ausführlicher Dokumentation.

Aus dem Vorwort ihres umfassenden Buches „*Changing New York*“, wissen wir, dass Berenice Abbott niemals auf die Idee gekommen wäre, New York zu photographieren, wenn sie Amerika nicht verlassen hätte. Nach ihrer Rückkehr aus Europa sah sie die Stadt jedoch mit anderen Augen und begriff, dass das ihr Land war und sie es photographisch aufzeichnen sollte.

Zuvor hatte sie acht Jahre in Paris verbracht und sich dort intensiv mit dem Werk Eugène Atgets beschäftigt. So wie er in den 20er Jahren versuchte seine Stadt bildlich festzuhalten, wollte sie New York porträtieren. Gleichzeitig versuchte sie, das großartige Werk des Franzosen einem breiten amerikanischen Publikum zugänglich zu machen, erwarb seinen Nachlass und veröffentlichte einen Großteil der Photos in einem umfangreichen Bildband. Nicht nur Walker Evans sollte davon beeinflusst werden.

Den präzisen, äußerst detailreichen Blick auf die pittoreske Warenansammlung in der Bowery Street, beschrieb Abbott selbst mit den folgenden Worten: "I was trying to show the everyday tools that people use and here was a marvelous spread in a decent light."



WALKER EVANS (1903 St. Louis, MO – 1975 New Haven, CT)

Street Scene, New Orleans, Louisiana

Gelatin silver print. 1935.

Contact print. Inscribed by another hand (*EVANS*) on the verso.
191 x 242 mm

Literature

Keller, Judith: Walker Evans. The Getty Museum Collection.

Ex. cat. J. Paul Getty Museum, Malibu 1995, No. 460.

Walker Evans. Signs. Ex. cat. J. Paul Getty Museum,
Los Angeles 1998, p. 3.

36 Walker Evans. Photographs for the Farm Security Administration
1935–1938, New York 1973, No. 72 (variant).

Gilles Mora and John T. Hill: Walker Evans. The Hungry Eye.
New York 1993, p. 143 (variant).

The photographs of Walker Evans appear almost sober in their stark, yet perfectly balanced compositions. Strictly objective and ruthlessly direct, Evans documented and analyzed the culture of American everyday life.

During the years 1935–37, Evans was one of the many photographers hired by the FSA (Farm Security Administration) to create a photographic record showing the life of the poor rural population of America. Our street view of New Orleans was also taken during this time. Evans possessed the ability to document human life through inanimate objects, living spaces or interiors, streets or houses carrying advertising billboards, in such a way that these photographs were equivalent to portraits of individual people. A selection of his photographs from these years was shown as early as 1938 in an exhibition entitled “American Photographs”, at the Museum of Modern Art. This was the first ever “one-man-show” the Museum dedicated to a photographer. Consequently, the book accompanying the exhibition is of historical significance in many regards.

Silbergelatineabzug. 1935.

Kontaktabzug. Rückseitig mit Bleistift von fremder Hand bezeichnet (*EVANS*).
191 x 242 mm

Literatur

Keller, Judith: Walker Evans. The Getty Museum Collection.

Ausst. Kat. J. Paul Getty Museum, Malibu 1995, Nr. 460.

Walker Evans. Signs. Ausst. Kat. J. Paul Getty Museum,
Los Angeles 1998, S. 3.

Walker Evans. Photographs for the Farm Security Administration
1935–1938, New York 1973, Nr. 72 (Variation).

Gilles Mora und John T. Hill: Walker Evans. The Hungry Eye.
New York 1993, S. 143 (Variation).

Mitunter fast nüchtern muten die Bilder von Walker Evans in ihrer strengen aber ausgewogenen Komposition an. Sachlich objektiv und schonungslos direkt dokumentiert und analysiert er die amerikanische Alltagskultur.

In den Jahren von 1935–37 gehörte Evans zu jenen Photographen, die für die FSA (Farm Security Administration) das Leben der armen Landbevölkerung photographisch festhalten sollten. In dieser Zeit ist auch unsere Straßenansicht von New Orleans entstanden. Evans besaß die Fähigkeit, menschliches Leben anhand von Gegenständen, Wohn- oder Innenräumen, Straßen oder Häusern mit Reklameschildern in einer Weise zu dokumentieren, die diese Aufnahmen nahezu gleichbedeutend mit Porträts einzelner Personen machte. Eine Zusammenstellung seiner Photographien dieser Jahre wurde bereits 1938 in der Ausstellung „American Photographs“ im MOMA gezeigt und war die erste „One-man-show“, die das Museum einem Photographen widmete. Folgerichtig hat das Buch dazu in vielerlei Hinsicht Geschichte geschrieben.



WILLIAM EGGLESTON (*1939 Memphis, TN)

Untitled (Two Women in Grocery)

Gelatin silver print. Early 1960s.

Flush-mounted on original board. Signed lower right in black ink *W. Eggleston* and with a dedication lower left. Signed again and indistinctly dated 1991 (?) on the reverse of mount.

158 x 240 mm (199 x 250 mm)

Provenance

From the family of the photographer

Known as the pioneer of color photography, William Eggleston began his photographic career with a 35mm Leica, high speed black and white film and motifs from everyday American life. These early prints already give testimony to Eggleston's sense for the trivial and they help one to understand his later color work.

During a time when America was developing into a modern, anonymous consumerist society and small grocery stores turned into large supermarkets at the edge of town, Eggleston often found his motifs in that area. Alienation and loneliness were spreading and his photographs capture the desolation of small town America.

The situation in this image appears monotonous. Eggleston directs our eyes towards well stocked supermarket shelves. One notices two women, uncommunicative, not relating to each other. Each seems preoccupied with herself in her own way, somehow waiting for better times.

Silbergelatineabzug. Frühe 1960er Jahre.

Auf original Unterlagekarton aufgezogen. Rechts unten mit schwarzem Faserstift signiert *W. Eggleston*, mit einer Widmung unten links. Rückseitig mit schwarzem Faserstift signiert und unleserlich datiert 1991 (?).

158 x 240 mm (199 x 250 mm)

Provenienz

Von der Familie des Photographen

Bekannt als Pionier der Farbphotographie begann William Eggleston seine photographische Karriere mit einer 35mm Leica, einem hochempfindlichen Schwarz-Weiß-Film und Motiven aus dem Alltag der Amerikaner. Schon diese frühen Arbeiten zeigen Egglestons Gespür für Triviales und erklären quasi seine späteren Farbaufnahmen.

In einer Zeit, da sich Amerika zu einer modernen, anonymen Konsumgesellschaft entwickelte, sich kleinere Lebensmittelgeschäfte in große Supermärkte am Stadtrand wandelten, fand Eggleston seine Motive mehrfach in dieser Umgebung. Entfremdung und Einsamkeit machen sich breit. Seine Bilder zeigen die Trostlosigkeit der amerikanischen Provinz.

Die Situation in dieser Aufnahme wirkt eintönig. Eggleston lenkt unseren Blick auf reichlich gefüllte Regale eines Supermarktes. Dazwischen entdeckt man zwei Frauen, kommunikationslos, ohne Bezug zueinander. Jede ist auf ihre Weise mit sich selbst beschäftigt, als warteten sie auf bessere Zeiten.



LEWIS BALTZ (*1945 Newport Beach, CA – lives in California and Paris)

West Wall RAAD 201 Paularino Costa Mesa

Gelatin silver print. 1974.

Signed, dated 1974, inscribed *IP 9* and numbered *13/21* in pencil on the verso. On *Agfa* paper.

152 x 229 mm (202 x 252 mm)

Literature

Lewis Baltz. *The New Industrial Parks near Irvine, California*, Göttingen 2005, No. 9.

