

HANNAH COLLINS – EMOTIONALE KARTOGRAFIE / EMOTIONAL CARTOGRAPHY

Gilda Williams

Der Kulturtheoretiker Raymond Williams veröffentlichte im Jahr 1980 – mit dem das Jahrzehnt der Postmoderne begann – seinen einflussreichen Aufsatz „Ideas of Nature“,¹ der die klare Unterscheidung in eine „natürliche“ und eine „künstliche“ Landschaft ein für alle Mal aufhob. Stattdessen begriff Williams die von Menschenhand gestaltete Umwelt als Ansammlung von topografischen, historischen, ökonomischen und sozialen Bedingungen, die uns so vertraut sind, dass sie vor der Wahrnehmung liegen. Die überholte Idee, dass die Unberechenbarkeit der Natur in der „Landschaft“ eine Union mit der Vernunft des Menschen eingehe, wird überall dort unhaltbar, wo menschliche Eingriffe die Umwelt nahezu unbewohnbar gemacht haben.

Williams' Argument verdichtete sich zur neuen Disziplin „Cultural Landscape“, in der sich Fachbereiche wie Geschichte, Soziologie, Anthropologie, Ökonomie und Urbanistik überschneiden. Die Landschaft wurde nun als das aktive Produkt und der aktive Produzent eines Orts rekonzeptionalisiert. Diese Sichtweise sprengte die Dualität natürlich/künstlich und beendete zugleich den modernistischen Traum von einer Umwelt, die sich wie eine Tabula rasa auslöschen und von Grund auf neu gestalten lässt. Die Moderne hatte, anstatt uns einen glänzenden Neubeginn zu bescheren, bloß eine weitere Schicht über bereits vorhandene Schichten gelegt.

Im selben Jahr 1980 kehrte die Künstlerin und Filmemacherin Hannah Collins von einem einjährigen Aufenthalt in den Vereinigten Staaten zurück, die sie mit einem Fulbright-Stipendium bereist hatte. Ihr waches Interesse an ihrer Lebenswelt war geprägt von ihrer Selbstbefragung als Künstlerin. Um die komplexen Zusammenhänge ihres natürlichen, sozialen, politischen und ökonomischen Umfelds zu verstehen, musste sie zuerst näher bestimmen, welche Position sie selbst innerhalb dieser Konstellation einnahm und wie sich diese Position mit künstlerischen Mitteln ausdrücken ließ. Ähnlich dem Begriff „Cultural Landscape“, der diverse theoretische Ansätze in sich vereinte, verarbeitete Collins historische, soziale und architektonische Inhalte in unterschiedlichen Medien (Fotografie, Installation, Dokumentar- und Spielfilm), stets unter dem Vorzeichen einer gesteigerten Selbsterkenntnis. Ihr Bedürfnis zu reisen und fremde, obgleich nie ganz unvertraute Geschichten zu enträtseln, war von einer inneren Suche motiviert. Im Mittelpunkt der Filme steht der ungesehene Beobachter – die Künstlerin und ihr Publikum. In allen Filmwerken – ob sie in die Vorstädte Barcelonas (*La Mina*, 2001–2004) oder ins

In 1980 – the opening year of the Postmodern decade – cultural theorist Raymond Williams published his influential essay 'Ideas of Nature,' which shattered any clear demarcation between the 'natural' and the 'manmade' landscape. As Williams theorised, the built environment is but an accumulation of social, historical, topographical, and economic causes, hidden in plain sight in the world around us. The outdated notion of 'landscape' as combining the unpredictability of Nature with the rationality of human management crumbles in the many places where inhabitants struggle to survive human intervention.

Williams' ideas eventually crystallised in a pioneering concept: 'Cultural Landscape', a new discipline pulling together separate fields: history, sociology, economics, anthropology, and urban studies, among others. The landscape was re-conceived as an active product and producer of a place. Such a vision disrupted the natural/manmade division while also replacing the Modernist conception of the environment as a potential tabula rasa, to be razed and rebuilt from scratch. Modernism had not proven a shining new beginning – just another layer to be reckoned with.

