

Color
Magazin, 3/2009
Dean Brierly: Andreas Gefeller

In a sense, all photography is fiction. Even the most objective documentary image is subject to the perspective of the photographer, the context in which it was made, and the prejudices of those who view it. (My neighbor and I can look at the same photograph and see two different things.) At best, photographs are half-truths. Even Ansel Adams, often cited as an exemplar of photographic “realism,” was aware of this dichotomy when he wrote, “When I’m ready to make a photograph, I think I quite obviously see in my mind’s eye something that is not literally there in the true meaning of the word. I’m interested in something which is built up from within, rather than just extracted from without.” Few photographers, however, seem conscious of this aspect of the medium. Fewer still address it in their work. Among the notable exceptions is Germany’s Andreas Gefeller, who has made visual misdirection and deception the very basis of his aesthetic. His first major series, “Halbwertzeiten” (half-lives), explored the line between visibility and invisibility in photos taken near Chernobyl, where thousands of people had to leave their homes due to the 1986 nuclear disaster. “Radioactivity is still everywhere, but you cannot see or photograph it. But just by knowing where these photos were taken, you can sense radioactivity in the pictures,” Gefeller says. His next project, “Soma,” demonstrated that while the human eye generally sees things at night in various shades of grey, the camera records colors as they are. “In this case, it is our eyes that show a false picture of the world, not the camera.” Gefeller’s “Supervisions” series further destabilizes the notion of photographic reality by offering views of urban areas taken from a seemingly vertiginous bird’s-eye perspective. Yet not only are the images made from only a few feet above the ground, they are also composite constructions that are digitally stitched together from up to 2,500 separate exposures. Gefeller merely points his camera straight down at the ground and “maps out” the terrain one meter at a time. The images aren’t modified or enhanced in any way, merely joined together in the computer.

By creating a false perspective that appears authentic, Gefeller jolts the viewer’s sense of spatial depth and causes doubt about the pictures’ seeming veracity. The series is further contextualized through its evocation of spy satellite imagery, lending ironic comment on our complacent expectations of personal privacy. As if that weren’t enough disorientation, the “Supervision” images also play with notions of time: While viewers probably assume each photograph was taken in the standard 125th of a second, the image capture process alone takes hours, and the digital compositing can take days.

“Is my work just an illusion? No, of course not. Everything you see in my pictures was there, nothing was deleted and nothing was added,” Gefeller says. “Is my work just documentation? No, the perspective is completely unreal! The ‘Supervisions’ series lies somewhere between documentary and fictional photography—you might call it fictional documentation or documentary fiction.”

There’s method to this madness, as the manner in which the images are made is directly related to the messages Gefeller wants to convey.

“If you look at these works carefully, you’ll note that many were taken at places where man has arranged everything in rows: fences, stadium seats, crosswalk lines. This reveals an obsession with asserting control over the natural environment, as if nature is our enemy. As a result, the border between nature and urban spaces is vanishing. Even worse is our attempt to simulate nature in the context of modern architecture, garden design, parks, etc. It makes me wonder how future generations will deal with nature. Will they be able to make a fire or catch a fish? Will they even know what a fish looks like? Disturbing questions.”

Yet the “Supervisions” series also bears evidence that such efforts at environmental manipulation will ultimately lack permanency. Witness the vegetation pushing up between the cracks in Gefeller’s image of paving slabs. Even the spatial disruption in the otherwise neat rows of stadium seats seems to imply that, in the long run, nature will reassert its primacy, even if mankind is no longer around to witness it. This reading is supported by the marked absence of people in any of these images.

“My pictures depict only what people have left behind—discarded lottery tickets, pavement graffiti,

spaces marked out in a parking lot,” Gefeller notes. “I’m quite strict about excluding people from these public places. My images don’t give you a sense that people have temporarily left these places and will soon return. Instead, and what is more disturbing, they make you think they were taken at a point far in the future—after man has left the Earth.”

The Düsseldorf native (born in 1970) links the inspiration for this series to his childhood interest in astronomy and the way that satellite images of planets seemed to be taken from a greater distance in space than they actually were.

“A friend and I were having a picnic on the banks of the Rhine River. It was a nice day, and we were a little bored. When my friend felt asleep, I started playing with my film camera and made dozens of photos of the ground while walking over it. I made these photos with a film camera, and when I combined cut-out images from the contact sheets into a single collage, I realized that with this method I could ‘fly’—not literally, of course, but in a photographic way. That was the start of ‘Supervisions.’”

Hitspaper

Online-Magazin, Japan, Dezember 2008

Interview with Andreas Gefeller

Hitspaper: Can you tell us your background?

Andreas: I was born in Duesseldorf, Germany, in 1970. When I was a kid, I was very interested in astronomy and I used my grandfather’s old camera to take pictures of the stars. I was very fascinated by the fact that you can make stars that are invisible to the bare eye visible just by collecting light with long exposure times. When I was 16 or so, I realized that I was more interested in photography than in the scientific aspect of astronomy and I started taking pictures of other things than outer space. I studied photography from 1992 till 2000 at the University of Essen where I made my diploma as a student of Prof. Bernhard Prinz.

Hitspaper: Could you tell us about your Supervisions project?

Andreas: May I first talk about my series „Soma“? Soma was my diploma work in 2000. I took these pictures on Gran Canaria, a spanish island in the Atlantic, next to Marocco. I tried to create a kind of utopian world, scary and phantastic at the same time. It’s not a documentary work about touristic resorts, but it tells a lot about the way human beings deal with nature and how they design urban places where they stay and live (and spend their holidays). Everything is artificial – even plants seem to be of plastic –, lined up in rows and controlled by an invisible force. In my photos, the world looks like a fake or like a theatre stage, but neither with actors, nor with a director. That results from the photographic technique: Only by using the „natural“ artificial lights at night – street lamps etc. – and with long exposure times (thanks to my first photographic experiences in astronomy) the places turn into toy models which seem to be photographed in a studio. Or which seem to be digitally reworked and alienated. This is another important aspect of the work Soma: Nowadays, when photographic manipulation is made so easy with the digital possibilities, it’s even more important to think about the truth in photography. Soma seems to be manipulated, but in fact it is not! It seems to be alienated but in fact our eyes are alienating our view because we are not able to see bright colors at night, but the camera can. Soma is more true than the view of the world via our eyes!

Hitspaper: Could you tell us about different Supervisions and Soma?

Andreas: Supervisions is another series that I started in 2002. It looks very different to Soma although there are similar ideas behind that work. I will try to explain this.

The photos of Supervisions seem to be taken from big heights, 30 or more meters from above. They are

from above, but only from a distance of 2 meters.

By taking hundreds of single photos of the ground, one after the other, line by line, I work like a scanner that scans a sheet of paper. Later on the computer, I put the photos together to form one huge picture, the biggest of these measure some square meters. Because each work was made by hundreds, sometimes thousands of pictures, it's very rich in details.

The viewer of my works turns into a spy satellite – he can look at the earth from a bigger distance or can zoom in by going closer to the picture and explore the details that tell a lot about the photographed place and its history. Both Soma and Supervisions are deceptive and set a snare for the viewer: Soma is taken in an analogue way, but seems to be digitally reworked and Supervisions is digitally reworked but seems to be „normal“ photography.

Hitspaper: What are you trying to seek and express through your work?

Andreas: Like Soma, Supervisions is a work about our perception of the world and about truth and manipulation. On the one hand, my photos are strictly documentary, I do not delete any objects, nor do I add any objects and I do not change their relations to each other. On the other hand, I create a perspective that in reality does not exist – it's an impossible view. Supervisions is difficult to classify: Is it documentary or fictional? Where does documentary photography end, where does manipulation start? Is the use of digital technique per se a kind of manipulation? Beside this, I try to find places that tell something about humans and their relation to nature and urban spaces. I'm interested in surfaces that are full of traces which form different visible layers of time, a kind of modern archeology as in the work „Graffiti“ and in photos that have a metaphorical power as in „Lottery Tickets“ which seems to be an explosion of light or a sunrise – in fact these are blank lottery tickets laying on the ground.

Or „Tree Nursery“: It could be a coded message from aliens or a kind of DNA test what nearly hits the truth: Man presses nature into rows, classifies it, manipulates the genes of plants, animals and even humans and pretends to „improve“ it. I take pictures of ceilings with tubes, electricity- and gas pipes and supervising cameras which are normally invisible and covered. That shows that not only computers, cars and cellphones are „black boxes“ but even buildings are. On one hand technical things supply us with warmth and information, on the other hand supervising techniques help the government to control us.

I think that Supervisions evokes the feeling that we are just test animals. „Holocaust Memorial“ is very disturbing by showing a grey, endlessness world with no way out – each way directs to nothing – and „Panel Buildings 1–4“ look like cages or an experimental set-up in a laboratory.

Hitspaper: What do you think is the most important elements for photographer?

Andreas: You mean what is a good base for a photographer to create a good picture? I think the most important thing is to have a good idea. You should know how the resulting picture should look like. In the second step you should think about the technical way how you could realize the picture that you already have created in your mind.

I think many photographers make the mistake to play with a certain technique and later they consider what they could do with this technique what results in boring, redundant pictures with a „special effect“.

It is the wrong order – to control a certain technique is very important, but the technique should never dictate and control the photographer!

Another important aspect is that the photographer's idea should be unique. I think that there are much too many works on the arts market which are just plagiarisms of other works.

Hitspaper: Do you see photography as a way of expressing something within yourself?

Andreas: Yes, sure. I think that photos tell a lot about the one who takes them. Even if the photographer is not aware of it, the photos visualize the photographer's spirit.

