

Translated by Dawn Michelle d'Atri

Es sind die Titel der Ausstellungen und Künstlerbücher von Özlem Altın, die in ihrer Suggestivität vielleicht am ehesten beschreiben, wie man sich die Relation zwischen den einzelnen Elementen ihrer fotografischen Installationen vorzustellen hat: »Each movement appears like hesitation«, »Confusion between the animate and inanimate« oder »Rhythm of Resemblance«. Solcherart rhythmisierte Ähnlichkeiten finden sich in der Kombination von Bildern, die gleiche, aber einer jeweils anderen Ordnung zugehörige Motive zeigen. »Hand auf Körper« (2009) zum Beispiel stellt die Hand mit einer Schere aus Yoko Onos berühmtem »Cut Piece« (1965) einer Aufnahme an die Seite, in der eine Hand auf der Schulter einer direkt in die Kamera blickenden Frau ruht. Ein weiteres Bild, offenbar einem medizinischen Lehrbuch entnommen, zeigt eine Frau, die den Arm eines Mannes bei einer physiotherapeutischen Behandlung verdreht. Dieses trifft auf das Bild einer Hand, die am Hals eines Mannes eine Wunde an der Halsschlagader abdrückt, sowie ein kleines Aquarell, das ein Gesicht mit dem Abdruck einer winzigen Hand auf der Wange zeigt. Die Geste der Berührung, affektiv besetzt oder nüchtern instrumentell, vermag in der Sequenzierung wie ein in der Betrachtung aktiviertes somatisches Gedächtnis ein Repertoire an Erinnerungen an ähnlich erlebte Kontakte aufzurufen – und bleibt in der Kombination des Disparaten dennoch eigenartig abstrakt.

Thematisch sind der menschliche Körper und die Codes, die er aussendet, ein zentrales Motiv im Werk von Altın. Zugleich gibt es in und zwischen ihren Bildern aber auch ein subtiles Moment des Unheimlichen im Sinne einer unscharf gewordenen Beziehung zwischen dem Belebten und Unbelebten, dem Körper und seinem bildhaften, zur *nature morte* geronnenen Double. Fotografisch stillgestellt, verschiebt sich die Wirklichkeit in der Kombination der in sich bereits ambivalenten, weil entkontextualisierten Bilder in eine Zone des Unbestimmten, in der sie eine Präsenz einnimmt, die auch fotografisches Zeichen einer Abwesenheit ist. Beinahe wie eine vom Logos entkoppelte Körpersprache entfaltet sich ein Repertoire eingefrorener Posen, stummer Gesten und regloser Menschen, die sich als Objekte dem examinierenden Blick darbieten und ihm dennoch immer wieder entgleiten. Denn im Gegensatz zur spektakulären Evidenz des affizierten Körpers, dessen Expressivität sich in das Format des Fotografischen unmittelbar übertragen lässt, haben wir es hier gleichsam mit einem Nullpunkt der Bewegung zu tun: vom Körper abstrahierte Gliedmaßen, liegende oder in fremdartigen Posen verharrende Menschen, übermalte Porträts, die nur die Hände der dargestellten Person in nicht mehr zu dechiffrierenden Gesten sichtbar werden lassen.

In dem Diptychon »Untitled (Tempelhof)« (2012) sind zwei im Gras liegende Kinder zu sehen, die vollständig von Tüchern und Stoffen bedeckt sind. Es bedarf eines zweiten Blicks, um zu erkennen, dass in dieser amorphen lagernden Form eine menschliche Physis steckt. Und auch das »Untitled (Mädchen im Baum)« (2012), das auf einem Ast liegt, den Körper an den Baum geschmiegt, sieht von Weitem aus wie tot. Die Beine sind um den Baumstamm geschlungen, der Kopf ist nach hinten gebeugt, der Körper ausgestreckt. Die Differenz zwischen liegendem, schlafendem und un-