In that same year (1980) the artist and filmmaker Hannah Collins had just finished a year-long tour of the U.S. courtesy of a Fulbright scholarship. Her interest in her surrounding world was influenced by her own self-reckoning as an artist; to understand the complex human-natural-economic-political world in which she lived also meant for Collins to interrogate her place within it, and how this might be expressed in her art. Just as the developing concept of a 'Cultural Landscape' served to incorporate numerous approaches within it, Hannah Collins' art not only crossed the social, architectural, and historic through the use of overlapping media (photography, installation, documentary, and filmmaking), but hinged on an impetus towards self-awareness. There is an abiding self-questioning of her recurring need to travel and unravel both different and sympathetic histories; her films are about the unseen observer – both the artist and the viewer. In her films – such as those in which she investigated the outskirts of Barcelona (*La Mina*, 2001–2004), or the North African population in a former industrial town of northern France (*Solitude and Company*, 2008) – the artist is central to the work, yet rarely seen. Having survived 'growing up without a sense of permanence and place' due to the suffering of her paranoid schizophrenic father, she has developed into an artist with uncommon powers of empathetic interest.

nordafrikanische Viertel einer ehemaligen nordfranzösischen Industriestadt (*Solitude and Company*, 2008) führen – nimmt Collins eine zentrale Rolle ein, obwohl sie selbst unsichtbar bleibt. Da ihr Vater unter paranoider Schizophrenie litt, wuchs sie „ohne festes Gefühl für Zeit und Ort“ auf. Vielleicht gelingt es ihr auch deshalb so gut, sich in andere Menschen und Situationen hineinzusetzen.

Man könnte ihr künstlerisches Handeln als „emotionale Kartografie“ bezeichnen: Collins kartografiert Orte in Bild und Ton, über deren Bewohner sie uns Genaueres erzählen will. Getragen von dem Wunsch, ein schlüssiges Gefühlserlebnis zu vermitteln, erwächst der repetitive, immersive Charakter ihrer Kunst. Sei es in den monumental 5 x 7 Meter messenden Fotografien, die wie lebensgroße Bühnenbilder wirken; in den Film- und Fotowerken mit Ton (in *Purifoy*, 2014, schildern Stimmen die dokumentierte Geschichte und Kultur, während *Solitude and Company* mit Ambient-Musik des dort ansässigen DJs Boulaone unterlegt ist); in der raumfüllenden Installation *La Mina*; oder in der Vergrößerung kleiner Dinge, durch die etwa Austern eine überwältigende sinnliche Präsenz gewinnen. Wir sind nicht nur herausgefordert, das Bild zu betrachten, wir sollen darüber hinaus auch nachvollziehen, was die Künstlerin bei ihrer ursprünglichen Auseinandersetzung mit dem Bild körperlich und emotional gespürt hat.

Hannah Collins wurde in den 1950er-Jahren geboren und genoss in ihrer Kindheit die Schönheit und Freiheit, die ihr die schottische Insel Arran bot, ehe sie nach London zog. In jungen Jahren lebte und arbeitete sie im East End, wo erste Fotografien entstanden, größtenteils Interieurs wie *Thin Protective Coverings* (1986) und *The Violin Player* (1988). Bei Ausstellungen in renommierten Londoner Galerien wie Interim Art und Matt's Gallery sowie in Leo Castellis legendärer Galerie in New York erregten Collins' großformatige Fotoinszenierungen die Aufmerksamkeit der internationalen Kunstwelt. 1991 erhielt sie den European Photography Award, 1993 wurde sie für den Turner Prize nominiert.