Hitspaper: There are a lot of sad problems such as war, terror, economic

discrepancy etc. Please tell us your thought for a social problem caused in the world?

Andreas: That question is easily asked but difficult to answer! Although I'm a positive, optimistic person in my own small world with my friends and family, I think in a more negative way about the world's future.

News are more and more scary and worry me. Humans are so egoistic, they don't think of other people and upcoming generations. But for me this is easily said as I never had to starve and I'm not sure how I would act if I would be so close to death. The most important challenge is to minimize the difference between rich and poor. Poverty is the base for many radical religions. Second, tolerance is a very important aspect, but it's difficult to dose: Tolerate other ways of life, but never tolerate intolerance.

Hitspaper: Please tell us your future vision?

Andreas: My own future or the world's future?

I hope that the new technologies, new medias and the internet with its possibilities to get information and to communicate will help to create a new way to bring different cultures and ideas together to master the huge problems. But I'm afraid that the same techniques will develop with such a speed that is not controllable and I'm afraid that the uniqueness of each country will sink in the flood of information, fashion and hype. I will try to keep the contact to reality, which is not TV, video games and artificial, gene-manipulated food, but lakes, forests, sea, rain, sun and wind. And barbecue! :-]

Hitspaper: In conclusion, can I have the message from you to japanese people??

Andreas: Together with my girlfriend, I was in Japan last year and we traveled for three weeks through the country. We really loved it! The Japanese are wonderful people. We had many nice experiences with helpful and polite people. We were very fascinated by the fact that the traditional, japanese culture and very progressive, technical modernism coexist peacefully and often interact in a positive way, like the internet-surfing monk in his temple and the traditionally dressed youth in Tokyo with Kimono and cellphone. But it's not all sunshine: Although Japan is such a progressive country that knows about the bad ecological state of the sea, the Japanese still catch species that are threatened by extinction like whales. But of course, Germans are not better. We produce large, petrol wasting cars and travel too much by airplane. For instance to Japan, where I hopefully can go again soon!

Conscientious

Online-Magazine, September 2008

Jörg Colberg: A Conversation with Andreas Gefeller

Andreas Gefeller is a German photographer well known for his series Supervisions, which pushes the boundaries of photography by elevating the view point off the ground. I have been extremely interested in Andreas' work for a long time, and I recently had the chance to talk to him about it.

Jörg Colberg: With the view from above, Supervisions, you produced an entirely new view of the world, which also differs from the bulk of contemporary photographic practice. How did you get the idea for the series?

Andreas Gefeller: It was a combination of scientific interest and boredom. But seriously: As a child I was very interested in astronomy, and I was fascinated by images of the surfaces of other planets, especially by those images, which showed a lot of details and which had been assembled by piecing together dozens of individual exposures, made by a satellite in orbit, to create a large, mosaic-style tableau. 25 years later (around 1998) I am on a picnic at the river Rhine with a friend, who is taking a nap, while I am bored. So I'm starting to survey the ground, taking photos with my Minox camera - I as

a satellite and the ground beneath me as the alien surface of the planet Mars, except that instead of being hundreds of kilometers above ground, it's only two meters. Later, when I cut the contact sheets and assemble them I note that I can really move away from the ground like something flying - not in reality, of course, but in a photographic way.

JC: There are no people in the photos - what is the reason for that?

AG: One of my earliest Supervisions images shows the sunbathing lawn of a public swimming pool, with dozens of people lying on their towels. It looks like you're looking down from 100 meters above ground on this scene, and it's a fascinating view. However, I thought the people were distracting and diverted attention from the basic idea of my work: The viewer's attention always gets stuck on the people, who are too much of an indication of the actual situation; they are providing an indication of size and, especially through their clothes, of the time and place. So as a viewer you aren't left with much space for your own personal interpretation. Because of that I never published that image, and since then I have been photographing public spaces without people - so they are hard to categorize either in time or space. I prefer to only show traces left by people. The viewer has to work towards understanding my photos. Often, you can only decipher how I created the images and what they show when you carefully study their details. I like it when visitors of my exhibitions move back and forth in front of the images, to first get the „big picture“ and then to „dive“ into the details.

JC: Of course, I have to ask this question, if I may: How do you take those images? Do you use a camera on a ladder? And how much work goes into the postprocessing? Or is this all a secret?

AG: It's no secret. Just like a scanner, which works across lines on a piece of paper, I walk across a certain area line by line, and with each step I take a photo. I carry my camera, which is pointed towards the ground, in such a way that my own feet don't end up in the images. Postprocessing requires more time than the actual taking of the photographs. However, it's very important for me that, strictly speaking, it's not a „modification“. The images are not changed by adding or removing something; I also do not change the scale or the placement of individual objects in them. Which makes my work hard to categorize: On the one hand it's purely documentary, because I record the world meticulously and correctly, on the other hand the work is fiction, since I take photos from a view point, which in reality does not exist.

JC: Because of what they show your photos need a corresponding size, so the viewer can actually see what there is to be seen. The photos I saw at your exhibition at Hasted Hunt gallery all were huge, which, on the one hand, is very impressive, but which, on the other hand, creates distance from the images. A „small“ size, maybe 20 inches on the side, I can't imagine for your photos - and as much as I liked the Supervisions book, in the end I don't think it delivers quite the same impression as the big prints. Alec Soth once described this kind of phenomenon as the difference between wall and book photography. What do you think about this?

AG: To some extent, Alec Soth is right. Some works are better suited for a wall, others work better inside a book - but hardly any artist would say: OK, my next project will be a book - what could I take photos of? First and foremost, I enlarge and present my works in such a way that it expresses the fundamental idea. In the case of Supervisions, this means fairly big sizes, because only that way it is possible to simultaneously create an overview and allow the viewer to zoom into the images „in a physical way“, by getting closer to the work (this in contrast to Google Earth, where you only have to move your finger on the mouse wheel to „land“ on Earth). My previous work Soma was quite different: Sharpness and precision of detail weren't important, and the prints are not so big, which made it easy for me to design the book. But even here the following is valid: A book is always different from an exhibition. Because of the given sequence of the images and the possibilities to create double pages (or the constraint of having to create double pages), you build stronger relationships between the images. For the Supervisions book, I tried to create an additional irritating aspect by not showing the zoomed details of an image where you would have expected them. To be honest, I now think that I overdid this a little, but

the general direction was correct. As someone designing books you always have to be aware of the fact that while a book has its own possibilities and advantages it can never replace an exhibition.

JC: With Supervisions you were also very successful internationally, for example in New York. Is there a difference in how your work is perceived in Germany and in the US?

AG: It's hard for me to say. For the opening nights of the shows, where I am present and where I thus can interact with visitors in person, I can really only see tiny differences in the questions I am being asked. However, I see that a common German stereotype appears to be true: Americans are very prone to enthusiasm and excitement, which elsewhere is often interpreted as being superficial. I actually prefer that to presumed „cool“ visitors, who prefer to stand stiffly in a corner while whispering intellectual conversations. The number of sales in the US indicates that my work is being appreciated and understood by Americans. In that sense, the US market is also important for me economically.

JC: In the US there exists the wide-spread idea that German photography is mostly hip, but also a bit too cold and conceptual. Did you run into this kind of reaction and if so how do you deal with this?

AG: No, I never encountered this, at least not in person. But it happened fairly often that I was lumped together with the Becher class, which is well known for being conceptual and visually austere etc., and which to a certain extent stands for „German“ photography. In the case of a photographer who lives in Düsseldorf - and who was even born there - things seem to be obvious: This guy has to be a Becher pupil! It is usually overlooked that I never studied at the Düsseldorf Akademie (but, instead, at the university in Essen), that I don't know anyone at the Akademie and that I thus never had an exchange of ideas, which could have influenced me directly. But I also will not deny that one is being subjected to a general mood and thus - whether you like it or not - that you are being influenced. Despite of that I aim at creating my work the way I see it and not however the American - or any other - market wants it.

JC: And in general, what would you say is the difference between the German and American photography scene? Is there something like a „German“ and „American“ kind of photography or aesthetic?

AG: Again, I'm sure there are differences, but it's hard for me to tell what they are. Someone participating in both the American and German „photography scene“ would be in a better position to give you an answer. I do notice, however, that the increasing number of art fairs promotes - to express it in a positive way - the exchange of ideas. Or to express it in a negative manner: People are copying each other's work as if there was no tomorrow! As a result there is a world art market (almost) without local relations - fairs in Miami or New York look just like those in Berlin or Basel, and the only difference are their visitors. You either see always the same works by the usual suspects, or you notice that „this image looks like it was done by photographer XYZ“, or „that's done in photographer XYZ's style“. I furthermore think that if you wanted to objectively answer your question your own selective perception would stand in the way: You mostly notice works you are interested in - be it because they have the same conceptual background or because they are totally different. Coming back to your question of the presumed coldness of German photography: I recently noted a very good, extremely strict and conceptual body of work, and it was done by an American artist, Chris Jordan. I also like Gregory Crewdson very much - his photos are very narrative, but they are also very conceptual and cool. I could easily add other American and German artists to the list. Contrary to the stereotype, there are photographers in Germany who work in a very emotional and personal manner. In other words: I think the differences between American and German photography, which I'm sure formerly were present, barely exist any longer, or they are being covered by a powerful world art market.