- 38 *West Wall* belongs to the photo series “The Industrial Parks”, taken in the seventies, in which Lewis Baltz used “memorable image formulas” to capture the changing industrial landscape near the newly developing California city of Irvine. Baltz doesn’t intend to capture scenes of everyday life in America; instead he produces cool, minimalistic black and white images akin to abstract paintings. Taking up almost the entire image is the arbitrary, seemingly anonymous wall of a house, with its garage door and entryway. Traces of the fore- and background along the sides of the image are worked into the construction of light and shadow, as well as horizontal and vertical lines, giving the motif – reduced as it is to mere form – an added element of tension.

Silbergelatineabzug. 1974.

Rückseitig mit Bleistift signiert, datiert 1974, bezeichnet *IP 9* und nummeriert *13/21*. Auf *Agfa* Papier.

152 x 229 mm (202 x 252 mm)

Literatur

Lewis Baltz. *The New Industrial Parks near Irvine, California*, Göttingen 2005, Nr. 9.

West Wall gehört in die photographische Serie „The Industrial Parks“, mit der Lewis Baltz in den 70er Jahren „in prägnanten Bildformeln“ die industriell veränderte Landschaft nahe der damals neu entstandenen kalifornischen Stadt Irvine festhielt. Baltz möchte keine Szenen des amerikanischen Alltags einfangen, er liefert kühle, minimalistische Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die Ähnlichkeiten mit abstrakten Gemälden aufweisen. Nahezu formatfüllend sitzt die beliebige, anonym wirkende Hauswand mit Garage- und Eingangstür im Bild. Reste von Hinter- und Vordergrund entlang des Bildrandes fügen sich in die Konstruktion aus Licht und Schatten, horizontaler und vertikaler Linien, was dem auf Formen reduzierten Motiv eine gewisse Spannung verleiht.



ROBERT ADAMS (*1937 Orange, NJ – lives in Astoria, OR)
Security Colorado

Gelatin silver print. 1968.
Printed in 1981. Titled and dated *Colorado 1968*, signed and dated again *1981* in pencil on the verso. On *Agfa* paper.
150 x 150 mm (360 x 280 mm)

Provenance

Matthew Marks Gallery

Literature

Robert Adams. Commercial Residential. Landscapes Along the Colorado Front Range, 1968–1972, Roth Horowitz 2003, ill.

Robert Adams dedicated himself to the topographical description of his home state of Colorado in many series. These images first appeared in 1974 in “The New West.” A number of the photographs not included at that time, Adams finally published in 2003 in his book “Commercial Residential”. With his piercingly sharp, carefully balanced black and white compositions, Adams gives us an impression of Colorado in the sixties, with its newly developed residential areas. He shows us ranch houses under an almost cloudless sky, treeless residential areas, gas stations and small stores, with individual people in between, or objects like garden chairs, baby strollers or bicycles. On the horizon we see far flung landscapes or mountains.

Silbergelatineabzug. 1968.
Abzug von 1981. Rückseitig mit Bleistift betitelt und datiert *Colorado, 1968*, signiert und nochmals datiert *1981*. Auf *Agfa* Papier.
150 x 150 mm (360 x 280 mm)

Provenienz

Matthew Marks Gallery

Literatur

Robert Adams. Commercial Residential. Landscapes Along the Colorado Front Range, 1968–1972, Roth Horowitz 2003, Abb.

Robert Adams hat sich in zahlreichen Serien der topographischen Schilderung seiner Heimat Colorado verschrieben und seine Aufnahmen erstmals 1974 in „The New West“ publiziert. Einen Teil der Photographien, die damals nicht berücksichtigt wurden, publiziert er schließlich 2003 in seinem Buch „Commercial Residential“. Mit gestochen scharfen, ausgewogen komponierten Schwarz-Weiß-Aufnahmen gibt uns Adams einen Eindruck von dem Colorado der 60er Jahre und den dort neu entstandenen Wohnbezirken. Er zeigt uns Häuser (ranch houses) unter nahezu wolkenlosem Himmel, baumlose Wohnsiedlungen, Tankstellen und kleinere Geschäfte, dazwischen vereinzelt Menschen, Gegenstände wie Gartenstühle, Kinderwagen oder Fahrräder und am Horizont weite Landschaften oder die Berge.



JOEL MEYEROWITZ (*1938 New York, NY – lives in New York, NY)

Dairyland, Provincetown

C-print. 1976.

Signed in black ballpoint pen, dated, titled and numbered
Dairyland 1976 Joel Meyerowitz 16/25 on the verso.

On Kodak paper.

193 x 245 mm (278 x 355 mm)

Literature

Cape Light. Color Photographs by Joel Meyerowitz. Museum of Fine Arts Boston, 1979, No. 19, ill. 30.

An encounter in 1962 with Robert Frank inspired Joel Meyerowitz to take up photography. In the early years he limited himself to street photography in black and white, but began to experiment with color in 1966. Ten years later he spent two consecutive summers in Cape Cod; 40 of the prints he produced during this time were published by the Museum of Fine Arts in Boston in 1979, under the title "Cape Light". Light and color were his primary concerns as Meyerowitz sought to capture the incomparable summer atmosphere in the cities of Truro and Provincetown in Cape Cod. *Dairyland* can be counted among his best-known prints from this series. The sky, given a touch of pink by the sunset, corresponds masterfully with the brightly-lit diner and the opulent neon sign in the corner. The bar may be enjoying brisk business, as the parking lot is full of cars. Yet, we are first and foremost impressed by the sensual poetry of Meyerowitz' color pallet, evoking the calm of a summer's day by the sea.

C-Print. 1976.

Rückseitig mit schwarzem Kugelschreiber signiert, datiert, betitelt und numeriert *Dairyland 1976 Joel Meyerowitz 16/25*, auf Kodak Papier.

193 x 245 mm (278 x 355 mm)

Literatur

Cape Light. Color Photographs by Joel Meyerowitz. Museum of Fine Arts Boston, 1979, Nr. 19, Abb. 30.

Eine Begegnung mit Robert Frank animierte Joel Meyerowitz 1962 zum Photographieren. In den ersten Jahren beschränkte er sich auf schwarz-weiße Straßenphotographie, 1966 begann er mit Farbe zu experimentieren. Zehn Jahre später verbrachte er zwei aufeinanderfolgende Sommer in Cape Cod, 40 Aufnahmen davon wurden 1979 vom Museum of Fine Arts in Boston unter dem Titel „Cape Light“ zusammengefasst. Licht und Farbe waren sein Hauptanliegen. Meyerowitz wollte die unvergleichlich sommerliche Atmosphäre der Städte Truro und Provincetown in Cape Cod einfangen.

Dairyland zählt zu den berühmtesten Aufnahmen dieser Serie. Meisterlich korrespondiert der vom Sonnenuntergang zart rosa gefärbte Himmel, mit dem hell erleuchteten Diner und der opulenten Leuchtschrift an der Ecke. In der Kneipe mag reger Betrieb herrschen, der Parkplatz ist voller Autos. Doch wirkt auf uns in erster Linie die beeindruckende Farbpalette, sinnlich poetisch, wie sie ein ruhiger, sommerlicher Tag am Meer mit sich bringt.



STEPHEN SHORE (*1947 New York, NY)

Twelve Photographs

Complete portfolio of 12 Ektacolor prints. 1974–76.

Each signed and numbered 39/50 in black ink, and with the Roman numerals *I-XII* on the verso. On *Kodak* paper. Titled, dated and sequentially numbered *I-XII* in ink by an unidentified hand on the reverse of each mount.

With introduction, contents and colophon numbered 39/50 (aside from six artist's proofs lettered A to F). In original linen clamshell case with embossed credit and title.

Each circa 203 x 254 mm or 254 x 203 mm

Literature

Stephen Shore. *Uncommon Places*, Millerton NY, 1982.