Im Jahr 1998 übersiedelte Collins nach Barcelona. Reisen führten sie nach Osteuropa – vielleicht auf der Suche nach den Wurzeln ihrer Familie – sowie an ihr fremdere Orte: nach Istanbul, in den kalifornischen Joshua-Tree-Nationalpark (*The Interior and the Exterior – Noah Purifoy*, 2014) und an den Amazonas (*The Fertile Forest*, 2014). Ein mögliches Leitmotiv in Collins' Arbeit ist die Idee der „Besetzung“: Wie „besetzen“ wir Menschen den Raum – physisch und symbolisch, künstlerisch, architektonisch, ökonomisch und sozial? Wie „besetzen“ wir Rollen und Positionen sowohl im engeren Umfeld als auch in der Gesellschaft? Wie „besetzen“ wir uns selbst im Dienst der Erwerbsarbeit? Und schließlich, wie besetzt Kunst Raum? Überspannt sie eine Wand in fünf aneinandergereihten Projektionen wie



Hannah Collins, **Things Lived And Dreamt**, 1985, Silbergelatine Baryt, aufgezogen auf Baumwolle / silver gelatin print, mounted on cotton, Installationsansicht / installation view, Courtesy Maureen Paley, London

I would describe her practice as an 'emotional cartography': mapping through sounds and imagery the places inhabited by people about whom she wishes to tell us something. Her desire to transmit an overall close emotional experience results in the recurring, immersive quality of her art – whether in the immense, 5 x 7 metres photos functioning like life-size stage sets; or the film and photo works combining sound (such as *The Interior and the Exterior – Noah Purifoy*, 2014, which includes voices recounting the history and culture that she documents, or *Solitude and Company* incorporating ambient music by the local DJ Boulaone); the room-size *La Mina* installation; or the scale that she bestows upon small things, such as oysters transformed into a sensuous presence. We are asked not just to look at her images but perhaps to revisit the physical and emotional engagement that she experienced when observing them.

Born in the 1950s, Hannah Collins spent her early childhood enjoying the natural beauty and freedom afforded on the isolated Scottish isle of Arran, before moving to London. As a young woman she found herself living and working in the East End where she produced her early photographs, mostly interiors, such as *Thin Protective Coverings* (1986)

in *La Mina* (2001–2004)? Oder besetzt sie, gleichsam auf dem Boden „stehend“ wie wir selbst, eine Wand wie eine gigantische, an Wandmalerei erinnernde Fotografie? Oder lassen wir uns auf eine enge, innige Beziehung ein – wie es uns mit ihren Fotobüchern oder mit den vielen kleinformatischen Fotografien geschieht, die auf langen Borden installiert werden wie in *The Fertile Forest*? Jeder von uns, scheint Collins sagen zu wollen, muss eine Position einnehmen. Mit unermüdlicher Energie dokumentiert sie, wie die kreativen Kräfte, die materiellen und emotionalen Bedürfnisse sowie die politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen die Entscheidung für

diese oder jene Position beeinflussen und wie Subkulturen im Mikrokosmos der Stadt – sei es Rom, Madrid oder London – durch allen Zeitenwandel hindurch Jahrhundert für Jahrhundert zu denselben örtlichen Besetzungsmustern zurückkehren.

Auch andere Künstler haben den Versuch unternommen, ein Gesamtbild der besetzten Landschaft zu gewinnen. Robert Smithson zum Beispiel, der mit *Spiral Jetty* (1970) die Äonen der Erdzeit mit der Kürze historischer Epochen (speziell jener des Goldrauschs) abglich und die Ergebnisse seiner Recherche in mehrfachen Medien präsentierte – das *Earthwork* im Großen Salzsee war begleitet von Fotografien, Zeichnungen und einem Film. Collins arbeitet gleichfalls über Mediengrenzen hinweg. *Parallel* (2007), ihre Studie afrikanischer Immigranten in drei europäischen Städten, existiert als Fotobuch und Filminstallation.