European Photography
Magazin, Nummer 83, Frühjahr / Sommer 2008
Andreas Gefeller

Fliegt er? Andreas Gefellers Blickwinkel über Plätze, Landschaften und Räume sind unmöglich: Sind die Räume durch die Decke fotografiert? In Supervisions setzt er hunderte von Kleinbilddaufnahmen, die je aus etwa zwei Metern Höhe aufgenommen wurden, zu einem Bild zusammen. Bisweilen wirkt die so erzeugte Distanz wie aus dem Kosmos betrachtet. Die entstehenden Vogelperspektiven mögen manipuliert worden sein, im Ergebnis aber wurde die Wirklichkeit exakt rekonstruiert. Gefeller zeigt, dass es eine Wahrnehmung jenseits der irdischen Konditionen gibt. In seiner Arbeit Soma röntgte er die Wirklichkeit durch extreme Langzeitbelichtung, hier scannt er die Welt wie mit einer Lupe. Nichts entgeht ihm, er betreibt Rasterfahndung und zeigt uns die Matrix von Überwachung und Kontrolle. Gefeller simuliert den göttlichen Blick.

Can he fly? Andreas Gefeller's perspectives on city squares, landscapes and spaces are impossible. Did he photograph the rooms through the ceiling? In Supervisions, Gefeller uses hundreds of small format photographs, each taken from about two meters off the ground, to form one picture. Sometimes the constructed distance resembles observation from the cosmos. The bird's-eye-views may have been manipulated, but the product is an exactly reconstructed reality. Gefeller shows that there can be perception that defies earthly terms. In his work Soma, he x-rayed reality using extremely long exposure times; in this one, he scans it with a magnifying glass. Missing nothing is his dragnet investigation, Gefeller bears witness to the matrix of surveillance and control. He simulates God's perspective.

KUNSTVEREIN HEINSBERG

Bettina Deschler: Andreas Gefeller – Supervisions

Einführung in die Ausstellung, Oktober 2007

„Plötzlich diese Übersicht“ ist der vielversprechende Titel eines Werkes des Schweizer Künstlerduos Fischli & Weiss, das eine kuriose Ansammlung an Knetfiguren darbietet: Vom „Ersten Fisch, der beschließt an Land zu gehen“ bis zur „Modernen Siedlung“ erscheint hier eine Vielfalt an Ereignissen aus Welt- und Menschheitsgeschichte, ob bedeutend oder banal, aus ungebranntem Ton wie von Kinderhand modelliert. Die Komplexität des Universums vermittelt sich humorvoll in der übersichtlichen Präsentation auf Sockeln. Da sich jedoch keine Übersicht im Sinne eines übergreifenden Sinnzusammenhangs, der die einzelnen Elemente verbindet, ergibt, wird sozusagen eine „ordentliche Unübersichtlichkeit“ vorgeführt und die Übersicht ad absurdum geführt.

„Plötzlich diese Übersicht“ ist ebenfalls der Titel eines unlängst erschienenen Buches von Jörg Heiser. Es verspricht einen Überblick zu bieten über das, was gute zeitgenössische Kunst ausmacht. Ein Werk also, das den Blick schärft, dem Leser klarmacht, was er sieht, ihm also den Durchblick ermöglicht.

„Plötzlich diese Übersicht“, so mag auch der Eindruck formuliert werden, der sich bei der Betrachtung der Serie „Supervisions“ von Andreas Gefeller einstellt. Seit 2002 entsteht unter diesem Titel eine Werkgruppe, die sich mit der „Übersicht“ im wörtlichen wie im übertragenen Sinne auseinandersetzt. Sicherlich werden Sie mir zustimmen, dass die hier gezeigten sechs Werke durch ihre harmonische Ausgewogenheit und übersichtliche Strukturierung auffallen. Die betörende Klarheit der Komposition besticht das Auge. Tatsächlich ist jedoch in der Übersichtlichkeit der Anordnung nicht, wie es zunächst scheint, alles klar und durchschaubar. Eine Täuschungskomponente ist gegeben, eine Irritation der Wahrnehmung, die es nun gilt aufzuspüren.

Doch zunächst: Wie geht Andreas Gefeller vor? Mit detektivischem Spürsinn geht Gefeller vor, er tastet ein abgestecktes Gebiet wie einen Tatort ab und erfasst systematisch genau einen vorgefundenen Bestand. Seine Kamera befindet sich auf einem an seinen Körper angebrachten Stativ in zwei Metern Höhe. Lotrecht zeigt sie auf den Boden und scannt Schritt für Schritt, den der Künstler geht, die Oberfläche Bild für Bild ab. Mit diesem streng regulierten Aufsichtsprinzip entstehen je Motiv bis zu 2500 Einzelaufnahmen. Diese werden digital zusammengefügt und ergeben das Gesamtbild. Die Räume die Gefeller durchschreitet sind Orte und zugleich auch menschenleere, unwirtliche Un-Orte im Innen- und Außenbereich, Ausschnitte einer meist unspektakulären urbanen Umgebung. Eine Wiese mit Abdrücken eines abgebauten Kirmeskarussells, ein mit Losschnipseln übersätes Straßenpflaster, das Salatbeet einer Gärtnerei. Eine verlassene und verwahrloste Plattenbauwohnung, ein vereistes Feld, ein Waldstück, der Boden einer Sieberei, Straßenstrecken oder das Teilstück einer Flughafenstartbahn. Manchmal fließt die Zeit in die Komposition ein und mit ihr eine Veränderung der vorgefundenen Verhältnisse. Die Bewegung des vor und zurückrollenden Meeres am Strand beispielsweise erzeugt offensichtliche Brüche in der ansonsten fast nahtlosen Verknüpfung der nacheinander entstandenen Einzelaufnahmen. Auch das Schwinden der Tageslichtsituation auf einem Parkplatzgelände durch die allmählich einsetzende Dunkelheit schlägt sich in der jeweiligen Komposition nieder.

Neuerdings schaut Andreas Gefeller nicht mehr nur zu Boden, sondern hebt den Blick, um aus der Untersicht neue Ansichten zu erzeugen. So ist die hier ausgestellte „Baumschule“ aus der gleich bleibenden Positionierung der Kamera am Fuße der Baumstämme in Bodennähe entstanden.

Die Definition des Begriffes „Supervisions“, der diese Werkgruppe bezeichnet, resultiert aus der Zusammensetzung der lateinischen Präposition „super“ und des lateinischen Verbs „videre“. „Super“ bedeutet „über“ und kann sowohl positiv als auch negativ besetzt sein. „Videre“ bedeutet „sehen“, „Vision“ dementsprechend „Sicht“. Die Kombination beider ergibt die „Übersicht“, aber auch die „Aufsicht“ im Sinne von Überwachung und Kontrolle.

Im Kontext aktueller Diskussionen zum Thema Sicherheitsmaßnahmen, Personenkontrollen und Datenschutz haben verschärfte Möglichkeiten der Überwachung besondere Brisanz. Wenn man in jeden Winkel einsehen kann und nichts verborgen bleibt, erscheint alles nunmehr unüberschaubar. Unsere

Wahrnehmungsvorgänge basieren jedoch auf vereinheitlichenden, organisierenden Prinzipien, die uns zum Eindruck einer allgemeinen Übersichtlichkeit verhelfen.

Viel ist sinniert, geschrieben und gesagt worden, über das Sehen, über Schein und Sein. Die Erscheinung der Dinge liegt nicht in ihrer Seinsweise begründet, sondern in unserer Sichtweise. Sehen ist mehr als nur die visuelle Wahrnehmung, ist Ausdruck einer geistigen Haltung. Sehen hat mit Erkennen zu tun, mit Einsicht in die Erscheinungsvielfalt der uns umgebenden Realität.

Nikolaus von Kues, Universalgelehrter aus dem 15. Jahrhundert, äußert sich hierzu treffend. Ich zitiere ihn: „Alles ist, bevor es erkennbar ist. Was erfasst wird, ist darum nicht das Ding selbst, sondern dessen Ähnlichkeiten, Bilder und Zeichen. Also gibt es von der Seinsweise kein Wissen, mag auch mit höchster Gewissheit geschaut werden, dass es eine solche Weise gibt.“ „Ähnlichkeiten, Bilder und Zeichen“, nennt Nikolaus von Kues die Kriterien und Kategorien, mit denen wir unsere Umwelt erfassen und einordnen.

Unser Weltbild unterliegt Mechanismen der Wahrnehmung, der Selektierung und Sortierung. Das bedeutet, dass unser Weltbild letztlich dem Bedürfnis und Bemühen entspringt, den Überblick zu bewahren. So dient beispielsweise die Perspektive, die wir als Betrachter einnehmen, gleichsam als Ausgangspunkt zur Orientierung in Bezug auf die Umgebung und Fokussierung unseres Blickes auf die Welt.

Denken wir dabei an die mittelalterliche Bedeutungsperspektive, bei der die dargestellten Figuren nach Rang und Wichtigkeit im Bild platziert worden sind. Heilige wurden in der Mitte eines Bildes groß gezeigt, während die Stifter des Werkes ihnen stark verkleinert zur Seite gestellt wurden. Auf räumliche Bezüge oder Proportionsverhältnisse wurde verzichtet. Diese Darstellungsform zeugt davon, wie die Welt zu der Zeit gesehen wurde, von der ihr damals zugrunde liegenden Ordnung. Perspektive, die wörtlich als Durchblick zu verstehen ist, muss also als Hilfskonstruktion begriffen werden, um die Welt systematisch zu erfassen. Perspektive ist aufs Engste mit den kulturspezifischen Bedeutungs- und Bewertungskategorien verbunden, die die Sicht auf die Dinge prägen. Auch die Zentralperspektive ist um ein geordnetes Sehen bemüht. Im Gegensatz zur Bedeutungsperspektive berücksichtigt sie jedoch die Anordnung im Raum, von einem Fluchtpunkt ausgehend. Ihre Erfindung geht mit dem humanistischen Menschenbild einher, das dem menschlichen Subjekt eine zentrale Stellung in der Weltordnung einräumt. Der Mensch wird in einem räumlichen Bezugssystem verankert, das von seinem subjektiven Standpunkt ausgeht. Als Ordnungsprinzip dient auch die Zentralperspektive dem Versuch der Verortung, um die Umgebung überschaubar zu gestalten.