Including:

- I** Holden St., North Adams, Massachusetts, July 13, 1974
- II** Washington Ave. North Adams, Massachusetts, July 14, 1974
- III** Dewdney Ave., Regina, Saskatchewan, August 17, 1974
- IV** Lincoln St. & Riverside St., Spokane, Washington, August 25, 1974
- V** U.S. 10, Post Falls, Idaho, August 25, 1974
- VI** Back Road, Presidio, Texas, February 21, 1975
- VII** Alley off Sunset Strip, Hollywood, California, June 22, 1975
- VIII** U.S. 93 Kingman, Arizona, July 2, 1975
- IX** El Paso St., El Paso, Texas, July 5, 1975
- X** M ½ Ave., Galveston, Texas, July 20, 1975
- XI** Cumberland St., Charleston, South Carolina, August 3, 1975
- XII** Backyard off U.S. 98, Apalachicola, Florida, February 4, 1976

Early on, Stephen Shore attained fame and prestige with the photographic bounty he brought back from his extensive travels across the North American continent. The photographs were first published in 1982 in the seminal monograph "Uncommon Places". In 1976, a series of these photographs were issued in the form of a portfolio by the Metropolitan Museum in New York. The twelve prints all show theatrical slices of banal, everyday American life. Centering thematically on urban architecture, Shore can be counted, alongside Robert Adams and Lewis Baltz, as one of the leading figures of topographical photography in the seventies. It was through his deliberate use of color as an artistic means of expression that Shore became one of the most important protagonists of *New Color Photography*.

Vollständige Mappe mit 12 Ektacolor Abzügen. 1974–76.
Jeweils rückseitig mit schwarzem Faserstift signiert, fortlaufend
numeriert I–XII sowie 39/50. Alle auf *Kodak* Papier. Einzeln unter
Passepartout montiert, darauf von fremder Hand betitelt, datiert
und numeriert I–XII.

Mit Einleitungstext, Inhaltsverzeichnis und Druckvermerk,
darin numeriert 39/50 (neben sechs Künstlerexemplaren A–F).
In original Leinen-Kassette mit eingepprägtem Titel.
Je ca. 203 x 254 mm oder 254 x 203 mm

Literatur

Stephen Shore. *Uncommon Places*, Millerton NY, 1982.

Enthalten sind:

- I Holden St., North Adams, Massachusetts, July 13, 1974
- II Washington Ave. North Adams, Massachusetts, July 14, 1974
- III Dewdney Ave., Regina, Saskatchewan, August 17, 1974
- IV Lincoln St. & Riverside St., Spokane, Washington,
August 25, 1974
- V U.S. 10, Post Falls, Idaho, August 25, 1974
- VI Back Road, Presidio, Texas, February 21, 1975
- VII Alley off Sunset Strip, Hollywood, California, June 22, 1975
- VIII U.S. 93 Kingman, Arizona, July 2, 1975
- IX El Paso St., El Paso, Texas, July 5, 1975
- X M ½ Ave., Galveston, Texas, July 20, 1975
- XI Cumberland St., Charleston, South Carolina, August 3, 1975
- XII Backyard off U.S. 98, Apalachicola, Florida, February 4, 1976

Mit den photographischen Ergebnissen, die Stephen Shore von
ausführlichen Reisen quer durch den amerikanischen Kontinent
mitbrachte, gelangte der Photograph schon früh zu Ruhm und
Ansehen. Publiziert wurden die Aufnahmen erstmals 1982 in der
wegweisenden Monographie „*Uncommon Places*“. Eine Reihe
der Bilder wurde 1976 vom Metropolitan Museum in New York
in Form eines Portfolios herausgebracht. Die zwölf Aufnahmen
zeigen allesamt bühnenhafte Ausschnitte aus dem banalen
Alltagsleben der Amerikaner. Mit dem zentralen Thema urbaner
Architektur zählt Shore neben Robert Adams und Lewis Baltz zu
den führenden Vertretern einer topographischen Photographie
der 70er Jahre, durch den bewussten Einsatz der Farbe als
künstlerisches Ausdrucksmittel wird er einer der wichtigsten
Protagonisten der *New Color Photography*.





WILLIAM EGGLESTON (*1939 Memphis, TN)

Untitled (Yellow Market Sign and Parking Lot)

Iris print. 1999–2001.

Signed in black ink lower right *William Eggleston*, numbered 3/7 on the verso.

584 x 762 mm

One associates Eggleston's early color photography from the 1970s with the dye transfer process, which at the time was considered a commercial technique. This photo belongs to a series of prints which he made between the years 1999–2001, as digital Iris prints in an edition of seven.

Content-wise, he has changed nothing. Eggleston shows us a banal view of everyday American life in the desert. The view presented is of a wide open space with a blurry chain of mountains on the horizon. There is a distinctive, glowing yellow sign reading "Market" and an arrow pointing left at a building cut off by the frame, with the letters "Convenience Store" on the front. The sign momentarily rescues one from the feeling of desolation brought on by looking at this landscape.

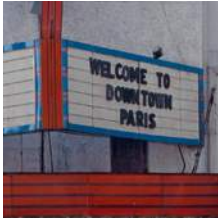
Iris Print. 1999–2001.

Rechts unten mit schwarzem Stift signiert *William Eggleston*, rückseitig numeriert 3/7.

584 x 762 mm

Egglestons frühe Farbaufnahmen der 1970er Jahre verbindet man stets mit der damals als kommerziell geltenden Technik des Dye Transfers. Das Photo hier gehört in eine Reihe von Aufnahmen, die er in den Jahren 1999–2001 machte und als digitale Iris Prints, in einer Auflage von sieben, druckte.

Inhaltlich hat er nichts verändert. Eggleston zeigt uns einen banalen Augenblick amerikanischen Alltags in der Wüste. Unendliche Weite und am Horizont eine verschwommene Bergkette. Ein markantes, leuchtend gelbes Schild mit der Aufschrift „Market“, darunter ein Pfeil, der links auf ein vom Bildrand angeschnittenes Gebäude verweist, das den Schriftzug „Convenience Store“ trägt. Es rettet aus dem Gefühl der Einöde, das man beim Blick in diese Landschaft unwillkürlich verspürt.



ALEC SOTH (*1969 Minneapolis, MN)

Grand Twin Cinema, Paris, Texas

C-print. 2006.

Printed in 2008, under the direct supervision of the artist. Mounted on Dibond. Signed in black ink, titled *Grand Twin Cinema, Paris, Texas*, dated 2006 and numbered 1/7 on a typed paper label on the verso of mount. Circa 101 x 126.4 cm (122 x 147 cm)

Literature

Alec Soth. *The Last Days of W*, p. 20.

In 2008 Alec Soth surprised the art world with his artist book “The Last Days of W”, which was part of his new series, produced in the form of a newspaper. Soth did not want to arouse suspicion that he was interested in becoming involved in politics or trying to influence voters, so he consciously waited until after the election to publish these 36 photographs. “The work should merely symbolize my relief that it’s all over. The election was probably the most important moment in my life so far and I am incredibly proud of the fact that Barack Obama is our president.” All of the photographs from this series were taken during the eight years of the Bush administration and they “show a land that has been torn apart by economic crisis, religious fundamentalism and the militarization of everyday life.”¹

When one first examines *Grand Twin Cinema* carefully, the reception appears to be a friendly one. “Welcome to downtown Paris” is printed in large letters on the front of a movie theatre. However, the streets are devoid of people, the parking spaces are empty and the neighbouring stores have all gone out of business. Next door to the theatre, the name of the store is beginning to fall off and one notices that the slow decline of America has already left its distinct mark.

¹ Art. Das Kunstmagazin November 19, 2008 (online)

C-Print. 2006.

Abzug von 2008, unter der direkten Aufsicht des Photographen. Aufgezogen auf Dibond-Aluminium. Rückseitig auf einem Klebeetikett mit schwarzem Faserstift signiert sowie maschinenschriftlich betitelt *Grand Twin Cinema, Paris, Texas*, datiert 2006 und numeriert 1/7.