Ein weiterer Künstler aus Smithsons Generation, Ed Ruscha, zeigte in den Luftaufnahmen seines Fotobuchs *Thirtyfour Parking Lots* (1967), wie die organische amerikanische Landschaft durch das Automobil in geradlinige Muster zerschnitten wurde. Ein Bild aus *La Mina*, aufgenommen von einem Balkon hoch über dem Gehsteig, auf den Kinder mit Kreide flatternde Zaubervögel und feuerspeiende Drachen zeichnen, erinnert mich an das eckige Raster von Los Angeles bei Ruscha, in Barcelona wiedergeboren als Flamenco tanzende Fabelwesen. Collins' Methoden der Erkundung und der Präsentation greifen Smithsons und Ruschas Vorstellung auf, dass menschliche und natürliche Räume sedimentartig geschichtet seien. Der Anthropologe John L. Cotter prägte dafür den Begriff „oberirdische Archäologie“² (1974), die über und nicht unter der Erde nach Spuren der Vergangenheit und der Vergänglichkeit sucht und



Hannah Collins, *Signs of Life, Istanbul (section)*, 1992, Silbergelatine Baryt, aufgezogen auf Baumwolle / silver gelatin print, mounted on cotton, 250 x 650 cm, Installationsansicht / installation view, Leo Castelli Gallery New York, 1994

and *The Violin Player* (1988). Exhibiting in noted commercial spaces from London's Interim Art and Matt's Gallery to the legendary Leo Castelli in New York, Collins' large scale, semi-constructed photographs gained the attention of the international art world. In 1991 she won the European Photography Award, and, in 1993, was nominated for the Turner Prize.

In 1988, Collins moved to Barcelona. Her travels have taken her to Eastern Europe – perhaps in pursuit of familial roots – as well as wholly unfamiliar places: from Istanbul, to the Joshua Tree desert (*The Interior and the Exterior – Noah Purifoy*, 2014), to the Amazon (*The Fertile Forest*, 2014). One potential theme at the heart of Hannah Collins' work is the concept of 'occupation': how do we humans occupy space – physically and symbolically; artistically, architecturally, economically or socially? How do we 'occupy' roles and positions in both the local and the wider society? How do we 'occupy' ourselves in the sense of earning a livelihood? And, finally, how does art occupy space – does it stretch across a wall, like the bank of five screens in *La Mina*; or occupy a wall and almost 'stand' on the floor, just like us, in giant mural-like photographs? Or do we engage in a close, intimate relationship, as with her photobooks or the many small photographs stretching on the long shelf-like structure making up the installation *The Fertile Forest*? Each of us, Collins' works seem to say, must define and occupy a 'position', and the artist seems indefatigably interested in documenting how the forces of creativity, material and emotional needs, as well as macrocosmic political/economic policies shape those choices, or how the subcultures existing as microcosms within the city – whether Rome, Madrid, London – seem, despite shifting histories, to return to recurring local patterns of occupation, century after century.

deren fortdauernde Wirkung auf die Landschaft und ihre Bewohner ermisst.

Wenn man Collins' Œuvre von den frühesten Bildern an betrachtet, ist man versucht, diese als Allegorien zu deuten. In *The Plate Spinner* (1985) lässt ein Artist ein Dutzend Teller auf Stäben tanzen. Die kunstvoll balancierten Formen reihen sich zu einem wie von Zaubermagie in der Schwebeklänge gehaltenen, sich in ständiger Bewegung befindenden Horizont. Die Komposition symbolisiert offenbar einen diffizilen Gleichgewichtszustand, der am Rand des Zusammenbruchs steht und im Begriff ist, für immer zu verschwinden. In *Thin Protective Coverings* (1986) sehen wir die auf den Straßen überall zu findenden Kartons, die die junge Künstlerin in ihr Atelier im Ostteil Londons schleppte: wie ein Symbol für ihre eigenen emotionalen Schutzschilde, die nun selbst schutzlos dem Blick ausgesetzt sind; oder wie Andy Warhols *Brillo Boxes* (1964), aufgerissen, um zu zeigen, wie leer sie in Wirklichkeit sind. Eine Geige spielende Freundin der Künstlerin balanciert in *The Violin Player* (1988) auf Lagen von Matratzen, die den Boden bedecken. Die Violinistin bleibt im geschlossenen Raum ganz auf ihre Musik konzentriert, eine Art Allegorie auf Stabilität am Rande des Kollapses, oder auf Kunst (Musik), die auf den Grund, auf dem sie steht, reagiert und ein prekäres Gleichgewicht findet in dem Bemühen fortzufahren. Der Eindruck der Vergänglichkeit und Flüchtigkeit (die Pappkartons, die unbezogenen Matratzen), den diese Frühwerke ausstrahlen, wird fast prophetisch, wenn wir die spätere Lebensreise der Künstlerin betrachten.