Andreas Gefeller nun platziert sein Stativ in 2 Metern Höhe und nimmt damit einen unnatürlichen, überhöhten Standpunkt ein. Der Blick von oben herab ist ein künstlicher. Er rückt jedes Fleckchen, jeden Quadratzentimeter Boden ins Visier und präsentiert dann lakonisch eine Gesamtaufnahme bzw. Übersicht, die nicht mehr übersichtlich ist, weil nichts übersehen wird. Aus verschiedenen Standpunkten wird alles minutiös registriert. Es fehlt jedoch, und dies ist entscheidend, das Ordnungsprinzip der Perspektive, das der Gesamtaufnahme zugrunde liegt. Der Eindruck der Übersicht bzw. Übersichtlichkeit wird formal durch das durchgängig angewandte und damit vereinheitlichende Aufsichtsprinzip vermittelt. Jedoch gibt es durch die Vereinigung vielzähliger einzelner Aufsichten, die an unterschiedlichen Standpunkten entstanden sind, keinen zentralen einheitlichen Blickpunkt. Eine Übersicht im Sinne einer übergreifenden Ordnung wird nicht gewährt. Der Raumbezug ist aufgehoben, eine Standpunktbestimmung bzw. Verortung unmöglich gemacht. Damit ist ein gewisser Orientierungsverlust gegeben: Uns wird förmlich der Boden unter den Füßen weggerissen. Als Betrachter angesichts der „Supervisions“ von Andreas Gefeller überkommt uns eine gewisse Halt- und Hilflosigkeit: Wo stehen wir? Der Infragestellung der eigenen Position, im unmittelbaren, räumlichen, wie auch im übertragenen Sinne, kann man sich letztlich nicht entziehen.

AZURE

Magazine, September 2007

Tim McKeough: Supervisions – Photography by Andreas Gefeller

Andreas Gefeller likes to fly – as long as he can keep both feet planted on the ground. By taking thousands of photographs of a specific site and digitally stitching the images together, the Düsseldorf-based photographer creates unique bird's-eye views of the land. Gefeller discovered his technique almost by accident. „I was sitting outside on the grass, and I had my camera with me,“ he explains. „I started taking photos of the ground, and later, when I put them together, I started flying. I could see the scenery from above.“

His abstract style follows in the footsteps of a number of photographers who have trained their lenses on the built environment since the latter half of the 20th century. Through tight framing, the flattening of three-dimensional objects, and even manipulating images through manual or digital means, they show the world in a different context.

For his ongoing Supervisions series, which began in 2002, Gefeller mounts a camera to a tripod he holds out diagonally from his waist in order to capture images of the ground in front of his feet. He then walks the chosen site a metre at a time, row by row, snapping photographs every step of the way. The finished works include up to 2,500 individual images, and when mounted on a wall one image fills the viewer's visual field, creating that odd floating sensation, which the artist calls „flying“. Gefeller allows his audience to play God, with perspectives that appear as though taken straight through the roof of a building, above a highway overpass, or staring down at chickens in a coop from the sky. He shows us the world we've built for ourselves by finding beauty where we didn't think it existed.

If you look closely at each image, sometimes you can find seams where Gefeller has joined individual images. The imperfections are reminders that these images, while created by documenting reality, are filled with the delicate flaws of human construction.

SURFACE

Magazin, Sommer 2007

Johana Leander: Andreas Gefeller – View Finder

The strange and sometimes haunting photographs of Andreas Gefeller explore the mundane magic of perspective. In his „Supervisions“ series, he shows how a slight shift in view can transform our entire perception of a place, often evoke a whole new set of emotions. The photos – meticulously pieced together studies of ordinary urban spaces – become extraordinary behind his lenses. These landscapes are shot slightly above ground, with Gefeller standing on a ladder, covering one square meter at a time. The pictures are seamlessly assembled into one large-scale, slightly surreal image. „I don't alter or manipulate anything except the perspective,“ says Gefeller. „Everything you see in the photo is really there. It's just been documented from an impossible view.“

This „impossible view“ treats the onlooker to a series of quiet discoveries. What at first may seem like a beautiful abstract pattern slowly comes into focus as a place teeming with traces of human experience. „When you look at something from a distance you see a structure, but then you get closer you see individuality,“ says the German-born artist who lives and works in his native Düsseldorf. His works depict empty urban spaces where the only signs of life are found in the stuff people have left behind. This can be litter, as in a Berlin street flooded with discarded lottery tickets, or attempt at personalization, such as in the studies of empty apartment buildings, where walls and floors have been decorated to mark an individual space.

Gefeller's distinctive technique was fueled by his fascination about maps and astronomy. „In space photography, a lot of small satellite pictures create a big picture, on a planetary level. I do the same, but on a different scale,“ he explains. „I feel like a satellite flying over ground, capturing detail after detail.“ Gefeller seems to enjoy the element of mystery that surrounds his work. „While I'm taking the picture I don't know what it will look like,“ he says. „It's like putting a puzzle together. Only when it's finished do I see what I photographed for the first time.“

FOTO MAGAZIN

Magazin, Juni 2007

Manfred Zollner: Matrix des Alltags

Gefellers Bilder sind raffinierte Seh-Fallen. Fiktiv ist hier immer nur die Perspektive.

Supervisions nennt Andreas Gefeller die Bilder seines aktuellen Projektes. Per Definition bedeutet das im Deutschen soviel wie „Aufsicht“, aber auch „Beaufsichtigung“ oder „Überwachung“. Wie der Begriff, so sind auch die Fotografien des Düsseldorfers angenehm vielschichtig. Gefeller stellt unsere Wahrnehmung auf die Probe, indem er „Seh-Fallen“ konstruiert. Alles hier scheint aus großer Höhe, bzw. aus der räumlichen Distanz aufgenommen. Das wirkt beizeiten wie gestochen scharfe Satellitenfotografie, als würden extraterrestrische Wesen unseren Planeten aus dem All erforschen und sich ins tägliche Chaos zoomen. In Wahrheit sind Gefellers Bilder digitale Fotopuzzles aus oft hunderten Einzelaufnahmen, die der Fotokünstler mit der auf einer zwei Meter langen Stativstange montierten Kamera vom Boden aus gemacht hat und später am Computer zusammensetzte. Zunächst scheint für den Betrachter nicht klar einzuordnen, ob es sich bei diesen großformatigen, menschenleeren Motiven um Dokumentation oder Fiktion handelt. Doch fiktiv ist hier immer nur die Perspektive. „Ich zeige nichts als die Wirklichkeit, lediglich der Blickwinkel meiner Motive ist nicht wahr“, erklärt der Künstler. Das Ganze, die fertige Aufnahme, ist bei dem 37-jährigen immer deutlich mehr, als die Summe aller Einzelteile, er schafft eine Art Hyper-Realität. So lässt er uns Orte begreifen, die wir tatsächlich so noch nie gesehen haben. Das mag eine leere Plattenbauwohnung aus der architektonischen Draufsicht sein, die wie Noten einer Musikkomposition angeordneten Plastiksitze eines Stadions, oder die scheinbare architektonische Gleichförmigkeit einer staatlichen Behörde. Seine Themen wählt Gefeller intuitiv. „Oft habe ich die Bilder im Kopf und suche dann nach den entsprechenden Orten“. Sie alle zeichnet eine geradezu symphonische Struktur aus, in der Ordnung und Unordnung matrixartig übereinander geschichtet scheinen. Gefellers Kartografie urbaner Oberflächen bleibt meist unverortet und damit allgemein gültig, wir können ihr keine geographischen Locations zuordnen. „Die Ortsbezogenheit ist mir nicht wichtig“, sagt der Künstler. „Mein Bild „Ministerium“ steht generell als Sinnbild eines Ministeriums“. Dennoch hat er in jüngerer Zeit Motive wie „Berlin, 9.7.2006“ und „Holocaustmahnmal“ fertiggestellt, die einen unverkennbaren geographischen Bezug haben. „Berlin, 9.7.2006“ entstand auf der Fanmeile nach dem Finale der Fußballweltmeisterschaft. Wir sehen die Spuren menschlicher Gegenwart, den Müll, Fanartikel, Werbeposter, eine einzelne Bierbank. Die Struktur des Motivs bildet sich aus dem Abfall, den Hinterlassenschaften des Großevents. In Gefellers Werk bleibt die zeitliche Festlegung auf ein konkretes Ereignis eine Ausnahme („ich arbeite ja nicht journalistisch“), eine weitere Facette in seiner Auseinandersetzung mit Wahrnehmung und Wirklichkeit. Nun ist auch das Ausland auf ihn aufmerksam geworden. Kürzlich zeigte der Fotokünstler sein Werk erstmals in einer New Yorker Galerie. Kein Wunder: Seine „Supervisions“ zählen zu den spannendsten Beiträgen zeitgenössischer Fotokunst.