Ca. 101 x 126,4 cm (122 x 147 cm)

Literatur

Alec Soth. *The Last Days of W*, S. 20.

2008 überraschte Alec Soth mit einem Künstlerbuch zu seiner neuen Serie „The Last Days of W“ in Form einer Zeitung. Um nicht den Eindruck zu erwecken, er wolle sich politisch einmischen und die Wähler beeinflussen, hatte er diese 36 Fotografien bewusst erst nach der Wahl veröffentlicht: „Die Arbeit sollte einfach meine Erleichterung zum Ausdruck bringen, dass es vorbei war. Die Wahl war wahrscheinlich der großartigste Moment in meinem bisherigen Leben und ich bin wahnsinnig stolz darauf, dass Barack Obama Präsident wurde.“ Entstanden sind die Photographien der Serie allesamt während der acht Jahre Bush Regierung und sie „zeigen ein Land, das von der Wirtschaftskrise, religiösem Fundamentalismus und der Militarisierung des Alltagslebens zerrissen ist.“¹ Betrachtet man *Grand Twin Cinema* aufmerksam, fühlt man sich zunächst freundlich empfangen. „Welcome to downtown Paris“ steht in großen Lettern auf dem Kino. Aber die Straßen sind menschenleer, die Parkbuchten ohne Autos und die benachbarten Geschäfte haben geschlossen. Der Schriftzug über dem Einkaufsladen nebenan beginnt abzufallen und man bemerkt, dass der allmähliche Verfall des einstigen Amerikas bereits deutliche Spuren hinterlassen hat.

¹ Art. Das Kunstmagazin 19.11.2008 (online)



CHARLES JOHNSTONE (*1952 New York, NY)

CINE 23 y 12

C-print. 2006.

Printed in 2009, under the direct supervision of the photographer. Mounted on board. Signed, titled, dated and numbered 1/3 on mount verso.

380 x 380 mm

Literature

Charles Johnstone: Havana, New York 2008, No. 30.

46 The square has become his trademark format. In 2006 the New York photographer Charles Johnstone made his way to Cuba to realize his first large-scale photo project. In contrast to many of his colleagues, he did not care about documenting the morbid Colonial architecture in his project "Havana", nor is it a portrait of the Cuban people. Instead he discovers lonely places in his ramblings through the city. He is interested in gas stations, deserted cars, run-down swimming pools, or desolate playgrounds. His prints are austere composed, guided by vertical lines and strongly accented horizontal, intersecting lines and shadowy border areas, as well as color contrasts.

C-Print. 2006.

Abzug von 2009, unter der direkten Aufsicht des Photographen. Auf Unterlagekarton montiert. Dort rückseitig signiert, datiert, betitelt und nummeriert 1/3.

380 x 380 mm

Literatur

Charles Johnstone: Havana, New York 2008, Abb. 30.

Das quadratische Bildformat ist sein Markenzeichen geworden. Der New Yorker Photograph Charles Johnstone machte sich 2006 auf den Weg nach Kuba, um sein erstes großes Photoprojekt zu verwirklichen. Anders als bei vielen seiner Kollegen, geht es ihm in „Havana“ nicht um eine Dokumentation der morbiden Kolonialarchitektur, auch nicht um das Porträt von kubanischen Menschen. Vielmehr entdeckt er auf seinen Streifzügen durch die Stadt einsame Orte. Es interessieren ihn Tankstellen, Autos ohne Insassen, verkommene Schwimmbäder oder verlassenere Spielplätze. Seine Aufnahmen sind streng komponiert, geleitet von Senkrechten und stark betonten Waagerechten, von Linien, die sich durchkreuzen, von begrenzenden Schattenflächen und Farbkontrasten.



ROBERT POLIDORI (*1951 Montreal, Canada – lives in New York and Paris)

Cine Cosmos

C-print. 1997.

Printed in 2009, under the direct supervision of the photographer. Mounted on Dibond. First print from the edition of 10. Signed, dated, titled and numbered on a paper label verso. On *Fujicolor Crystal Archive* paper.

Circa 81.5 x 108 cm (102 x 128.5 cm)

Literature

Robert Polidori, Havana, Göttingen 2001, p. 82, ill.

Robert Polidori searches for traces left behind by life. He is fascinated by places where the past and the present commingle. In his well received series "Havana", he uses the gradual decay of the once flourishing city and its inhabitants as his theme. His spaces are often devoid of people but always show signs of everyday life and human activity: Rumpled bedclothes, drying laundry, bookshelves and living rooms in various styles can be seen. Despite the richness of detail, these otherwise quiet snapshots seem to be frozen in time. However in spite of this, one begins to sense what the inhabitants of these decayed walls must look like.

Certainly a popular spot in its day, the movie theatre *Cosmos* now stands abandoned with a metal grating barring the entry. It is only a backdrop to real, contemporary life. A woman in a pink outfit walks briskly by, while a man casually polishes his green car.

C-Print. 1997.

Abzug von 2009, unter der Aufsicht des Photographen. Aufgezogen auf Dibond Aluminium. Erstes Exemplar aus einer Auflage von 10. Rückseitig auf einem Etikett signiert, datiert, betitelt und numeriert. Auf *Fujicolor Crystal Archive* paper.

Ca. 81,5 x 108 cm (102 x 128,5 cm)

Literatur

Robert Polidori, Havana, Göttingen 2001, S. 82, Abb.

Robert Polidori ist auf der Suche nach Spuren, die das Leben hinterlassen hat. Fasziniert zeigt er sich von Orten, die Vergangenes und Gegenwärtiges vereinen.

In seiner viel beachteten Serie „Havana“ hat er sich den allmählichen Verfall der einst blühenden Stadt zum Thema gemacht. Dabei sind seine Räume oftmals menschenleer, aber alle weisen sie Zeichen alltäglichen Lebens und menschlicher Aktion auf. Zerknüllte Bettlaken, trocknende Wäsche, Bücherregale und Wohnzimmer in verschiedenen Variationen. Bei allem Detailreichtum wirken diese stillen Momentaufnahmen, als sei die Zeit stehengeblieben. Dennoch glaubt man förmlich zu ahnen, wie die Menschen auszusehen haben, die hinter den morbiden Hauswänden leben.

Früher sicherlich rege besucht, steht das Kino *Cosmos* nun verlassen da, der Eingang ist vergittert. Es dient nur als Kulisse für das reale, gegenwärtige Leben. Eine Frau in pinkem Outfit läuft eilig daran vorbei, während ein Mann daneben gemütlich sein grünes Auto poliert.



MARGARET BOURKE-WHITE (1904 New York, NY – 1971 Stamford, CT)

Lunch Hour, Santos Docks, Brazil

Gelatin silver print. 1936.

Mounted on original thin board. Signed in pencil on mount recto.

Titled in pencil by another hand (?) on the verso.

332 x 250 mm (554 x 381 mm)

Provenance

James N. Rosenberg (1958);

Museum of Modern Art, New York

48

Literature

Coffee Through The Camera's Lens. A Project on Brazil.

Photographs by Margaret Bourke-White, New York 1936.

In 1936 Margaret Bourke-White was sent to Brazil for two months by the *American Can Company* in order to photograph the cultivation and harvest of coffee. One year later, an educational brochure on the history and production of coffee in Brazil, which featured 11 photographs by Bourke-White, was distributed to over 700,000 American school children in order to create a taste for coffee among the school aged set.¹ Bourke-White wanted to capture the lives of children and workers in Brazil as she found it. This included suffering and misery – never presented relentlessly or voyeuristically. Her photograph of a worker during his lunch-time nap demonstrates how her unerring eye could turn everyday situations into art.

¹ William H. Young und Nancy K. Young: *The Great Depression in America: a cultural encyclopedia*, vol. 1, p. 100.

Silbergelatineabzug. 1936.