The evocative titles of the exhibitions and artist's books by Özlem Altın perhaps best hint at the way we should envisage the relation between the individual elements of her photographic installations: "Each movement appears like hesitation", "Confusion between the animate and inanimate", or "Rhythm of Resemblance". Such rhythmised similarities are found in the combination of images that display the same motifs adhering to different systems. "Hand auf Körper" (Hand on body, 2009), for example, positions a video still from Yoko Ono's famous "Cut Piece" performance (1965) depicting the hand with a pair of scissors next to an image of a hand resting on the shoulder of a woman looking at the camera straight on. Yet another image, apparently taken from a medical textbook, shows a woman twisting the arm of a man during a physical therapy session. This meets an illustration of a hand exerting pressure on a wounded carotid artery along the throat of a man, next to a reproduction of a small watercolour that reveals a face with the print of a tiny hand on its cheek. The gesture of touch – affectively connoted or clinically instrumental – may well evoke a repertoire of memories of similarly experienced contacts, in terms of sequencing and in a somatic remembrance activated through the act of viewing. Nonetheless, this gesture may still remain peculiarly abstract in the combination of disparate elements.

Thematically, the human body and the codes that it transmits are a central motif in Altın's work. Yet at the same time, in and among her photographs there arises a subtle moment of the uncanny in the sense of an increasingly undefined relationship between animate and inanimate, between body and its eidetic double solidified as *nature morte*. Photographically immobilised, reality shifts – in the juxtaposition of the already inherently ambivalent (since decontextualised) images – into a zone of indeterminacy, where it registers a presence that is also a photographic sign of an absence. Almost like body language that has been decoupled from Logos, a repertoire of frozen poses, mute gestures, and inert people evolves, presenting themselves to the discriminating gaze as objects while nonetheless slipping away again and again. In contrast to the spectacular evidence of the affected body, the expressivity of which may be instantly transferred to the format of photography, here we are indeed dealing with a zero point of movement, as it were: limbs that have been abstracted from the body, reclined people lingering in unfamiliar poses, overpainted portraits that only reveal the hands of the depicted person set in undecipherable gestures.

In the diptych "Untitled (Tempelhof)" (2012), two children lying in the grass are seen completely covered in cloth and fabric. It takes a second glance to recognise a human physis behind this amorphously embedded form. And even the girl in a tree in "Untitled (Mädchen im Baum)" (2012), who is resting on a branch, her body nestled against the tree, appears dead from a more distant perspective. Her legs are slung around the trunk, her head bent back, her body sprawled out. The difference between a recumbent, sleeping, and lifeless girl appears to be levelled here, for it is only a moment in time that has been captured, not a period of real observation that would establish certainty. A second photo, showing the girl from another perspective, confirms the impression of an unnaturally arrested pose that objectifies the body. As is frequently the case with Altın's pictures, we cannot clearly discern whether the artist hap-

schleiert und damit die Vorstellung einer inventarisierenden Aneignung archetypischer Ausdrucksbewegungen negiert. In ihrer Abfolge erinnern sie eher an filmische Sequenzen, insbesondere, wenn man Film als Abfolge fotografischer Schnitte im Raum betrachtet. Einer Linearität oder narrativen Kohärenz verweigern sie sich dennoch. Dieses Weder-noch korrespondiert mit jener Absage an etablierte Kategorien, die das Werk von Altin insgesamt charakterisiert. Insbesondere das Archivartige, das man ihren Arbeiten aufgrund der Selektion und Kombination motivisch ähnlicher Bilder unterstellen könnte, lehnt die Künstlerin zugunsten einer Betonung des Spontanen und Intuitiven ab. Auch, dass manche Bilder häufiger in unterschiedlicher Konstellation auftauchen und jeweils andere Konnotationen annehmen, unterstreicht die Resistenz gegenüber der Finalität eines ordnenden, auf Klassifikationen abzielenden Blicks.