MADE IN GERMANY
Katalog, Juni 2007
Catalogue, June 2007
Stephan Berg: Andreas Gefeller

Seit die digitale Praxis in das Feld der Fotografie lautstark und flächendeckend eingezogen ist, muss das Medium sich die Frage gefallen lassen, inwieweit sein traditionelles Alleinstellungsmerkmal – die unauflösbare Verknüpfung mit dem Faktischen – überhaupt noch eine sinnvolle Grundlage für den fotografischen Diskurs bilden kann. Andreas Gefeller beweist in seinen ebenso verblüffenden wie präzise austarierten Bildprojekten, wie eine solche Grundlage aussehen kann, ohne dass man darüber zum anachronistischen Dokumentationsfetischisten wird. Nach den frühen Werkkomplexen *Halbwertszeiten* (1996) und *Soma* (2000) gelingt ihm mit der großformatigen Serie *Supervisions* (seit 2002) die Entdeckung des Wirklichen in einer Konstruktion, die zugleich Dokument und Erfindung ist. Mithilfe eines an seinen Körper befestigten Stativs schreitet der Künstler das vorher markierte Motivfeld ab und hält es dabei, Schritt für Schritt, in bis zu 2500 Einzelaufnahmen fest. Das daraus digital zusammengesetzte Gesamtbild zeigt Vogelperspektiven auf Ausschnitte von Parkplätzen, Plattenbauwohnungen oder einen mit Golfbällen übersäten Rasen – also banale Strukturdetails, aber so, wie wir sie noch nie gesehen haben. Damit werden die Arbeiten zu Reflexionen über die dialektische Struktur von Sehen und Sichtbarkeit überhaupt: Was wir sehen, gibt es eigentlich nicht. Und was es gibt, können wir schon lange nicht mehr sehen.

Ever since the digital technology noisily and overwhelmingly stormed onto the field of photography, the medium has had to wince repeatedly at the question about the degree to which its traditionally distinctive characteristic, namely an indissoluble connection to the factual, still remains capable of providing a meaningful basis for photographic discourse. In his astounding and precisely balanced pictorial projects, Andreas Gefeller offers evidence of the type of foundations which may be laid down here without subsiding into anachronistic documentary fetishism. After the early work complexes *Halbwertszeiten* (1996) and *Soma* (2000), he has achieved with the large-scale series *Supervisions* (2002) a discovery of reality by means of a construction which is both document and invention. With the help of a tripod attached to his body, the artist proceeds across a previously laid-out moti- fied field and records it, step by step, in up to 2,500 individual shots. The composite picture which is subsequently generated digitally shows bird's eye views of sections of parking lots, precast-concrete buildings or a lawn strewn with golf balls – in other words, banal structural details, but such as we have never seen them before. The works are thereby transformed into reflections upon the dialectical structure of vision and visibility in general: that which we see actually does not exist. And, for a long time now, we have no longer been able to see that which does in fact exist.

ARTIST KUNSTMAGAZIN
Magazin, 1/2007
Roland Nachtigäller: Bodenscan und Himmelsblick
Andreas Gefellers fotografische Konstruktionen von Sichtbarkeit

In die Bilder von Andreas Gefeller steigt man auf bemerkenswerte Weise sofort ein. Die unmittelbare Präsenz, die von ihnen ausgeht, ist nur zu einem geringen Teil dem Großformat und der Brillanz des Diasec-Verfahrens zuzuschreiben. Vielmehr zeichnet Gefeller ein feines Gespür für die stille Sensation im Banalen und die versteckte Poesie in Räumen und Landschaften aus. Es ist nicht nur das Geheimnisvolle vieler seiner Aufnahmen, der Strukturen und Kompositionen, das sich tief in das Gedächtnis

gräbt, sondern auch die unvermuteten Brüche und logischen Widersprüche in den Bildern selbst. Und angesichts einer Arbeit wie z.B. ohne Titel (Parkhaus) von 2002 ist es wichtig, gleich von Anfang an klarzustellen: Wir sprechen hier über einen Fotokünstler, nicht über einen Maler!

Alle seit 2002 unter dem zusammenfassenden Titel Supervisions entstehenden Großfotos nehmen sich auf den ersten Blick wie Luftbilder aus. Spätestens seit der weltweiten Verfügbarkeit der Satellitenbilder von „Google Earth“ wird diese Sicht auf die Welt zunehmend auch im Alltag vertrauter. Fasziniert lässt man sich auf den schwebenden Überblick ein, „zoomt“ sich bei Arbeiten wie Berlin, 9.7.2006 sogleich von der großen Struktur in die Detailsicht und sucht nach Zusammenhängen und Identifizierbarem. Die fotografischen Arbeiten von Andreas Gefeller sind nicht immer gleich zu entschlüsseln, viele Bilder enthüllen ihr Motiv erst bei genauerem Hinsehen und bisweilen auch erst mit dem kleinen Hinweis im „ohne Titel“-Zusatz.

Spätestens bei der vierteiligen Serie Plattenbau, bei der man scheinbar ungehindert durch die Häuserdächer und Decken direkt von oben in leere, geräumte Wohnungen blickt als seien es Puppenhäuser, wird man stutzig. Wenn Gefeller aus bekannter Flugperspektive Innenräume präsentiert, als gäbe es keinerlei Begrenzung nach oben oder seine Kamera beherrsche einen naturalistischen Röntgenblick, gerät der Betrachter in Erklärungsnot. Es sind diese überraschende Rätselhaftigkeit der Motive, die scheinbar unmöglichen Perspektiven und die bildlogischen Brüche, die die Faszinationskraft der Supervisions bestimmen. Ihnen entspringt eine nachhaltige Verwirrung des Blicks, eine Verunsicherung der so sicher identifizierbar geglaubten Betrachterposition. Denn Andreas Gefellers lot \neg rechte Aufnahmen aus scheinbar großer Höhe sind in Wahrheit optische Täuschungen. Be \neg beschäftigt man sich mit einzelnen Details wie den Oberflächen der Stelen beim Holocaustmahnmal (2006) oder den Stuhlreihen im Düsseldorfer Stadion (2002), so entdeckt man merkwürdige „Fehler“. Perspektivische, farbliche oder beleuchtungstechnische Ungereimtheiten lassen bei genauerer Betrachtung offenbar werden, dass jedes einzelne Motiv eigentlich eine minutiöse Collage ist, ein Puzzle aus Hunderten einzelner Aufnahmen. Nach einem strengen Rasterprinzip schreitet Gefeller bei seiner Arbeit die zu „scannende“ Fläche ab und fotografiert aus 2 Metern Höhe jeweils einen kleinen Ausschnitt des Bodens. Erst das spätere Zusammensetzen der bis zu 2.500 Aufnahmen am Computer ergibt das eigentliche Bild des Überblicks. Wichtig ist ihm dabei jedoch, dass außer einer leichten Kantenglättung keinerlei digitale Manipulation an den Einzelaufnahmen vorgenommen wird. Das Auge des Betrachters aber lässt sich durch diese sorgfältige Montage gerne verführen und konstruiert schließlich einen Kamerastand- bzw. -flugort in großer Höhe, den es so nie gegeben hat.

Damit unterscheiden sich Andreas Gefellers Projekte grundlegend von den großformatigen Fotoarbeiten der gern zitierten Becher-Schule. Zwar in Düsseldorf 1970 geboren und auch heute noch dort lebend, begann er sein Fotografiestudium 1992 an der Universität in Essen, wo er im Jahr 2000 sein Diplom mit Auszeichnung bei Bern \neg hard Prinz absolvierte. Bereits ein Jahr später wurde er an die Deutsche Fotografische Akademie in Lein \neg felden berufen und erhielt den renommierten Hamburger Reinhart-Wolf-Preis. 2004 schließlich wurde ihm der Kunstpreis der Stadt Nordhorn verliehen. Nach zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland werden seine Arbeiten im Februar 2007 in einer Einzelausstellung in der New Yorker Hasted Hunt Gallery erstmals auch in den USA zu sehen sein.

Sein bisheriges Schaffen gruppiert sich in drei große Werkkomplexe: Die 1996 entstandenen Fotos der Serie Halbwertszeiten dokumentieren zehn Jahre nach der Kernschmelze in Tschernobyl seine „Expedition“ zu den Menschen und Landschaften im Katastrophengebiet. 2000 zeigte er dann mit Soma Ferienanlagen auf Gran Canaria als beunruhigende, menschenleere Kunstwelten in verstörender Modellhaftigkeit. Mit seinem 2002 begonnenen Fotoprojekt Supervisions schließlich bewegt sich Andreas Gefeller noch gezielter im Zwischen \neg bereich von fotografischer Dokumentation und Illusion. Wie schon die mit Langzeitbelichtungen arbeitende Soma-Serie bannen auch die Supervisions scheinbar einen kurzen Moment im Bild und entstehen doch über einen langen Zeitraum, sowohl während der langwierigen Aufnahmen als auch bei der späteren Montage. Einerseits tasten sie detail \neg genau

und hochauflösend die Oberflächen urbaner Räume ab, auf der anderen Seite aber entwerfen sie ein menschenleeres Bild von Orten, die zugleich geprägt sind von den Zeichen zivilisatorischen Lebens. Während beispielsweise Berlin, 9.7.2006 – ähnlich wie Glückslose oder Rennbahn (beide 2004) – einerseits den Boden detailliert mit allen Hinterlassenschaften und Abfällen als kühle Bestandsaufnahme registriert, stellt das Bild mit seinem bodenlosen Übersichtsblick zugleich den Ausgangspunkt für eine höchst subjektive Spurensuche dar.