Auf Unterlagekarton montiert. Darauf vorderseitig mit Bleistift

signiert. Rückseitig von fremder Hand (?) betitelt.

332 x 250 mm (554 x 381 mm)

Provenienz

James N. Rosenberg (1958);

Museum of Modern Art, New York

Literatur

Coffee Through The Camera's Lens. A Project on Brazil.

Photographs by Margaret Bourke-White, New York 1936.

1936 wurde Margaret Bourke-White im Auftrag der *American Can Company* für zwei Monate nach Brasilien geschickt, um den dortigen Kaffeeanbau und die anschließende Ernte zu fotografieren. Mit der Absicht den Kaffee auch Kindern im Schulalter schmackhaft zu machen, verteilte man ein Jahr später eine pädagogisch aufgebaute Broschüre zur Geschichte und Produktion von Kaffee in Brasilien, mit 11 Photographien von Bourke-White, an über 700.000 amerikanische Schulkinder.¹

Bourke-White wollte das Leben der Kinder und Arbeiter in Brasilien so einfangen, wie es sich präsentierte. Dazu gehörten auch Leid und Elend der Bevölkerung – nicht schonungslos, nicht voyeuristisch. Wie ihr unfehlbarer Blick auf Alltagssituationen zur Kunst werden konnte, demonstriert sie uns in der Aufnahme des schlafenden Arbeiters zur Mittagszeit.

¹ William H. Young und Nancy K. Young: *The Great Depression in America: a cultural encyclopedia*, Bd. 1, S. 100.



ERIKA STONE (*1924 Frankfurt a. Main – lives in New York, NY)

Harlem, N.Y.

Gelatin silver print. 1940s.

Flush-mounted on board. Signed, titled, dated and inscribed *Chapt 6 27* in pencil on the verso. With the photographer's black *160 East 48 St* and *No model releases available* stamps on the verso.

343 x 270 mm

Provenance

Erika Stone, New York

Erika Stone began photographing professionally at the age of seventeen. She had immigrated to New York with her family only a few years before and early on had to contribute to her family's income. In the forties she became a member of the legendary *Photo League*, a group of New York photographers and film-makers who photographed the poor neighborhoods of Manhattan on their own or in group projects. Stone was drawn to Harlem. Her candid photographs, like her image of a dozing man on the sidewalk, presented almost monumentally, were a gentle appeal to the viewer's compassion.

Silbergelatineabzug. 1940er Jahre.

Auf Karton aufgezogen. Rückseitig mit Bleistift betitelt, signiert und datiert sowie bezeichnet *Chapt 6 27*. Mit dem schwarzen Stempel der Photographin *160 East 48 St* und *No model releases available*.

343 x 270 mm

Provenienz

Erika Stone, New York

Erika Stone begann im Alter von 17 Jahren professionell zu photographieren. Nur wenige Jahre zuvor war sie mit ihrer Familie nach New York ausgewandert und musste frühzeitig einen Beitrag zum Unterhalt leisten.

In den 40er Jahren wurde sie Mitglied der legendären *Photo League*, einer Gruppe von New Yorker Photographen und Filmemachern, die selbständig oder in Gruppenprojekten, die Bevölkerung in den ärmeren Vierteln Manhattans photographierten. Stone zog es nach Harlem. Mit ihren unverblühten Aufnahmen, wie der eines dösenden Tagelöhners, monumental in Szene gesetzt, versuchte sie sanft an das Mitgefühl des Betrachters zu appellieren.



HARRY CALLAHAN (1912 Detroit, MI – 1999 Atlanta, GA)

Detroit

Gelatin silver print. 1943.

Signed in pencil *Harry Callahan* on the verso.

112 x 72 mm

“I had an urge to photograph people on streets in downtown Detroit, and to do it freely”. “(...) I felt that (...) the idea I wanted was ‘lost in thoughts’ (...) I wanted them lost in their own thoughts as they walked down the streets.”¹

Callahan’s photographs are often untitled. They usually note the place and year the picture was taken. In 1938 the self-taught photographer began photographing and five years later he captured this spontaneous rear view of a woman in Detroit. She stands in the midst of the big city like a statue, gazing contemplatively into the distance, seemingly unperturbed by the noisy street around her. Between 1943–45 Callahan used his new 35 mm Contax camera to create an entire series showing images of pedestrians. In later years he returned to the theme of pedestrians in the street again and again, both in black and white and in color. His close-ups of women’s faces taken in the 1950s are the most well-known of these today.

Silbergelatineabzug. 1943.

Rückseitig mit Bleistift signiert *Harry Callahan*.

112 x 72 mm

“I had an urge to photograph people on streets in downtown Detroit, and to do it freely”. “(...) I felt that (...) the idea I wanted was ‘lost in thoughts’ (...) I wanted them lost in their own thoughts as they walked down the streets.”¹

Callahan’s Bilder tragen selten Titel. Häufig verweisen sie nur auf Ort und Jahr der Aufnahme. 1938 begann er autodidaktisch zu photographieren und fünf Jahre später entstand diese kleine spontan anmutende Rückenansicht einer Frau in Detroit. Statuengleich steht sie in großstädtischer Umgebung und blickt scheinbar unbeeindruckt vom Straßenlärm kontemplativ in die Ferne.

Eine ganze Serie von Fußgängern machte er in den Jahren 1943–45 mit seiner neuen 35 mm Contax-Kamera. Auch später griff Callahan das Thema von Fußgängern auf der Straße wieder auf, sowohl in Schwarz-Weiß, wie auch in Farbe. Bekannt wurden davon vor allem seine close-ups von Frauengesichtern aus den 50er Jahren.

¹ John Pultz: Harry Callahan. Early Street Photography, 1943–1945, p. 36.

¹ John Pultz: Harry Callahan. Early Street Photography, 1943–1945, S. 36.



ROBERT FRANK (*1924 Zurich – lives in Mabou, Canada and New York, NY)
NYC, 1948

Gelatin silver print. 1948.

Signed *Robert Frank* titled and dated *NYC 1948* in black ink on the verso.

340 x 196 mm

“Most of my photographs show people, depicted simply, through the eyes of a man on the street. There is one thing that the image must possess, the humanity of the moment. This type of photography is realism. But realism is not everything – there must also be a vision. It is when these two come together, that one has a good image.”¹

When Robert Frank immigrated to New York in 1947, he not only worked as a fashion photographer for *Harper's Bazaar*, he also started to walk the streets and photograph what he saw. In this case, it is a man in a hat, seen from behind, carrying a baguette under his arm. In this print, one can already sense Frank's unconventional approach that soon came to revolutionize photography. He valued neither the thorough composition of a picture, nor the perfectly sharp reproduction of the motif.

In the following years, Frank travelled through South America and Europe, fully developing the unforgettable style, that in 1955 he would bring to what is probably the most famous road trip in the history of American photography – a trip from which he returned carrying the 28,000 negatives which were the foundation for his later milestone: “The Americans”.

¹ Robert Frank quoted from Enzyklopädie der Fotografie, Hamburg 2006, p. 299.

Silbergelatineabzug. 1948.

Rückseitig mit schwarzer Tinte signiert *Robert Frank*, betitelt und datiert *NYC 1948*.

340 x 196 mm

„Die meisten meiner Fotografien zeigen Menschen, und diese werden einfach abgebildet, wie mit den Augen des Mannes von der Straße gesehen. Es gibt eine Sache, die das Bild enthalten muss, die Menschlichkeit des Augenblicks. Diese Art der Fotografie ist Realismus. Doch Realismus ist nicht alles – dazu muss eine Vision kommen. Erst beides zusammen macht eine gute Aufnahme.“¹

Als Robert Frank 1947 nach New York emigrierte, arbeitete er nicht nur als Modephotograph für *Harper's Bazaar*, er begann auch durch die Straßen zu laufen und zu photographieren, was er sah, wie diesen Mann in Rückenansicht mit Hut und einem Baguette unter dem Arm. Schon in dieser Aufnahme spürt man Franks unkonventionelle Herangehensweise, die wenig später die Photographie revolutionieren sollte. Weder legte er Wert auf eine durchdachte Komposition des Bildes noch auf die gestochen scharfe Wiedergabe des Motivs.