Die das Prinzip der Collage aufgreifende Kombination zielt vielmehr auf eine Form multipler Lesart, die an die Struktur der poetischen Sprache erinnert. Mehrdeutigkeit auf semantischer Ebene trifft dort auf eine Betonung der formalen Struktur, des Rhythmus, der Klangfarbe, die Evidenz vermeidet und gleichzeitig Sprache und Ästhetik vereint. Bei Altin sind es der Rhythmus der verschiedenen zu Gruppen und Ensembles zusammengestellten Bilder, das subtile Gleichgewicht aus Differenz und Wiederholung in den Motiven und die Expressivität der Übermalung im Kontrast zu den in ihrem Schwarzweiß konzeptuell anmutenden Fotografien. Diese Collagen im weitesten Sinne charakterisiert nicht das radikal Disparate, das die surrealistische Collage inspirierte, oder die Fragmentierung des Gewöhnlichen durch eine überraschend neue Perspektive, sondern ein besonderer Blick für das Vertraute, das sich uns merkwürdig entfremdet hat.

Die Entfremdung resultiert vor allem aus der dezidierten Vermeidung einer das Individuelle markierenden Subjektivität. Die von Altin selektierten, fotografisch arretierten Körper präsentieren sich in einer Verdinglichung, die das Subjektive fast vollständig ausblendet. So wie die Hände in »Hand auf Körper« niemandem zuzuordnen sind, fehlt auch vielen anderen Bildern jener Kontext, der sie zu Repräsentationen spezifischer Situationen machen würde. Insbesondere Porträts werden übermalt, bis die individuelle Physiognomie unter einer Farbschicht unkenntlich geworden ist. Diese Geste des Auslöschens hat einerseits einen distanzierenden, manchmal unheimlichen Effekt, andererseits löst sie das Fotografische aus seiner indexikalischen Funktion und verleiht den wenigen noch sichtbaren Bildteilen eine fokussierte Intensität: Entindividualisiert, werden die Handgesten zu einem appellativen Kommunikationssystem, das wir alle beherrschen und das hier dennoch wirkt wie eine Fremdsprache. »Untitled (holding your arm or leg)« (2013) zum Beispiel zeigt eine kaum mehr erkennbare menschliche Figur, deren Körper bis auf den rechten Unterarm und die linke Hand in einer eiförmigen dunklen Übermalung verschwunden ist. Die wie abgetrennt wirkenden Hände strahlen eine maskierte Bedeutungshaftigkeit aus, die ohne die farbige Auslöschung vielleicht gar nicht existierte. Auch »Withdrawal« (2013), eine vollständig übermalte Fotografie, aus deren dunklem Farbauftrag noch leicht ein Paar Hände hervorschimmert, legt in der Ästhetik des Verschwindens die sonst von der Physiognomie der dargestellten Person überstrahlte Körpersprache frei. Es handelt sich offenbar um das Porträt einer Frau, auch wenn deren Kopf mit einem Blatt Papier überklebt wurde, wie um ihre Identität noch weiter zu verschleiern und den Rückzug in die Abstraktion zu ebnen. Man darf sich Özlem Altins Bildwelt dennoch nicht als Sphäre anonymisierter Widrigkeiten und mit der Aura des Geheimnisvollen ausgestatteter Wesen vorstellen.

Ihre Präsentationsweise nämlich begreift den/die BetrachterIn als sich im Raum bewegendes Körper, dessen physische Präsenz und Mobilität mit den immobilen Arrangements kontrastiert, deren sensorische Aufgeladenheit er jedoch teilt. Wenn Objekte und damit dreidimensionale Elemente in Altins Installationen auftauchen, lehnen diese an der Wand oder an Sockeln, das heißt, sie brauchen eine Vorrichtung, die sie zu Subjekten, wenngleich passiv gestützten, erhebt. Wie in einer Gegenbewegung zu der Verdinglichung

similar motifs, is dismissed by the artist in favour of emphasis on the spontaneous and the intuitive. The fact that some pictures quite frequently emerge in different constellations and take on diverse respective connotations underscores resistance to the finality of a gaze geared towards order and classification.