In einem bekannten Filmstill aus *La Mina* hält ein Junge einen Vogel im Käfig in seinen Händen. Der Vogel ist zugleich Symbol und Spiegelbild – eine symbolische Doppeldeutigkeit, die, wie Collins unterstreicht, dem Knaben durchaus bewusst ist. Überhaupt wissen die von ihr dargestellten Subjekte genau, welche Kraft von ihrer Bildpräsenz ausgeht. Trotz alledem handelt es sich bei diesen Bildern nicht um Allegorien. Der Kunstkritiker Michael Tarantino charakterisierte sie als Kunstwerke „irgendwo zwischen *Tableaux vivants* und *Nature morte*, eine Art innere Landschaft“.³ Die Fotoserie *Clouds* (1988) zeigt den leeren englischen Winterhimmel eine Woche nach der Geburt ihres Kindes: „Ich ging zum ersten Mal hinaus aufs Dach unseres Hauses [...]. Dort sah ich nicht nur die Wolkenserie *Equivalents* von Stieglitz, sondern auch die Spannweite meiner Gedanken und Gefühle.“⁴ Das einzig Gegenwärtige in *Clouds* ist die unsichtbare Fotografin. Gleichwohl enthält der Zyklus die drei primären Assoziationskerne, um die sich Collins' Kunst organisiert: erstens die Umwelt (Himmel und Wolken), zweitens die kalkulierte Wahl des Mediums aus dem kunsthistorischen Repertoire (Stieglitz) und drittens die eigene Gefühlsreaktion. Der Kritiker David Company beobachtete bei Collins

Other artists have similarly attempted to observe a comprehensive view of the occupied landscape. Robert Smithson, for example, with *Spiral Jetty* (1970) not only drew together the vastness of geological time with the finite nature of historic time (particularly, the Gold Rush), but presented his findings in multiple media – the Great Salt Lake earthwork itself as well as photographs, drawings, and a film. Collins too documents her art-making across media, such as *Parallel*, 2007, her work with African immigrants in three European cities, which exists as a photobook and film installation.

Another artist of Smithson's generation, Ed Ruscha, in photobooks such as *Thirtyfour Parking Lots* (1967), serially captured from the air how the virgin American earth is transformed by the automobile, regimented into rows of straight lines. I was reminded of Ruscha in an image from *La Mina*, in which Collins photographs from a balcony, far above the city pavement, children's chalk-drawings of swirling magical birds and fiery dragons – like Ruscha's hard-edged Los Angeles grid, reborn in Barcelona as flamenco-dancing mythological creatures. Collins' methods of investigation and display embrace the sedimented nature of human and natural space that Smithson and Ruscha envisioned, enacting what anthropologist John L. Cotter called 'above ground archaeology'² (1974): not so much digging underground for hidden signs of the past but acknowledging the aboveground signs of time's passage, and the lingering effects on both the inhabitants and the landscape itself.

When looking at Collins' artworks since her very earliest pictures, the temptation arises to read them as allegories. In *The Plate Spinner* (1985) an intensely skilled man spins atop tall sticks a glowing array of a dozen plates, all flatly perched and precariously balanced, creating a strange, floating horizon in perpetual motion. This figure might symbolise a complicatedly balanced system, hovering on the verge of collapse, about to disappear for all time. In *Thin Protective Coverings* we see the freely available street-material of cardboard boxes which the young artist hauled back to her east London studio: as if a symbol for her own emotional defences, opened up and laid bare in their vulnerability; or like Warhol's *Brillo Boxes*, splayed open to demonstrate how hollow they really are. In *The Violin Player* (1988) we see a violin-playing female friend of Collins, balancing on a sea of mattresses covering the floor. In this enclosed space, an anonymous violin-player remains devoted to her music, a kind of allegory of stability on the brink of a crash, or of art (music) responding to whatever conditions exist 'underfoot', finding equilibrium in the effort to continue. In these early images, the sense of temporariness and transience (the unadorned mattresses; the boxes) becomes almost prophetic of Collins' own journey.