Die darauffolgenden Jahre bereiste Frank Südamerika und Europa und entwickelte hier vollends den so unvergessenen Stil mit dem er sich 1955 auf den wohl berühmtesten Road-Trip der amerikanischen Photographiegeschichte begab, um mit jenen 28.000 Negativen im Gepäck heimzukehren, die seinem späteren Meilenstein „The Americans“ zu Grunde lagen.

¹ Robert Frank zit. n. Enzyklopädie der Fotografie, Hamburg 2006, S. 299.



HARRY CALLAHAN (1912 Detroit, MI – 1999 Atlanta, GA)

Chicago

Gelatin silver print. 1959.

Signed in pencil lower right *Harry Callahan*. Signed again, titled and dated in pencil *Harry Callahan/Chicago about 1959* on the verso.
159 x 240 mm (178 x 254 mm)

Provenance

Seagram Collection New York;
Light Gallery New York

52

Literature

Photographs. Harry Callahan, San Francisco, El Mochuelo Gallery 1964, No. 51 (ill.).
Harry Callahan Photographs, Kansas City, Missouri, Hallmark Cards, INC. 1981, p. 43 (ill.).
Sarah Greenough: Harry Callahan. Ex. cat. National Gallery of Art Washington, Washington D.C., 1996, p. 121 (ill.).

Harry Callahan's central themes were his wife Eleanor, the city and landscapes. He wanted to create his own style and a teaching position at the Institute of Design in Chicago gave him the opportunity to develop into one of the greatest and most original photographers in America. In the tradition of Moholy-Nagy, Callahan taught his students the numerous technical possibilities of photography, as advanced by European modernists. This professionally composed image of a station platform in Chicago is a good example of his technical brilliance. The formally perfect composition of diagonal lines and significant contrasts of light and dark removes all spontaneity from the captured moment.

Silbergelatineabzug. 1959.

Rechts unten mit Bleistift signiert *Harry Callahan*. Rückseitig mit Bleistift nochmals signiert, betitelt und datiert *Harry Callahan/Chicago about 1959*.
159 x 240 mm (178 x 254 mm)

Provenienz

Seagram Collection New York;
Light Gallery New York

Literatur

Photographs. Harry Callahan, San Francisco, El Mochuelo Gallery 1964, Nr. 51 (Abb.).
Harry Callahan Photographs, Kansas City, Missouri, Hallmark Cards, INC. 1981, S. 43 (Abb.).
Sarah Greenough: Harry Callahan. Ausst. Kat. National Gallery of Art Washington, Washington D.C., 1996, S. 121 (Abb.).

Seine Frau Eleanor, die Stadt und die Landschaft: Das waren die zentralen Themen im Werk Harry Callahans. Er wollte einen eigenen Stil schaffen und sein Lehrauftrag am Institute of Design in Chicago gab ihm die Möglichkeit, sich zu einem der größten und originellsten Photographen Amerikas zu entwickeln. In der Nachfolge Moholy-Nagys lehrte Callahan seinen Schülern die unterschiedlichsten technischen Möglichkeiten der Photographie, die von der europäischen Moderne forciert wurden. Seine photo-technische Meisterschaft spiegelt sich auch in dieser raffinierten Aufnahme eines Bahnsteigs in Chicago wider. Der formvollendete Bildaufbau aus schrägen Linien und bedeutenden Hell-Dunkel-Kontrasten nimmt dem Augenblick jegliche Spontaneität.



RAY K. METZKER (*1931 Milwaukee, WI – lives and works in Pennsylvania)

Chicago

Gelatin silver print. 1958.

Signed and numbered 1/5 in pencil on the verso.

145 x 213 mm (204 x 252 mm)

Our photograph *Chicago* is from the early period of Ray Metzker's career, when his work was still strongly influenced by his teachers Harry Callahan and Aaron Siskind. At this time Metzker was a student at the Institute of Design in Chicago. There he encountered the after effects of the European avant-garde, forming him into one of the most notable representatives of experimental photography. Henceforth, his photographic canon embraced the use of solarization, photomontage and the double exposure.

Many of his images are arresting for their use of strong black and white contrasts, a classic feature of the Chicago school. While his photographs are often strictly geometric and of an almost abstract construction, in the case of our photograph, Metzker uses a motif from real life taken from the Chicago Loop.

Out of nowhere, the couple appears from the dark background, casually holding hands, curious about what the evening has in store for them. The figures are revealed to the viewer only through a few singularly accentuated, illuminated parts of their bodies. In the background, one can only sense the presence of the couple's parked car and a female pedestrian.

Silbergelatineabzug. 1958.

Rückseitig mit Bleistift signiert und numeriert 1/5.

145 x 213 mm (204 x 252 mm)

Unsere Photographie *Chicago* entstand in der frühen Karriere Ray Metzker's, als er noch ganz unter dem Einfluss seiner Lehrer Harry Callahan und Aaron Siskind arbeitete. Metzker studierte zu dieser Zeit am Institute of Design in Chicago. Dort traf er auf Nachwirkungen der europäischen Avant-Garde, die aus ihm einen der herausragendsten Vertreter der experimentellen Photographie formten. Fortan umfasste sein photographischer Kanon Solarisation, Photomontage und Doppelbelichtung.

Viele seiner Aufnahmen bestechen durch den starken Kontrast zwischen Schwarz und Weiß, klassisch für die Schulung in Chicago. Sind seine Bilder oftmals streng geometrisch, fast abstrakt konstruiert, bedient sich Metzker in unserem Fall eines Motivs mitten aus dem Leben des „Chicago Loop“.

Wie aus dem Nichts taucht das Paar aus dem dunklen Hintergrund auf, locker händchenhaltend, neugierig auf das was der Abend für sie bereit hält. Nur durch einige akzentuiert ausgeleuchtete Körperpartien werden die Figuren für den Betrachter sichtbar. Im Hintergrund kann man gerade noch ihr geparktes Automobil sowie eine Fußgängerin erahnen.



DIANE ARBUS (1923 New York, NY – 1971, Greenwich Village, NY)

The Circus Ballerinas, N.J.

Gelatin silver print. 1964.

Printed later by Neil Seilkirk. With the estate stamp on the verso, signed, titled, dated and numbered 9/75 in black ink by Doon Arbus.

Circa 366 x 366 mm (508 x 406 mm)

Provenienz

Fraenkel Gallery

54 Diane Arbus once said „I want to photograph what is evil“. She was known for photographing what is generally considered ugly, dangerous or terrifying. Her camera opened a door into a world most people turned away from, a world of transvestites, eccentrics and circus acrobats.

The three ballerinas, wonderfully placed into the square format, appear bizarre, evoking something akin to pity. Shot head-on, they watch the observer attentively – both shy and curious. It is exactly this contrast between unconventional, strange subjects and a calm, objective presentation that gives Diane Arbus' images credibility and is the secret of the fascination with her work that continues unabated.

Silbergelatineabzug. 1964.

Späterer Abzug von Neil Seilkirk. Rückseitig mit dem Nachlass-Stempel, darin von Doon Arbus in schwarzer Tinte signiert, datiert, betitelt und nummeriert 9/75.

Ca. 366 x 366 mm (508 x 406 mm)

Provenienz

Fraenkel Gallery

„I want to photograph what is evil“ hatte Diane Arbus einmal gesagt. Sie war bekannt dafür, das zu photographieren, was gemeinhin als hässlich, gefährlich oder furchteinflößend galt. Mit Hilfe ihrer Kamera öffnete sie Türen in eine Welt, von der sich andere abwandten, eine Welt von Transvestiten, Exzentrikern und eben auch Zirkusakrobaten.