This combination, tying into the collage principle, in fact aims at a potentially multiple reading that is reminiscent of the structure of poetic language. Here, equivocation on a semantic plane encounters an emphasis on the formal structure, on rhythm, timbre, that avoids obviousness while simultaneously uniting language and aesthetics. In the case of Altin's work, we find the rhythm of different images compiled into groups and ensembles, a subtle equilibrium of balance and repetition in the motifs, and expressivity of overpainting in contrast with black-and-white photographs of apparent conceptual orientation. In the broadest sense, these collages are characterised neither by radically disparate elements inspired by surrealist collage, nor by fragmentation of the ordinary through a surprisingly new perspective, but rather by a special view of something familiar that, strangely enough, has become alienated from us.

This alienation results primarily from the firm avoidance of a subjectivity that marks individual nature. The photographically isolated bodies selected by Altin present themselves with a reification that almost completely masks subjectivity. Just as the hands in "Hand auf Körper" cannot be ascribed to a particular person, many other pictures lack a certain context that would turn them into representations of specific situations. Portraits in particular are overpainted to an extent that individual physiognomy is beyond recognition under a layer of paint. On the one hand, this gesture of obliteration has a distancing, sometimes uncanny effect. On the other, it liberates photography from its indexical function and imbues the elements of the photograph that are still visible with a focused intensity; in their state of being uncoupled from the individual, the hand gestures become an appellative system of communication that, even though we all master it, almost appears like a foreign language here. For example, "Untitled (holding your arm or leg)" (2013) shows a human figure that almost defies recognition, with the body having dissolved into a dark, egg-shaped swatch of paint, only leaving out the lower part of the right arm and the left hand. The seemingly severed hands radiate a cloaked evocation of meaning that would perhaps not even exist without this coloured erasure. The work "Withdrawal" (2013) is an entirely overpainted photograph displaying only a pair of hands just barely shimmering out of the dark. By means of an aesthetics of disappearance, body language that is otherwise outshone by the physiognomy of the depicted person is revealed. Apparently it is a portrait of a woman, despite her head having been pasted over with a sheet of paper, as if to further conceal her identity and to allow a "withdrawal" into abstraction. Nonetheless, we must refrain from imagining Özlem Altin's envisioned world to be a domain of anonymised revenants and characters shrouded in an aura of mystery.

Indeed, the artist's form of presentation conceives of the viewer as a body moving through space whose physical presence and mobility contrasts with the immobile arrangements, while both share a similar sensorial charge. When objects and thus three-dimensional elements appear in Altin's installations, they are usually found leaning against the wall or situated on pedestals; that is, they require a

← Hand auf Körper, 2009. Photocopies, watercolour, 42 × 52 cm.

→ Untitled (wife of an architect), 2012. Ink on inkjet print, 64.5 × 51 cm.

Untitled (holding your arm or leg), 2013. Ink, oil and paper collage on inkjet print (framed), 53 × 42 cm.

From the dyptich: Untitled (Mädchen im Baum), 2013. Inkjet prints, 122 × 190 cm. Echo, 2013. Inkjet print on litho paper, 62 × 49.5 cm.

Untitled (Closer), 2013. Inkjet print on litho paper, 70 × 52.5 cm.

Untitled (Ella, x), 2004. Inkjet print on litho paper, 48 × 32.5 cm.

Untitled (hole or screen), 2014. Inkjet print on litho paper, 50 × 52 cm.

Untitled (Tempelhof), 2012. Inkjet prints, 120 × 203 cm.

Withdrawal, 2013. Ink and collage on inkjet print, 50.5 × 39.5 cm.