In one well-known image from *La Mina*, a young boy holds in his hands a caged bird: the bird is both a symbol and a mirror image – a

„sowohl eine epische Form als auch einen subjektiven Horizont des Zweifels und des Zögerns [...] der Suche nach Wegen, Gefühle zu visualisieren“.⁵

Der Horizont – oder seine Abwesenheit wie in *Clouds* – spielt eine Schlüsselrolle in Collins' Bildproduktion. Die horizontale Anordnung der Kartons an der Atelierwand in *Thin Protective Coverings* liefert das erste Beispiel eines später oft verwendeten Kompositionsmittels: der langen Horizontale, die aus dem Boden aufzusteigen scheint, als Abbild der geschichteten Geschichte, die auf dem jeweils gewählten Ort lagert. Das landschaftsähnliche Querformat begegnet uns in der Reihe umgeworfener Grabsteine von *The Hunter's Space* (1995), in der lang gestreckten Gerüststruktur von *The Road to Mvezo. Nelson Mandela's Birthplace* (2007–2008), im Spalier aus Bettgestellen, Gattern und anderen Objekten in *The Interior and the Exterior – Noah Purifoy* – einer Foto- und Tondokumentation über das Werk des afroamerikanischen Bildhauers Noah Purifoy (1917–2004) in der kalifornischen Wüste – sowie in der ausladenden Breite einer Straßenszene aus *Signs of Life, Istanbul* (1992). Das Breitwandformat kommt natürlich aus dem Kino, evoziert hier aber auch das von der Schwerkraft bestimmte Erdenleben des Menschen.

In *Signs of Life, Istanbul* entsteigen dem weiten Land Myriaden von „Lebenszeichen“: Einst stattliche Gebäude und Müllberge („als wären sie von der Flut angespült worden“, wie das die Künstlerin beschreibt) fügen sich zu einer majestätischen, fast skulpturalen Stadlandschaft. Am lebendigsten vielleicht verdichtet sich dieses Sujet in *In the Course of Time (6)* (1995). Die Objekte im spätindustriellen Werkhof einer Krakauer Fabrik können von links nach rechts als Inventar ihrer Faktur und Ortsbesetzung gelesen werden: Sie fließen in Rohren auf und ab, lehnen an der Wand wie eine Schaufel, rollen über die Erde wie ein Gummireifen oder riesige Seiltrommeln und werden aus Ziegeln oder Blöcken aufgeschichtet wie primitive Bauwerke: in der Mitte das grell flammende Feuer, das schwerelos zum Himmel steigt.

Der Horizont ist auch der Hauptdarsteller in Collins' neuestem Multimedia-Werk *The Interior and the Exterior – Noah Purifoy*. Die flache Weite der Wüste wird von einer horizontal angeordneten Kolonne halbiertes Körper durchbrochen: Beinprothesen in alten Hosen und Schuhen warten offenbar auf einen Phantom-Bus. Andere, demselben waagerechten Ordnungsprinzip folgende Bilder aus *Purifoy* zeigen etwa das Fragment eines Eisenbahngleises oder eine Reihe in der Luft aufgehängter Kanonenkugeln. Während die 'assisted readymade'-Skulpturen in *Purifoy* – Gerüste, Schuppen, verwitterte Anhäufungen von Sammelsurien – eine offene Weite zu beschreiben scheinen,