Skurril, fast mitleiderregend, wirken die drei Ballerinas, wunderbar in das quadratische Format gesetzt. Frontal gesehen, blicken sie aufmerksam – mal schüchtern, mal neugierig – den Betrachter an. Gerade dieser Kontrast aus unkonventionellen, seltsamen Sujets und ruhiger, sachlicher Darstellung macht die Aufnahmen von Diane Arbus stets glaubwürdig und ist das Geheimnis ihrer Faszination, die noch heute ungebrochen wirkt.



ERIKA STONE (*1924 Frankfurt a. Main – lives in New York, NY)

Bowery Beauties

Gelatin silver print. 1947.

Signed in pencil *Erika Stone*, titled and dated *Bowery Beauties 1947* on the verso. With the photographer's black stamp *PHOTO BY ERIKA*.

265 x 335 mm

Provenance

Erika Stone, New York

Literature

Sibylle Appuhn-Radtke a.o.: Erika Stone. *Mostly People*, Munich 2001, p. 36 (ill.).

When Erika Stone began working for *Photo League*, the young photographer developed her great social-documentary interest in people. Correspondingly, the first photo series she published, entitled “Sammy’s”, showed real-life portraits of the New Yorkers who met every night in the music-hall bar “Sammy’s” on Bowery-Street in downtown Manhattan. In “Sammy’s”, the so-called “poor man’s stork club”, there was no “cover charge nor cigarette girl (...). Neither is there a hat check girl. Patrons prefer to dance with their hats and coats on. But there is a lively floor show ... the only saloon on the Bowery with a cabaret licence. (...) Inside, the place is jammed with the uptown crowd mingling with the Bowery crowd and enjoying it. But towards midnight some odd types drop in for a quick one. There is a woman called “Pruneface”, a man called “Horseface” ... “Ethel” the queen of the Bowery who generally sports a pair of black eyes.”¹

¹ Quoted from Weegee in: *Naked City*, New York 1945, p. 138.

Silbergelatineabzug. 1947.

Rückseitig mit Bleistift signiert *Erika Stone*, betitelt und datiert *Bowery Beauties 1947*. Mit dem schwarzen Stempel der Photographin *PHOTO BY ERIKA*.

265 x 335 mm

Provenienz

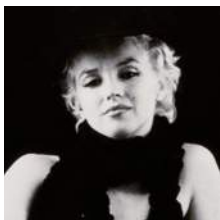
Erika Stone, New York

Literatur

Sibylle Appuhn-Radtke u.a.: Erika Stone. *Mostly People*, München 2001, S. 36 (Abb.).

Spätestens als Erika Stone begann, für die *Photo League* zu arbeiten, entwickelte die junge Photographin ihr großes sozial-dokumentarisches Interesse am Menschen. Dementsprechend zeigte ihre erste publizierte Photoserie „Sammy’s“ lebensnahe Porträtaufnahmen von New Yorkern, die sich allabendlich in der gleichnamigen Variété-Kneipe in der Bowery-Street in downtown Manhattan trafen. In „Sammy’s“, dem sogenannten „Club des Armen Mannes“ gab es weder „Gedecke noch ein Zigarettentmädchen (...) auch gibt es keine Garderobiere. Die Gäste ziehen es vor, mit Hut und Mantel zu tanzen. Aber es gibt eine lebhaftere Variétévorstellung ... die einzige Kneipe in der Bowery mit Revue-lizenz. Innen ist es gedrängt voll durch das Vorstadtpublikum, das sich mit den Boweryleuten mischt und alle amüsieren sich. Da gibt es eine Frau, die man Pflaumengesicht nennt, und einen Mann, den man Pferdegesicht nennt, und Ethel die Königin der Bowery, die gewöhnlich mit einem Paar schwarzer Augen protzt, die ihr die Natur nicht gegeben hat.“¹

¹ zit. n. Weegee in: *Naked City*, New York 1945, S. 138.



MILTON H. GREENE (1922–1985, New York, NY)

Marilyn Monroe

Complete portfolio with 10 gelatin silver prints and two dye transfer prints. 1954/56.

Published by Brenner Fine Arts, New York 1978.

From the edition of 250.

Each with photographer's authenticity and copyright hand stamp on the verso, therein signed and dated in black ink. In original brown velour portfolio titled in gold, including original brochure.

- 56 Black/White circa 505 x 403 or 403 x 505 mm
Dye transfer 349 x 353 (510 x 405 mm)
Dye transfer diptych, each 203 x 200 (510 x 405 mm)

Literature

Milton's Marilyn. Die Photographien von Milton H. Greene, ed. by Joshua Greene, Munich a.o. 1998.

Milton Greene and Marilyn Monroe first met in 1953 while working for the fashion magazine *Look*. At the time Greene was already a highly sought after fashion photographer and Monroe was on her way to becoming one of the most successful actresses in Hollywood. The close friendship that developed by the end of the project led to the founding in 1955 of their joint production company "Marilyn Monroe Productions, Inc.", but came to an end in 1957, when Monroe married Arthur Miller. During those years, Monroe spent a considerable amount of time with Greene and his wife Amy at their farm in Connecticut and in New York. It was Greene's prerogative to take at least 50 individual shootings with the legendary Monroe. A collection of these photographs was brought together in the present portfolio in 1978. It includes ten black and white prints from the famous "Black Sitting" series of 1956, a color photograph taken during the filming of "Bus Stop", and a diptych from the ballerina series of 1954.

Vollständiges Portfolio mit 10 Silbergelatineabzügen und zwei Dye Transfer-Abzügen. 1954/56.

Veröffentlicht von Brenner Fine Arts, New York 1978. Aus einer Auflage von 250.

Rückseitig jeweils mit dem schwarzen Photographenstempel, darin signiert und datiert. In brauner Originalmappe mit goldener Aufschrift, inklusive originaler Begleitbroschüre.

Schwarz-Weiß ca. 505 x 403 oder 403 x 505 mm

Dye Transfer 349 x 353 (510 x 405 mm)

Dye Transfer Diptychon, je 203 x 200 (510 x 405 mm)

Literatur

Milton's Marilyn. Die Photographien von Milton H. Greene, hg. von Joshua Greene, München u.a. 1998

Als sich Milton Greene und Marilyn Monroe 1953 bei gemeinsamen Arbeiten für das Fashionmagazin *Look* kennenlernten, war er bereits ein angesehener Modephotograph und sie auf dem Weg, eine der erfolgreichsten Schauspielerinnen Hollywoods zu werden. Die enge Freundschaft zwischen beiden, die sich im Anschluss entwickelte, führte 1955 zur Gründung der gemeinsamen Produktionsfirma „Marilyn Monroe Productions Inc.“, endete aber 1957 nach der Heirat von Monroe und Arthur Miller. In jenen Jahren verbrachte Monroe viel Zeit mit Greene und dessen Frau Amy auf deren Farm in Connecticut und in New York und Greene war es vorbehalten, in annähernd 50 Photositzungen, zahlreiche Aufnahmen der Filmlegende Monroe zu machen. Eine Zusammenstellung davon wurde 1978 in dem hier vorgestellten Portfolio vereint. Dazu gehören zehn Schwarz-Weiß-Abzüge der berühmten „Black sitting“ Serie von 1956, eine Farbphotographie, die während der Dreharbeiten zu „Bus Stop“ entstand und ein Diptychon aus der Ballerina Serie von 1954.





ANNIE LEIBOVITZ (*1949 Westport, CT – lives in New York, NY)

Jackie and Joan Collins, Los Angeles

Cibachrome. 1987.

Printed later, under the direct supervision of the artist. Signed in black ink, dated *los angeles 1987*, titled *jackie collins and joan collins* and numbered 5/40 on the recto.

300 x 365 mm (400 x 507 mm)

Literature

Annie Leibovitz. Photographs 1970–1990, New York 1991, p. 164.