All images courtesy of the artist and Circus, Berlin.



opened upon this scene or if it was staged; though it can be said that theatrical elements, or those committed to pretence, are indeed principally extrinsic to her photographic work. It is the naturalness radiated by these motifs that serves to irritate.

Altin possesses a large collection of such images: self-captured photographs, photocopies, newspaper clippings, book illustrations. She repeatedly rearranges them into new constellations and presents them as installations in an exhibition space or in the form of artist's books. Illustrations of gymnastic exercises for children excerpted from a 1970s manual meet images from art books or pictures borrowed from medical textbooks. Framed images, which are hung next to large-format photographs simply affixed to the wall without a frame, meet lithographically reproduced book pages of altered scale. Sometimes, especially in earlier works, wooden support systems yield a background for the visual assemblages. Lately these have been joined by independent sculptural objects. These works distinctly react to their surroundings: spatial realities, other works of art, and exhibition-specific contexts. Most of all, they evolve a silent dialogue amongst themselves, a referential system of gestures and abstractions that unveils meaning just as it obscures it again a moment later, thus negating the conception of an inventorying appropriation of archetypal expressive gestures. Their chronology makes the works reminiscent of filmic sequences, especially if film is considered as a chain of photographic cuts in space. However, they still elude linearity or narrative coherence. This either/or corresponds to the rejection of established categories that characterises Altin's work on the whole. Especially the archival quality attributed to her work, due to the selection and combination of images sharing

belebtem Mädchen scheint wie nivelliert, weil es nur ein Augenblick ist, der festgehalten ist, und nicht die Gewissheit schaffende Dauer der realen Betrachtung. Auch ein zweites Foto, das das Mädchen aus einer anderen Perspektive zeigt, bestätigt den Eindruck einer unnatürlich arretierten, den Körper verobjektivierenden Pose. Wie häufiger bei den Bildern von Altin ist nicht ganz klar zu erkennen, ob es sich um eine vorgefundene oder inszenierte Szene handelt, wobei das Theatrale, dem Schein Verpflichtete ihren Fotoarbeiten grundsätzlich fremd ist. Gerade die Selbstverständlichkeit, die diese Motive ausstrahlen, ist das irritierende Moment.

Altin besitzt eine große Sammlung solcher Bilder – selbst aufgenommene Fotografien, Fotokopien, Zeitungsausschnitte, Abbildungen aus Büchern – die sie immer wieder neu kombiniert und als installative Anordnung im Ausstellungsraum oder in Form von Künstlerbüchern präsentiert. Illustrationen von Turnübungen für Kinder aus einem Ratgeber der 1970er Jahre treffen auf Abbildungen aus Kunstbüchern oder Bebilderungen medizinischer Lehrbücher. Gerahmte Bilder hängen neben rahmenlos an der Wand befestigten, großformatige Fotografien treffen auf lithografisch reproduzierte, in ihrem Maßstab veränderte Buchseiten. Manchmal, insbesondere in früheren Arbeiten, stellen Trägersysteme aus Holz einen Hintergrund für die visuellen Assemblagen her. Mittlerweile kommen auch eigenständige skulpturale Objekte hinzu. Als Ensemble reagieren diese Werke dezidiert auf ihre Umgebung: auf räumliche Gegebenheiten, andere Werke, ausstellungsspezifische Kontexte. Vor allem aber entwickeln sie einen stummen Dialog untereinander, ein Verweissystem der Gesten und Abstraktionen, das Bedeutung ebenso enthüllt wie im nächsten Augenblick wieder ver-

fixture that elevates them to the status of (passively supported) subjects. As if engaged in a countermovement to the reification of persons depicted in the photographs, the objects are exposed to an anthropomorphisation whereby their placement appears to echo space-encompassing gestures.