symbolic overlap which, as Collins is keen to point out, the boy is well aware. Hers are thoughtful subjects perfectly conscious of the power of their own image. These pictures are not allegories but, as critic Michael Tarantino put it, artworks 'somewhere between a *tableau vivant* and *nature morte*, a kind of interior landscape'.³ The photographic series titled *Clouds* (1988) show an empty sky, taken a week after her child was born one winter in England: 'It was the first time I went outside onto the roof of my house [...]. I saw not only Stieglitz's series of clouds *Equivalents* but also my own range of thoughts and feelings.'⁴ The only presence here is the unseen photographer. However, we find in *Clouds* the three essential centres around which Collins' art coalesces: firstly, the world around her (the sky and clouds); secondly, an awareness of her choices of media within art history (Stieglitz); and finally, the artist's reactive emotions. As critic David Company has written, Collins' art is 'both an epic form, and a subjective horizon of doubt or hesitation [...] of finding ways to picture feelings.'⁵

The horizon – or its lack, as with *Clouds* – plays a big part in Collins' image-making. The horizontal arrangement of cardboard laid out against the studio wall in *Thin Protective Coverings* is the first example of a recurring composition in her art: a long, horizontal display that seems to rise out of the earth, literalising her vision of a layer of history, occupying her chosen site. This landscape-like horizontal image appears in the flat expanse of toppled tombstones in *The Hunter's Space* (1995); the long outdoor structure of screens in *The Road to Mvezo. Nelson Mandela's Birthplace* (2007–2008); the spread of bedsteads, gates and other objects raised up and extending over a desert sculpture in the work *The Interior and the Exterior – Noah Purifoy*, 2014 (sound/photographic documentation of the California desertworks by African-American sculptor Noah Purifoy, 1917–2004); and the broad horizontality of a street scene in *Istanbul (Signs of Life, Istanbul, 1992)*. The long horizontal format is, of course, cinematographic but it also attests to the gravity-bound nature of human occupation on earth.

In *Signs of Life, Istanbul* (1992) rising from the expansive ground are, indeed, myriad 'signs of life': from once-grand urban buildings to tides of rubbish 'as if washed up after a flood',³ (as the artist describes it), together forming a majestic, almost sculptural street-scene. Perhaps most vividly, in *In the Course of Time (6)* (1995), we find the late-industrial furnace-room of a factory in Krakow, whose objects read from left to right as a veritable inventory of how objects and elements occupy the earth: they flow like water up or down in pipes; or merely lean against a wall like the spade; or roll across the earth like the rubber tire and giant spools of rope; or are built up on blocks or bricks like a primitive architecture. In the middle a fiery, luminous centre: a fire ascending gravityless from it all.

die nur Horizont ist, bleibt im Gegensatz dazu *The Fertile Forest*, Collins' jüngstes Projekt, gänzlich ohne jeden Horizont. Während eines längeren Aufenthalts im Amazonasdschungel machte sie sich mit der Lebensweise der Ureinwohner vertraut und hielt die wuchern- de Flora in zahlreichen Detailaufnahmen fest. Im Blattwerk der sich auftürmenden Baumwipfel tut sich hier und dort ein Ausblick auf den Himmel auf, gleich einem Versprechen, dass man dem üppigen Leben des Regenwalds wie auf Zauberflügeln entschweben kann. Das Regal, auf dem das umfangreiche Bildmaterial von *The Fertile Forest* im Ausstellungsraum präsentiert wird, windet sich auf Hüfthöhe die Wände entlang wie ein Ersatz für den Horizont, der im Dschungel- dickicht verborgen bleibt.

Collins' Kunst hat nicht zuletzt auch eine zutiefst ethische Dimen- sion, die darauf ausgerichtet ist, Grenzen niederzureißen. Grenzen zwischen Medien (Fotografie, Film) und Genres (Landschaft, Stille- ben, Porträt), in denen sich die Künstlerin versuchen muss, um die Natur ihrer eigenen Praxis zu erkunden. Dabei schlüpft sie nicht nur in die Rolle der Bildproduzentin und Tontechnikerin, sondern vor al- len Dingen in jene des willkommenen, einfühlsamen, wissbegierigen Gasts. „Ethik ist Gastfreundschaft“,⁶ wie Derrida sagt: Die Vision einer allgemeinen Weltbürgerschaft kann nur dann Wirklichkeit wer- den, wenn es Menschen wie Hannah Collins gibt, die bereit sind, über Grenzen hinweg aufzudecken, was sich direkt vor unseren Augen verbirgt.