Mit der Hühnerzucht (2004) friert Andreas Gefeller dann zum ersten Mal Bewegung ein. Tausende kleiner Küken wimmelten während der Aufnahmen in einer Aufzuchtanlage um seine Füße, verteilten sich zu immer wieder neuen Gruppierungen auf dem Strohboden, die sich in der Montage der rund 500 Einzelaufnahmen zu einem gleichmäßigen optischen Rauschen zusammenfügen. Wie Reiskörner verteilen sich die Hühnerküken auf braunem Grund, quirliges Leben, dessen Abbild eine Momentaufnahme suggeriert und dennoch das Protokoll mehrstündiger Aktivitäten mit Ruhe-, Futter- und Bewegungsphasen darstellt. Es ist die Gleichzeitigkeit von Dauer und Augenblick, das Ineinanderfallen von chaotischer Bewegung und ornamentaler Erstarrung, die dem Bild ein Moment der Fremdheit im Vertrauten, eine unsentimentale Melancholie des nie wirklich Fassbaren einschreiben.

Das Spiel mit der immanenten, bisher aber eben nicht sichtbaren Bewegung treibt Andreas Gefeller dann mit dem in diesem Jahr entstandenen Strand noch ein entscheidendes Stück weiter. Indem er sich hier nicht nur mit einer statischen Sandfläche, sondern mit dem Wellensaum des Meeres beschäftigt, irritiert diese Arbeit zum ersten Mal mit explizit sichtbaren temporären Brüchen, die die perspektivischen nun unübersehbar machen. Gerade durch den kompositorischen Verlauf des trockenen Strandes oben bis zum durch die Einzelaufnahmen facettierten Meeresschaum unten entsteht eine dramatische Bildspannung und ein nachhaltiges Gefühl der Verunsicherung. Die stete Veränderung von Welt, die in allen Bildern Gefellers immer schon enthalten war, erscheint hier überdeutlich als auf ewig konservierte und doch unfassbare Zeit. Um so überraschender ist es, dass trotz dieser so offensichtlichen Decouvrierung seines Montageverfahrens alles andere als eine Entzauberung des fotografischen Bildes geschieht: Gerade durch das scheinbar so sachliche Registrieren und retinale Abtasten klar umrissener Oberflächenabschnitte entzieht er im streng durchgehaltenen vertikalen Blick den Motiven ihren Kontext. Die Ausschnitthaftigkeit des suggerierten Überblicks aber, die zeitliche Fülle in der scheinbaren Momentaufnahme verleihen den ebenso verblüffenden wie präzise umgesetzten Bildprojekten von Andreas Gefeller ihre innere Vielschichtigkeit. Dass man diesen so wunderbar interpretativ aufladbaren Blick auf die Welt kurzerhand auch einfach umdrehen und in den Himmel richten kann (und dabei ganz ohne Transzendenz, Licht- und Wolkenmetaphorik auskommt), führt Andreas Gefeller dann virtuos mit seiner fotografischen Aufzeichnung einer Baumschule (2005) vor. Wie Eisblumen oder Spinnweben verteilen sich seine von unten fotografierten, stammlosen Baumkronen auf einer weißen Fläche, die der Bildlogik folgend wohl ein wolkenbedeckter Himmel sein muss. Was im horizontalen Blick durch die schnurgeraden Pflanzenreihen einer Baumschule immer wie ein Vergehen am Entfaltungsdrang der freien Natur erscheint, wird mit Gefellers Himmelsblick plötzlich zu einer fast schwebend leichten, weil nicht mehr erdverbundenen Eroberung des Raumes.

Andreas Gefellers Supervisions besetzen in ihrer fluktuierenden Uneindeutigkeit zwischen Dokumentation und Montage, zwischen kühler Bestandsaufnahme und suggestiver Bildkomposition souverän eine eigenständige Position innerhalb der zeitgenössischen Fotografie. Seine Motive gerinnen zu Metaphern für Zufall und Gleichmaß, für Individuum und Masse, Glück und Enttäuschung, für die Sensation des Unauffälligen und die Poesie des Banalen.

SLEEK

Magazin, Winter 2006/2007

Monte Packham: Andreas Gefeller – Above the pavement

Andreas Gefeller richtet den Blick auf die unbeachtete Schönheit dessen, was wir buchstäblich mit Füßen treten: Pflastersteine, Bürgersteige oder den aufgebrochenen Asphalt unter einem Zebrastreifen. Der Photograph verwandelt banale Orte in farben- und formenreiche Vogelperspektiven. Menschen selbst sieht man nicht in seinen Bildern, aber sie hinterlassen ihre Spuren in Form von verstreuten Lotterielosen oder Zeitungen.

Gefellers Serie „Supervisions“ besteht aus Photomontagen. Der Betrachter erfasst sie als ein nahtloses Ganzes und erkennt oft nicht einmal bei genauer Betrachtung, dass jedes Bild aus vielen Photos von Fragmenten desselben Motivs besteht und erst durch digitale Nachbearbeitung zu einer bildlichen Einheit verschmilzt.

Das hat unterschiedliche Abstraktionsgrade zur Folge. Die vielen weißen Sprenkel auf grünem Grund in Untitled (Driving Range), Hongkong (2004) etwa erweisen sich erst als Golfbälle auf einem Rasenstück, wenn man den Titel beachtet. Andere Arbeiten wie Untitled (Parking Lot 1), Paris (2002) mit ihrem weißgrauen Raster auf einer gelben Oberfläche verbleiben standhaft in der Abstraktion, auch wenn man das Abgebildete zu deuten vermag.

Gefellers Bilder schwanken zwischen Abstraktion und Abbild. Der Photograph stellt den vermeintlich unparteiischen, objektiven Blick der Kamera auf die Realität infrage und versieht unser alltägliches Umfeld mit einer paradoxen Ästhetik, die gleichzeitig vertraut und exotisch ist.

Andreas Gefeller reveals the inherent, yet unnoticed beauty beneath our feet: cobbed streets, paving stones and the cracked asphalt of a zebra crossing.

The photographer transforms commonplace environments into bird's eye view patterns of colour and form. These images lack human presence but contain traces of it, such as scattered lottery tickets and newspapers.

Gefeller's series „Supervisions“, consists of photographic montages. The viewer initially registers each montage as a seamless whole, and often remains unaware that each image comprises many photography of fragments of the same motif, which have been digitally sewn into a single visual fabric.

The degree of abstraction throughout „Supervisions“ varies. In Untitled (Driving Range), Hongkong (2004) for example, thousand of white dots speckled against a green background only reveal themselves as golf balls on grass after we consider the work's title. Other works such as Untitled (Parking Lot 1), Paris (2002) with its white and grey grids on a worn yellow surface, stubbornly remain abstract even after we recognise the realities they depict.

Gefeller's images thus oscillate between abstraction and representation. He unsettles the camera's reputation for presenting an unbiased, objective view of reality, and transforms the environments in which we work and play into an aesthetic paradoxically familiar and exotic.

LITERATUREN

Magazin, 1/2006

Daniel Kothenschulte: Geheimnisvolle Raster

Als Kinder hatten wir die Übersicht: Auch Zwerge können eine Vogelperspektive einnehmen – wenn nur die Welt aus Spielzeug ist. Andreas Gefellers neue Fotoserie „Supervisions“ macht sonderbare Puppenstuben aus der Wirklichkeit. Wie aus einem Bastelbuch ausgeschnitten, liegen da Wohnungen Wege und Grünanlagen vor uns ausgebreitet. Sie sind menschenleer, als warten sie nur darauf, von „Playmo-

bil“- oder „Mensch ärgere dich nicht“-Männchen erobert zu werden: ein unheimliches und faszinierendes Liliput, das uns über den angenehmen Trick des Staunens zu sich hineingelockt hat. Aber wie sind diese Fotos bloß entstanden? Der Düsseldorfer Künstler muss unsere Wohn- und Arbeitswelt heimlich durch das überscharfe Teleskop irgendeines Satelliten fotografiert haben. Er muss gewartet haben, bis niemand zu Hause oder im Büro war, dann hat er blitzschnell die Dächer hochgehoben, alle Möbel herausgeholt und – klick – glasklare Schnappschussaufnahmen davon gemacht. Schade, geht ja gar nicht. In Wahrheit hat Andreas Gefeller viele hundert Einzelaufnahmen hergestellt, um sie dann digital zu den 28 großformatigen Abzügen zusammenzufügen, die „Supervisions“ versammelt.

Der vorangegangenen Serie „Soma“, einer Sammlung von nicht weniger irritierenden Nachtaufnahmen steriler Urlaubswohnanlagen, hatte Gefeller Zitate Aldous Huxleys beigegeben. So konnte man nicht anders, als das wahr gewordene Schreckensszenario der „Schönen neuen Welt“ darin zu sehen. Klugerweise lässt er diesmal seine Bilder für sich allein stehen, nur der Titel lenkt die Assoziationen vorsichtig in Bahnen. In „Supervisions“ steckt ein doppelter Wortsinn: Der Supervisor hat ja nicht nur die Übersicht, er kontrolliert zugleich, was er sieht. Wer also könnte die Welt so zeigen, derart gerade gerückt und ordentlich, so rechtwinklig und verlassen? Der allmächtige Fotograf? Oder Gottvater persönlich? Letzterer müsste, an der Menschheit gründlich verzweifelt, seine Konsequenzen gezogen haben. Allein mit dem pflegeleichten Rest seiner Schöpfung wäre sie ihm endlich untertan. Und der Herrgott, er wäre endlich so mächtig wie das Kind vor seinem Spielzeughaus. Andreas Gefeller lebt in Düsseldorf. Hier, wo die Lehrer Bernd und Hilla Becher ihre weltberühmte Klasse unterrichten, gilt die Dingwelt noch etwas. Ihre Studenten, insbesondere der gefeierte Andreas Gursky, haben die neue Sachlichkeit wieder entdeckt und sie behutsam der künstlerischen und technischen Manipulation unterworfen. Andreas Gefeller gehört nicht dazu. Er hat in Essen studiert, und seine Sicht auf die Wirklichkeit ist eine deutlich andere. Tatsächlich ist sie bei aller Helligkeit und Schärfe dem Traum näher als dem Tag. Alfred Hitchcock konnte die verwaschene Art nicht leiden, in der üblicherweise die Alpträume im Kino dargestellt wurden. An Gefellers Visionen hätte er eher Gefallen gefunden.