Sometimes Altin's sister appears in her photographs, which is hardly noticeable since the young woman is featured indistinctly, with the characteristic of the pose dominating too strongly over individual physiognomy. Yet in the photograph "Untitled (Ella, x)" (2004) she stretches out her hands towards the viewer with a string, forming an "x" between her fingers; the symbol resembles an apotropaic gesture that attempts to repel our enquiring gaze. Altin's works actually appear to be eluding any interpretation that becomes too specific. Even when the artist appropriates well-known images, such as famous artworks or pictures that evoke a certain cultural context which is what ultimately makes them "readable", the idea of a referentiality understood by the viewer does not become any more familiar. First and foremost these are images that ask to be received intuitively, ones that will likely engage with similar images residing in our memory. This uncanniness that envelops those images is a form of openness, so to speak, by means of which the works emerge rather through their figurative quality than through their sense of signification. Homogenous correlations, relations from signifier to signifier, are what facilitate the transfer of indeterminate links from one image to the other, and what allow external references to that which is represented to fade. The similarity of the portrait, the identity of the subject, and "the real" as duplicated through a figurative presence all wane in these works — which are self-sufficient yet at the same time stand both in reciprocal relation and yet undefined extensibility to all other works. The hand on the body can also be integrated into a different grammar of gestures; the depiction of a wooden Madonna with her child, which is part of a collage, might appear again elsewhere. Yet still, this would not reflect haphazard circulation but rather be an act of reformatting, a new sequence of adjectives, attributes, and approximations.

This also relates to the fact that certain images keep reappearing in exhibitions and books over the years, which gives rise to a strange sense of familiarity with certain motifs, thus assuaging our primal impulse towards recognition and identification. We are then no longer concerned with who the woman in the photo might be, but rather with where we may have encountered her before.

It is with our classifying gaze informed by Eurocentrism that we seek to identify connecting links that rationalise the method of collage. In reality, similarities can almost always be found that make certain combinations appear more coherent than they actually are upon closer examination. The order of things as an attempt to capture the phenomenality of the world by way of classification and systematisation is akin to dispositifs, in Foucaultian history of knowledge, that are based on different taxonomies. Up to the Renaissance, knowledge of the world was oriented by relation of analogies, followed by a construction of meaning based on identities and differences. With the ultimate development of new forms of knowledge, such as linguistics, ethnology, and psychoanalysis, anonymous structures of different languages and cultures were uncovered, while focusing on aspects of the unconscious within human behaviour. The way Özlem Altin approaches the realm of images displays a bit of everything mentioned: analogies, differentiation between the self and the other, and also the terrain of the unconscious.

Immersed in this interplay, the artist can trust that what is seen will never appear too alien to be recognised, nor too familiar to stop seeking their inherent specific meaning. Arising through the duplication of reality, which is characteristic to photography, together with painting's partially concealing veil, there is an interstitial realm harbouring that which is not so easily described and thus rationalised, indeed, something that is not necessarily desirable. Which is why the gestural dialogue as medium of approximation might end up being more appropriate.

des Menschen im Bild folgen die Objekte einer Anthropomorphisierung, die ihre Platzierung ihrerseits wie raumgreifende Gesten erscheinen lässt.