¹ Raymond Williams, „Ideas of Nature“, in: ders., *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*, London: Verso 1980, S. 67–85.

² John L. Cotter, „Above Ground Archaeology“, in: *American Quarterly*, Jg. 26 (1974), Nr. 3, S. 266–280.

³ Michael Tarantino, „The Façade of the Objective“, in: *Hannah Collins. Filming Things*, Ausst.-Kat. Centre national de la photographie Paris, Paris 1997, S. 11–14, hier S. 12.

⁴ Collins 1997 (wie Anm. 3), S. 19.

⁵ David Company, „Solitude and Company. The Films and Photographs of Hannah Collins“, in: *Hannah Collins. Historia en curso. Películas y fotografías*, Barcelona: Obra Social Fundación "la Caixa" 2008, S. 117–120, hier S. 118.

⁶ Jacques Derrida, *Adieu to Emmanuel Levinas*, übers. von Pascale-Anne Baul und Michael Naas, Stanford: Stanford University Press 1999 [1997], S. 50.

The most recent sound/image work, *The Interior and the Exterior – Noah Purifoy*, is all about horizon – the flat desert expanse interrupted by horizontally laid-out sculptures, like a line-up of disembodied 'legs': prosthetic shins, covered in old trousers and 'wearing' shoes, like halved people waiting for some phantom bus. Other horizontally oriented images in *Purifoy* include the fragment of a rolling traintrack, or a se- quence of cannonballs suspended in mid-air formation. Where *Purifoy*'s assisted readymade sculptures – scaffolds, sheds, weathered accumu- lations of all description – seem to describe an open expanse that is as 'all-horizon', her recent work in the Amazon, *The Fertile Forest*, seems in contrast to be – like the *Clouds* – utterly horizonless. The Amazon is seen in innumerable highly specified images as a tangle of vegetation, observed during her prolonged stays with the local tribe who were will- ing to share their ways and rituals with her. Extracted from the tangle of vegetation is an occasional fragmented view of the sky glimpsed through towering treetops, as if to float magically upwards from this life-affirming jungle. The shelf in the gallery where *The Fertile Forest*'s sequence of innumerable images are on display winds its way at waist- level round the walls, becoming a kind of surrogate horizon-line absent in the jungle landscape itself.

Hannah Collins' work is, finally, a supremely ethical project, one intent on breaking down boundaries across media (photography, film) and genres (landscape, still life, portraiture) in which she must also test herself in discovering her own art-making. The role she devises as artist is not just image-maker and sound-coordinator but, perhaps above all, a welcome, empathetic and curious guest. 'Ethics are hospitality',⁶ Derrida once said: the making of common world citizenship can only be accom- plished by those, like Hannah Collins, willing to cross high fences and discover what lies beyond – hidden in plain sight.

¹ Raymond Williams, 'Ideas of Natur', in: id., *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*, London: Verso 1980, pp. 67–85.

² John L. Cotter, 'Above Ground Archaeology', in: *American Quarterly*, Vol. 26 (1974), No. 3, pp. 266–280.

³ Michael Tarantino, 'The Façade of the Objective', in: *Hannah Collins. Filming Things*, Exh.- Cat. Centre national de la photographie Paris, Paris 1997, pp. 11–14, here p. 12.

⁴ Collins 1997 (see note 3), p. 19.

⁵ David Company, 'Solitude and Company. The Films and Photographs of Hannah Collins', in: *Hannah Collins. Historia en curso. Películas y fotografías*, Barcelona: Obra Social Fundación "la Caixa" 2008, pp. 117–120, here p. 118.

⁶ Jacques Derrida, *Adieu to Emmanuel Levinas*, trans. by Pascale-Anne Baul and Michael Naas, Stanford: Stanford University Press 1999 [1997], S. 50.