PHOTO TECHNIK INTERNATIONAL

November 2005

Manfred Zollner: Rasterfahndung

Der Künstler betreibt Spurensuche. In seinem Bilderzyklus „Supervisions“ ist Andreas Gefeller eine Art Kartograph urbaner Oberflächen, zeigt uns die verborgenen Strukturen des städtischen Umfeldes. Mehr noch: Er legt dabei eine zweite Ebene des Vorgefundenen offen. Und findet ungesehene Bilder. Seine Motive sind strukturiert wie Großstadtsymphonien, in ihrer Polarität zwischen Ordnung und Chaos rhythmisch strukturiert wie Jazz-Musik. Gefellers Blick taucht ein in die Raster des Lebens, legt aus der Draufsicht die Matrix der Moderne frei. Auf den ersten Blick erscheint diese geordnet, voll geometrischer Muster und Raster. Bei genauer Betrachtung jedoch, wenn unser Blick sich in der Detailfülle der großformatigen Motive verliert, sehen wir Defekte in der Matrix, die Irritationen in der Struktur. Müll, Abnutzungserscheinungen, Schadensfälle, Spuren menschlicher Gegenwart. Wir fühlen uns ein wenig wie neugierige Aliens, blicken verblüfft auf diese Kunstwelten. Der Düsseldorfer zeigt uns die Eindrücke der Zivilisation wie Stempel der Vergangenheit im Gegenwärtigen. Apokalyptisch und romantisch zugleich. Da schimmern die Furchen einer Ackerlandschaft durch eine dünne Eisschicht wie Farbtropfen auf der Leinwand Jackson Pollocks.

Eine baufällige Stadiontribüne mutet an wie ein Notenblatt. Menschen erschienen auf diesen Bildern nur banal. Ohne ihre direkte Gegenwart bekommen diese Fotos etwas Metaphysisches. Die Zeit

scheint hier in Beton erhärtet. Gefellers Bilder lassen uns unsere Wahrnehmung und unsere Vorstellung des Realen hinterfragen. „Ich zeige nichts als die Wirklichkeit“, meint dabei jedoch der Fotokünstler. „Lediglich der Blickwinkel auf meine Motive ist nicht wahr.“ Wir betrachten eine Büroetage mit deutlichen Gebrauchsspuren. Tausende Glückslose auf Kopfsteinpflaster. Hinterlassenschaften. Die Welt wie von einem Satelliten herangezoomt. Doch diese Motive sind nur scheinbar weit entfernt. Gefeller hat sie mit einer etwa zwei Meter langen Stativstange montierten Kamera abgelichtet und am Ende aus hunderten Einzelbildern am Computer zusammengesetzt. Die resultierende Übersicht beweist, dass das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile. Einem Fernseheteam vertraute der 35-Jährige an, derlei Puzzle-Arbeit sei ein wenig wie selbst fliegen lernen: „Man entfernt sich immer mehr vom Boden.“ Kleine Turbulenzen sind dabei durchaus im Programm eingeplant. Die großformatigen Bilder geben bei genauer Überprüfung bewusst hinterlassene Montageunsauberkeiten preis, kleine „optische Sprünge“, die in manchen Bildübergängen eines Motivs wie Haarnadelrisse erscheinen und uns subtil hinterfragen lassen, was wir hier zu sehen glauben. In seinem jüngsten Motiv hat Andreas Gefeller mal die Perspektive umgekehrt: In einer Baumschule fotografierte er die Welt von unten nach oben. Herausgekommen ist ein grandioses, unglaublich poetisches Motiv, das die in Reih' und Glied gepflanzten Bäume in den Himmel wachsen lässt.

KUNSTJAHR 2005

Newcomer des Jahres

Stephan Berg über Andreas Gefeller

Andreas Gefeller ist ein junger Fotograf, der sich weder in die leider inflationär gewordene Becher-Schule einreihen lässt, noch dem erzählerischen Weg der Inszenierten Fotografie bruchlos folgt. Vielmehr riskiert der 1970 geborene Künstler (Studium der Fotografie an der Universität Essen, Abschluss 2000 bei Bernhard Prinz) einen tatsächlich eigenen Blick auf die Wirklichkeit und schafft dabei Bilder von einer Suggestivität und Intensität, wie ich sie seit langem nicht mehr gesehen habe. Jede der Arbeiten Gefellers besteht aus bis zu 2500 Einzelbildern. Mit einem an seinem Körper befestigten Stativ und der auf ihm in etwa zwei Meter Höhe montierten Kamera vermisst er das vorher markierte Motivfeld buchstäblich Schritt für Schritt. Wie in einem Puzzle werden schließlich die Motivfragmente digital zusammengesetzt und ergeben ein Gesamtbild, das gleichermaßen konsistent und geschlossen wirkt wie andererseits fragmentiert und von winzigen Brüchen durchzogen. Was wir auf diesen Bildern von Plattenbauwohnungen, Rasenflächen, Parkplätzen und Brachlandschaften sehen, sind Spuren des Entschundenen, fotografiert von einem, der, nimmt man die Vogelperspektive ernst, eigentlich körperlos sein müsste, also hinter seinen Bildern verschwindet. So werden die Arbeiten zur Reflexion über die dialektische Struktur von Sichtbarkeit überhaupt.

PHOTONEWS

März 2004

Anna Gripp: Andreas Gefeller, Supervisions

Es klingt wie ein Gemeinplatz aus einem Seminarprogramm für Fotografie: Man fixiere etwas vor der Kamera real Existierendes derart, dass diese Realität neu wahrgenommen werden kann. Dem Fotografen Andreas Gefeller gelingt das allerdings auf meisterliche Weise. In seiner Diplomarbeit „Soma“ (erschienen 2002 bei Hatje/Cantz) hat er konstruierte Paradieswelten des heutigen Tourismus' menschenleer und bei Nacht fotografiert. Dabei lehrte er uns einerseits das Fürchten vor diesen

künstlichen Welten, entdeckte aber auch ungeahnte Schönheiten und Strukturen. In seiner aktuellen Arbeit „Supervisions“ zeigt er Aufsichten von Räumen sowie öffentlichen Plätzen und Flächen, die anscheinend lotgerecht aus großer Höhe fotografiert wurden. Wer genauer hinsieht, ahnt: Eine solche Perspektive und Exaktheit ist mit einer Kamera, gleich welchen Formats, nicht zu erreichen. Tatsächlich besteht jedes Bild aus Hunderten von Einzelaufnahmen, die Andreas Gefeller aus etwa zwei Meter Höhe mit einer digitalen Kamera fotografiert und anschließend am Computer zusammensetzt. Er nutzt seine Kamera wie einen Scanner, um eine zuvor definierte Fläche Stück für Stück abzutasten. Je nach Sujet dominieren in seinen Bildern abstrakte Farb- und Strukturkompositionen oder visuelle Grundlagen einer nahezu kriminalistischen Spurensuche. Jedes Detail wird schonungslos sichtbar gemacht, das Gesamtbild gleicht einer neu zu entdeckenden Landschaft wie sie von Besuchern anderer Planeten wahrgenommen werden könnte – ohne Wertung, aber mit neugierigem Staunen. Besonders verblüffend sind die Bilder von Räumen, die den Eindruck einer herausgeschnittenen Decke bzw. Dachs erwecken. Selbst Wände, Ecken und Kanten gibt er auf diese Weise maßstabsgetreu wieder. Auf Menschen hat Andreas Gefeller auch in dieser Arbeit verzichtet, über ihren Gestaltungswillen und ihre Eingriffe erzählen seine „Supervisions“ aber sehr viel.

KUNSTTERMINE

Kunstmagazin, 1/2004

Franz-Xaver Schlegel: Andreas Gefeller – Das Geheimnis der Spuren

Die scheinbar bekannte Welt überraschend anders zu sehen, ist ein zentrales Anliegen des Fotografen Andreas Gefeller. Dies hat er bereits mit seiner vielfach prämierten „Soma“-Serie unter Beweis gestellt: Das tagsüber menschengefüllte Ferienparadies Gran Canaria fixierte er bei Nacht in Langzeitaufnahmen, was den Eindruck der Künstlichkeit dieser Orte bis ins unwirtlich Düstere und Irreale steigerte. Auch in den großformatigen Farbaufnahmen der neuen „Supervisions“-Serie bleibt er dem geschilderten Kunstansatz des Hinterfragens von vorgefundenen Raumsituationen treu. Gleichwohl schlägt er nun einen neuen gestalterischen Weg ein, der nicht nur die Fotointeressierten verblüfft. Aufsichten von menschenleeren, meist urbanen Lebensräumen kennzeichnen die „Supervisions“-Serie. Das Flüchtige und Anekdotenhafte ist auch diesen stillen Aufnahmen fremd. Ihr rätselhafter Charakter offenbart sich im Verzicht des Fotografen auf Betitelungen von ausgestellten Arbeiten. Im vorliegenden Text dienen die ausnahmsweise verwendeten Arbeitstitel Andreas Gefellers der besseren Orientierung des Lesers.