Manchmal taucht Altins Schwester in Fotografien auf, was man diesen aber kaum anmerkt; zu undeutlich ist die junge Frau zu sehen, zu sehr dominiert das Charakteristische der Pose über die individuelle Physiognomie. In »Untitled (Ella, x)« (2004) streckt sie jedoch ihre Hände, die mit einem Faden ein »x« formen, direkt dem/der BetrachterIn entgegen, so dass das Zeichen wie eine apotropaische Geste wirkt, die unseren wissbegierigen Blick abzuwehren sucht. Tatsächlich scheinen sich Altins Werke gegen eine allzu spezifische Lesart zu verwahren. Auch wenn es manchmal durchaus bekannte Bilder sind, die sie appropriiert, Kunstwerke zum Beispiel, oder solche, die einen bestimmten kulturellen Kontext aufrufen und letztlich nur durch diesen »lesbar« sind, bleibt ihnen die Vorstellung einer vom Betrachter nachzuvollziehenden Referenzialität fremd. Hier sind sie tatsächlich zuvorderst Bilder, die intuitiv rezipiert werden wollen und in unserem Gedächtnis vermutlich auf solche stoßen, die ihnen ähnlich sind. Das stets etwas Unheimliche, das sie umgibt, ist so gesehen auch eine Form von Offenheit, durch die die Werke eher durch ihren figurativen als ihren bedeutungstragenden Wert hervortreten. Es sind Beziehungen von Gleichartigkeiten, Beziehungen von Zeichen zu Zeichen, die eine Bewegung unbestimmter Verweise von einem Bild zum anderen möglich machen und die äußere Referenz auf etwas, das repräsentiert wird, verblassen lassen. Die Ähnlichkeit des Porträts, die Identität des Subjekts, das in seiner bildlichen Präsenz verdoppelte »Wirkliche« schwinden in diesen Arbeiten, die sich selbst genügen und doch mit jedem anderen Werk in einer Beziehung gegenseitiger wie unbestimmter Ergänzung befinden. Die Hand auf dem Körper kann auch in eine andere Grammatik der Gesten integriert werden, das Bild einer hölzernen Madonna mit Kind, das Teil einer Collage ist, anderswo auftauchen. Trotzdem wäre das kein beliebiges Zirkulieren, sondern eine Umformatierung, eine neue Abfolge von Adjektiven, Attributen und Annäherungen.

Das hat auch damit zu tun, dass bestimmte Bilder in den Ausstellungen und den Büchern über die Jahre hinweg immer wieder auftauchen und sich darüber eine eigentümliche Vertrautheit mit einigen Motiven einstellt, die unserem Drang des Wiedererkennens und Identifizierens entgegenkommt. Dann geht es nicht mehr darum, wer die Frau auf dem Bild sein könnte, sondern woher wir sie zu kennen meinen.

Mit unserem eurozentrisch geprägten, klassifizierenden Blick suchen wir nach Verbindungsgliedern, die das Verfahren der Collage rationalisieren. In der Tat gibt es fast immer Gemeinsamkeiten, welche die Kombinationen manchmal schlüssiger erscheinen lassen, als sie es bei näherer Betrachtung sind. Die Ordnung der Dinge als Versuch, über Klassifikationen und Systematisierungen die Phänomenalität der Welt in Griff zu bekommen, kennt in der Foucault'schen Wissensgeschichte auf unterschiedlichen Taxonomien basierende Dispositive. Bis in die Renaissance orientiert sich das Wissen von der Welt nach Ähnlichkeitsbeziehungen, gefolgt von einer Sinnkonstruktion auf Basis von Identitäten und Differenzen, bis schließlich mit neuen Disziplinen wie der Linguistik, Ethnologie und Psychoanalyse Wissensformen entstehen, die anonyme Strukturen von Sprachen und Kulturen aufdecken und das Unbewusste im menschlichen Handeln fokussieren. Özlem Altins Zugriff auf die Welt der Bilder hat ein wenig von allem: Ähnlichkeiten, Abgrenzungen zwischen Eigenem und Fremden und schließlich das Terrain des Unbewussten.

In diesem Zusammenspiel kann sie darauf vertrauen, dass das Gesehene nie zu fremd erscheint, um erkannt zu werden, und nicht zu vertraut, um nicht das Besondere in ihm zu suchen. In der Verdoppelung der Wirklichkeit, die dem Fotografischen zueigen ist, und dem Schleier, den die Malerei partiell über sie legt, entsteht denn auch ein Zwischenreich dessen, was zu beschreiben und damit zu rationalisieren nicht ganz einfach, um nicht zu sagen: nicht unbedingt erstrebenswert ist. Weshalb sich der Dialog der Gestik als Medium der Annäherung vielleicht eher eignen mag.