“I no longer believe that there is such a thing as objectivity. Everyone has a point of view. Some people call it style, but what we’re really talking about is the guts of a photograph. When you trust your point of view, that’s when you start taking pictures.”¹ We know Annie Leibovitz as the sensitive photographer who intimately documented the death of her partner Susan Sontag, and we know her as a photographer of the stars. Her reputation started with numerous now-legendary images of high-society. Her portrait of Jackie and Joan Collins might well be the epitome of Hollywood glamour. It was taken in 1987 for *Vanity Fair*. Time and again the photographer fascinates us with her sharp eye and her profound intuition for spectacular settings. She always manages to capture her protagonists in brilliantly appropriate locations. In our print, Leibovitz photographed the Collins sisters in the back of a limousine, sporting opulent 80s outfits with generous décolletés, abundant jewellery and a leopard coat.

¹ Annie Leibovitz. Photographs 1970–1990, New York 1991, p. 9.

Cibachrome. 1987.

Späterer Abzug, unter der direkten Aufsicht der Photographin. Vorderseitig mit schwarzem Faserstift signiert, datiert *los angeles 1987*, betitelt *jackie collins and joan collins* sowie numeriert 5/40. 300 x 365 mm (400 x 507 mm)

Literatur

Annie Leibovitz. Photographien 1970–1990, München u.a. 1991, S. 164.

„Ich glaube nicht, dass es so etwas wie Objektivität gibt. Jeder hat eine Sicht der Dinge. Manche nennen das Stil, aber ich meine damit eigentlich eher die Substanz eines Photos. Wenn man zu einer Sicht der Dinge steht, fängt man an Photos zu machen.“¹ Wir kennen Leibovitz als sensible Photographin, die den Tod ihrer Lebensgefährtin Susan Sontag dokumentarisch begleitete, und wir kennen sie als Star-Photographin. Berühmt wurde sie durch zahlreiche legendäre Aufnahmen der High-Society. Ihr Porträt von Jackie und Joan Collins könnte als Inbegriff des Hollywood-Glammers gelten. Es entstand 1987 für das Magazin *Vanity Fair*. Immer wieder fasziniert uns die Photographin mit der Schärfe ihres Blickes und ihrem tiefen Gespür für spektakuläre Kulissen. Es gelingt ihr stets, ihre Protagonisten in Szenarien festzuhalten, die besser nicht hätten gewählt werden können. Die beiden Collins-Schwwestern photographierte Leibovitz im Fond einer Limousine. In opulentem 80er Jahre Outfit, mit tiefen Ausschnitten, viel Schmuck und Leopardenmantel.

¹ Annie Leibovitz. Photographien 1970–1990, München u.a. 1991, S. 8.



CINDY SHERMAN (*1954 Glen Ridge, NJ – lives in New York, NY)

Untitled Film Still #59

Gelatin silver print. 1980.

Signed, dated and numbered 2/10 on the verso.

202 x 254 mm

Literature

Cindy Sherman. *The Complete Untitled Film Stills*, New York 2003, p. 40 (ill.).

60

In each of her 69 black and white *Untitled Film Stills* Cindy Sherman presents herself as an actress in a scene from a film that seems vaguely familiar to us. In this photo, she presents herself as an anonymous New Yorker wearing a flowered skirt, like those worn in the fifties. In addition, she wears a presumably matching knit jacket; in her right hand she carries a suitcase. Briskly, she walks away from camera and observer along the World Trade Center, her left hand half-raised waving goodbye.

Sherman's self-stagings should never be read as self-portraits. The person of Cindy Sherman is of no interest. Dressed- and made-up she takes on fictitious female personalities, thus criticizing the clichéd image of women in American film and photography.

Silbergelatineabzug. 1980.

Rückseitig mit Bleistift signiert, datiert und nummeriert 2/10.

202 x 254 mm

Literatur

Cindy Sherman. *The Complete Untitled Film Stills*, New York 2003, S. 40 (Abb.).

Auf jedem ihrer 69 schwarz-weißen *Untitled Film Stills* präsentiert sich Cindy Sherman als eine Darstellerin in einer Filmszene, die wir zu kennen glauben.

Auf diesem Photo erscheint sie uns als anonyme New Yorkerin im Blümchenrock, wie man ihn in den 50er Jahren trug. Darüber eine farblich sicherlich passende Strickjacke, in der rechten Hand hält sie einen Koffer. Raschen Schrittes entfernt sie sich entlang des World Trade Centers von Kameralinse und Betrachter, die linke Hand noch halb zum Abschiedsgruß erhoben.

Shermans Selbstinszenierungen sollen zu keiner Zeit als Selbstporträts verstanden werden. Die Person Cindy Sherman interessiert nicht. Verkleidet und geschminkt schlüpft sie in die Rolle erfundener Frauenpersönlichkeiten und kritisiert auf diese Weise das klischeehafte Bild der Frau in Film und Photographie im Amerika dieser Jahre.

INDEX

BERENICE ABBOTT	9	35
ROBERT ADAMS	13	39
DIANE ARBUS	26	54
LEWIS BALTZ	12	38
ILSE BING	7	33
MARGARET BOURKE-WHITE	20	48
HARRY CALLAHAN	22	50
	24	52
WILLIAM EGGLESTON	11	37
	16	44
WALKER EVANS	10	36
ROBERT FRANK	23	51
MILTON H. GREENE	28	56
CHARLES JOHNSTONE	18	46
ANNIE LEIBOVITZ	29	59
RAY K. METZKER	25	53
JOEL MEYEROWITZ	14	40
ROBERT POLIDORI	19	47
CINDY SHERMAN	30	60
STEPHEN SHORE	15	41
ALEC SOTH	17	45
ERIKA STONE	21	49
	27	55
PAUL STRAND	8	34

Die Photographien dieses Kataloges werden zusammen mit weiteren Arbeiten aus unserem Bestand vom 20. Mai bis 17. Juni 2011 in unseren Räumen ausgestellt.

The photographs in this catalogue will be exhibited together with other works from our inventory in our gallery from May 20 through June 17, 2011.

All items in the catalogue are for sale.

Payment should be made net promptly to our account:
Commerzbank IBAN DE 02 1004 0000 0735 7700 00;
BIC (swift) COBADEFF.

Reservations are possible, however firm orders will take precedence.
In case of any dispute the German version of these conditions shall be legally binding.

Title is reserved until complete payment of goods (§ 455 Civil Code of Germany).

Detailed condition reports and prices upon request:
sonja@kunsthandel-maass.de
joerg@kunsthandel-maass.de

Alle Photographien sind verkäuflich.

Verkauf gegen sofortige Zahlung, spesenfrei für uns, auf
Konto-Nr. 735 77 00, Commerzbank, BLZ 100 400 00.

Reservierungen sind möglich, jedoch haben
Festbestellungen Vorrang. Es besteht kein Lieferzwang.
Eigentumsvorbehalt gemäß § 455 BGB.
Erfüllungsort und Gerichtsstand, auch für das Mahnverfahren,
ist Berlin.

Detaillierte Beschreibungen und Preise auf Anfrage:
sonja@kunsthandel-maass.de
joerg@kunsthandel-maass.de

Katalogbearbeitung und Texte Sonja Kaiser

Übersetzungen: Suzanne Royal

Gestaltung & Satz: Stefanie Löhr

Reproduktionen: Jens Ziehe

Druck: Ruksaldruck GmbH + Co. KG, Berlin

© Kunsthandel Jörg Maaß, Berlin 2011

J ö r g
M a a ß

K u n s t
h a n d e l

Kunsthandel Jörg Maaß
Rankestraße 24 | 10789 Berlin
T +49 (0)30 - 211 54 61 | F +49 (0)30 - 218 11 97
kontakt@kunsthandel-maass.de

www.kunsthandel-maass.de