Radikale Bildausschnitte von konstruierten Vogelperspektiven lassen einstmals „bewohnte“, nun menschenleere Räume zu abstrakten Bildkompositionen werden. Manche Ansichten, wie „Platz“ oder „Gitter“ (beide 2002) oder „Gleise“ und „Eis“ (beide 2003) reduzieren die vorgefundenen Örtlichkeiten auf abstrakt anmutende Farb- und Form-Muster und Strukturen. Der Betrachter wird im besten Sinne László Moholy-Nagys (1927) aufgefordert, mehrmals hinzusehen, die Dinge in ihrer grafischen Wiedergabe und gleichzeitig in ihrer Gegenständlichkeit wahrzunehmen. Andere Fotos der Serie halten sich zwar an die verhältnismäßig enge Begrenzung des Bildausschnitts, und doch erlauben sie tiefere Einblicke, geben mehr Details preis, ohne rasch zuviel über räumliche Zusammenhänge verraten zu wollen. Ähnlich wie wissenschaftliche Luftbildaufnahmen aus großer Höhe scheinen die lotgerechten Aufsichten Andreas Gefellers nicht nur der Dokumentation zu dienen, sondern auch der genauen Eruierung von Fundstellen urbaner Zivilisation. In dieser Form entfalten die Bilder ihre Wirkung als fixiertes fotografisches Gedächtnis aus der Vogelperspektive. Denn überdauern werden die Zeit lediglich die in Aufnahmeform überlieferten Zustandsbeschreibungen von Orten: Hier haben Menschen ihre zivilisatorischen Spuren hinterlassen. Wir sehen, dass den ehemals benutzten Räumen der ursprüngliche

Zweck und damit auch das Leben entzogen wurde. In den Werken „Stadion“, „Rasen 1“ und „Rasen 2“ (alle 2002) sowie „Fliesen“, „Sieberei“ und „Büroetage“ (alle 2003) etc. tritt diese stumme Belegkraft der Bilder deutlich zu Tage. Unter diesen Umständen wäre man geneigt, Andreas Gefeller als „Luftbildarchäologen“ zu charakterisieren.

Doch in seiner „Supervisions“ Arbeit steckt mehr. Mit Hilfe der Motivwahl, entsprechender Ausschnitte und der kreativen Verarbeitung des Entdeckten bezieht er Position. Und er fordert zur „Wahr-Nehmung“ heraus. Durch die sachlich-nüchterne Präzision der Wiedergabe täuscht er auf subtile Weise Objektivität vor und zwingt den zunehmend verwirrten Betrachter, die „Suchbilder“ zu analysieren. Dieser subjektiven Bildsprache liegt ein aufwändiges technisches Verfahren zugrunde. Der Schlüssel dafür liegt in dem suggerierten Blickwinkel einer Vogelperspektive aus großer Höhe: Beim näheren Hinsehen erweist sich der endgültige Abzug als Gesamtbild einer aus teilweise mehr als hundert Teilansichten bestehenden Collage. Der endgültige Abzug ist das Produkt zahlreicher, nicht synchron hergestellter digitaler Kleinbildaufnahmen, die aus einer Höhe von etwa zwei Metern lotgerecht fotografiert und anschließend geschickt am Computer zusammengesetzt wurden. Aufgrund der klaren Bildpräsentation fällt die Täuschung zunächst nicht weiter auf. Perfekt entwirft das Gehirn des Betrachters ein Idealbild und konstruiert darüber hinaus einen Kamerastandort, den es niemals gab. Mit seinem Softwareprogramm kaschiert Andreas Gefeller geschickt die Übergänge der Einzelbilder, hinterlässt aber in einzelnen Details bewusst Spuren optischer Brüche. Nicht nur bei Überschneidungen. Am Beispiel vogelperspektivischer Einblicke in geschlossene Räume, wie „Büroetage“, wird klar, dass für die Aufnahme unmöglich die gesamte Etagendecke abgehoben worden sein konnte.

Der Fotograf setzt sich mit seinen konstruierten Fotoarbeiten über optische Gesetze und die Realität hinweg. Diese Lust an der durch den subjektiven Standpunkt bedingten Ausreizung visueller Möglichkeiten setzt eine grundlegende Skepsis gegenüber der vorgefundenen „Natur“ voraus. Gerade in diesem Sinn knüpfen die ausschnittshaften Aufsichten der „Supervisions“-Serie an die Tradition des im Deutschland der 1920er Jahre entwickelten „Neuen Sehens“ an. Bereits in dessen Optik manifestierte sich die sichtbarere Wirklichkeit als Konstruktion. In heftigen Ziel- und Definitionsdebatten stand das Medium Fotografie selbst und mit ihm seine Methoden, Möglichkeiten und Ziele. Daher verwundert es nicht, dass die Avantgarde-Fotografen der späten 1920er und frühen 1930er Jahren mit ihren radikalen Perspektiven auf die Welt zunächst Verwirrung stifteten. Die experimentellen und kreativen Vorstöße zielten aber nicht ausschließlich auf eine Irritation der Sehgewohnheiten. Mit erfrischender Neugierde und Entdeckerfreude drängten sie – wie später auch Andreas Gefeller – in Wahrnehmungsbereiche, die dem menschlichen Betrachtungsstandpunkt zunächst zwar fremd erschienen, aber dann doch einen Erkenntnisgewinn beisteuerten. Ein spezieller Fall ist die Vogelperspektive. Damit zusammenhängend lassen neue Bildausschnitte die Binnenformen von Dingen neu erfahren. Es ist weitgehend eine Frage des Stils und Ausdruckwillens, ob nun diese künstlerische Raum- und Strukturanalyse unter Einsatz von Schatten als grafischen Elementen funktioniert, wie in Straßenbildern von Umbo (eigentlich Otto Umbehrr) um 1928 zeigt, oder Generationen später weitgehend ohne den Einsatz von Schatten bei Andreas Gefeller. Nicht von ungefähr wurde der junge, aufstrebende Fotograf kürzlich für den Umbo-Fotopreis nominiert, gerade weil er in den Augen der Jury eine Gestaltungsidee des Altmeisters bemerkenswert weiterführt. Gestalterisch gelangt er zu größerer Abstraktion innerhalb vorgefundener Raumsituationen. Visuell werden neue Darstellungsformen mit Hilfe einer neuen Technik erschlossen. Auch inhaltlich geht er einen Schritt weiter als Umbo: Das gilt für die Art, wie er reflexive Prozesse über die Welt und ihre Aufzeichnung, Objektivität, Wahrheit und Wirklichkeit in Gang setzt.

Die Aufnahmen der „Supervisions“-Serie von Andreas Gefeller beweisen, dass in unserer Alltagswahrnehmung zahlreiche Details im Verborgenen bleiben, die ebenso zu hinterfragen sind wie deren fotografische Präsentation. Wenn nun der Serientitel „Supervisions“ das Geheimnisvolle durch die Mehrdeutigkeit des Begriffs „Aufsicht“ um einen zusätzlichen Aspekt erweitert, so spürt man aber-

mals den unbändigen Drang des Fotokünstlers, von anderen Übersehenes unter die Lupe zu nehmen und dieses zu thematisieren. Durch neue (Ein)Sichten der Bilderwelten Andreas Gefellers wird nicht nur die Neugierde und Freude am Sehen gefördert. Auch die Welt will mit neuen Augen genau betrachtet werden.

BRAND EINS

Wirtschaftsmagazin, Dezember 2003

Birgitta Weimer: O.T. (aus der Serie Supervisions)

Auf den ersten Blick wirken Andreas Gefellers Arbeiten wie Satellitenaufnahmen urbaner Räume. Doch der Schein trügt. Die Vogelperspektive, die der Künstler uns vorgaukelt, existiert nicht, kein (Kamera-)Auge hat sie je gesehen. Sie ist eine Konstruktion: unsere Konstruktion. In Wirklichkeit sind die Supervisions Luftüberwachungsfotos, die vom Boden aus gemacht wurden. Das Werk – hier scheinbar die Aufsicht auf ein Stadion – besteht aus hunderten digitaler Kleinbildaufnahmen, jeweils aus zwei Metern Höhe fotografiert, die anschließend am Computer zu einem einzigen gestochenen scharfen Bild zusammengesetzt werden.

Der Künstler will uns irritieren. Irritierend ist die Abwesenheit jedes Schattens. Irritierend sind die Details, die menschlichen Spuren, die der Beobachter auf den zweiten Blick wahrnimmt und die seinen detektivischen Spürsinn anregen. Er versucht, die Wahrheit des Bildes zu ergründen. Gefeller sagt: „Es gibt einen Punkt, an dem es klick macht, an dem wir die „Wahrheit“ erkennen, sich unser Gehirn aber dagegen sträubt. Gleichzeitig muss es nämlich einsehen, dass unsere Art der Wahrnehmung und damit unser Empfinden darüber, was „wahr“ ist, nur einen kleinen Teil der Welt ausleuchtet.“

Menschen schließt der Fotograf bewusst aus seiner Welt aus, „um das Kulissenhafte zu verstärken und den Beunruhigungsgrad zu erhöhen, der von menschenleeren Orten ausgeht, die eigentlich für Menschenmassen vorgesehen sind“. „Außerdem“ so Gefeller, „will ich weniger Hinweise auf den Größenmaßstab geben und dadurch mehr Verwirrung erzeugen. Supervisions ist keine Geschichte über Menschen, sondern über das, was sie bauen und hinterlassen, indem