

Übersetzt von Alexandra Titze-Grabec

Ein Raumteiler zerschneidet und gliedert die fotografische Ebene diagonal. Eine weiße Galeriewand, eine von mehreren, in einem Raum, der aus flachen Ausstellungsflächen besteht und für diese gemacht wurde. Doch wir – die Betrachter*innen – befassen uns mit dem Bild, nicht mit dem Raum. Wir könnten sagen, dass wir uns gewissermaßen am Bild befinden, wir sind auf dessen Oberfläche gestoßen. Aus diesem Winkel und in diesem Größenverhältnis verdeckt die Wand einen Teil einer gerahmten Fotografie, die dahinter, in einem anderen Bereich der Galerie gezeigt wird. In der teilweise sichtbaren Aufnahme hält eine junge sitzende Frau das Display ihres Handys in die Kamera; hinter ihr eine Wand mit gerahmten Bildern. Wir werden diese Frau später wiedertreffen. Die verdeckende Wand ist sowohl Raumteiler als auch Ausstellungsfläche. Darauf findet sich eine auf Papier gedruckte und mit Glas und Holz gerahmte Fotografie, doch die Perspektive der Kamera im Verhältnis zur Wand lässt uns den Inhalt des Bildes nicht erkennen. Dies ist die Beschreibung von einer Hälfte einer Fotografie, die Niklas Taleb bei seiner Ausstellung *Live in Paris* im Bonner Kunstverein (2021–2022) aufgenommen hat. Der Rest dieses Bildes zeigt eine Lücke, dahinter einen weißen Korridor, der sich kaum von den Galeriewänden unterscheiden lässt, dann eine weitere Lücke, die zu einer Türe führt, die wiederum durch die Kante des Bildrahmens abgeschnitten ist.

Eine weitere Installationsansicht, diesmal von einer anderen Ausstellung Talebs, zeigt *Playgroup* (2023), eine kleine Fotografie an einer weißen Wand. Aus einer gewissen Entfernung aufgenommen, zeigt die größere rahmende Fotografie zwar den Gegenstand, den sie wiedergibt, verweigert jedoch auch hier den vollen Zugang zu diesem. In diesem Fall zeigt die kleinere Fotografie zwei Bilder derselben Gruppe von Menschen, die der gleichen Aufnahme entnommen sind, zerschnitten und dann wieder miteinander verbunden. Die gesenkten, zusammengesteckten Köpfe werden vom vertrauten blauen Licht eines Smartphones erhellt, obwohl das Telefon selbst in der Aufnahme nicht zu sehen ist. Taleb hat die Gesichter seiner Motive zweigeteilt und dann wieder vereint, sodass sich der untere Teil der Gesichter jetzt über dem oberen Teil befindet. Die Komposition verweist auf den heute bereits veralteten Zelluloid-Film, der von Aufnahme zu Aufnahme weiterläuft. Von ihren modernen mobilen Geräten in Beschlag genommen, scheinen sich die dargestellten Personen Talebs Anwesenheit gar nicht bewusst zu sein, obwohl es sich tatsächlich um Bekannte von ihm handelt. Taleb porträtiert für gewöhnlich zumeist Menschen, die er gut kennt. Der Ausschluss seiner Linse von ihrer gesellschaftlichen Zusammenkunft versetzt uns, die Betrachter*innen, in eine ähnliche Lage wie ihn, den Fotografen, doch wir werden dort nicht zurückgelassen; wir ziehen uns zurück, weg vom gerahmten Objekt-Bild in den äußeren Raum der Galerie und dann weiter bis zum Rand der Zeitschriftenseite.

Durch diese Bilder erfahren die Betrachter*innen Zurückweichen und Dekomprimierung innerhalb einer flachen Oberfläche. Im Rahmen dieser Zeitschrift zeigt die folgende Doppelseite ein Triptychon aus drei Aufnahmen von Talebs kleiner Tochter, die einen Plüsch-Flamingo hochhält und ihn ihrem Vater entgegenstreckt. Das Spielzeug verdeckt ihr Gesicht und auch den Blick, den sie ihm zuwirft.

A partition slices and diagonally dissects the photographic plane. A white gallery wall, one of several, in a room made of and for flat display surfaces. But we – the viewers – are dealing with the image, not the room. We could say we are at the image; we have encountered its surface. From this angle, and at this dimension, the wall obscures part of a framed photo which is displayed behind it in another section of the gallery. In the partially shown photograph, a young woman, seated, is presenting the screen of her phone to the camera; behind her is a wall of framed pictures. We will meet this woman again later. The obscuring wall is both a partition and a site of presentation. A photograph printed on paper and framed in glass and wood is fixed to it, but the perspective of the camera in relation to the wall does not allow us to see the image's contents. This is a description of one half a photograph, taken by Niklas Taleb of his own exhibition *Live in Paris* at the Bonner Kunstverein in Bonn, Germany (2021–22). The remainder of this image shows a gap, beyond it a white hallway indistinguishable from the gallery walls, and then another gap that leads to a door, which is itself cut off by the edge of the pictorial frame.

Another installation shot, from a separate exhibition by Taleb, shows *Playgroup* (2023), a small photograph on a white wall. Taken from a distance, the larger framing photograph, again, displays yet refuses to allow full access to the object it nominally represents. In this case, the smaller photograph shows two images of the same group of people, from the same shot, cut, and then spliced together. Heads bowed and gathered, they are illuminated by the familiar blue light of a smartphone, though the phone itself is not included in the image. Taleb has divided the sitters' faces in two and recombined them so that the bottom parts of their faces are placed above the top. The composition gestures to the now outdated celluloid film, rolling from frame to frame. Occupied by their contemporary handheld devices, the sitters seem unaware of Taleb's presence, though they are in fact acquainted. On the whole, Taleb tends to portray people that he knows well. The exclusion of his lens from their social arrangement places us, the viewers, in a parallel position to him, the photographer, but we are not left there; we draw back, away from the framed object-image into the exterior space of the gallery, and then further to the edge of the magazine page.

Through these images, the viewer experiences recession and decompression within a flat surface. In the context of this magazine, the following spread shows a triptych of three images of Taleb's young daughter holding a stuffed toy flamingo up, extending it out toward her father. The toy obscures her face and the gaze that she fixes on him. The exterior framing image which houses the three photos is again an installation shot, though this time taken in Taleb's studio not at a public exhibition. The contained photographs of his daughter are shown in a horizontal line and increase in size exponentially. The larger "housing" image gives no reference point through which to understand the studio wall, and though the photographs of his daughter are in fact physical prints, they could be read as digital representations in a photo-editing program. Taleb's portraits of – and collaborations with, as he describes it – his daughter are a significant part of his practice, and many of the critical responses to the artist's work have focused on him as a photographer of the family and its partner institution, the domestic sphere. There is novelty value in the work of a millennial-aged man who depicts subject matter frequently coded by femininity, and there is a compelling intimacy in



these photos. But to understand Taleb primarily through this rubric is to stumble over and then be caught inside the genre of “the domestic,” and genre in a broader sense as a definitional category. The triptych of his child offers a route into the way scale and concentration distort and reconfigure subject matter in the artist’s photography, and in turn offers a means via which to use his photographs against set typologies of representation.

Last year, for his exhibition *Solo Yolo* at Cell Project Space in London, Taleb showed a series of inkjet prints alongside a smaller number of C-print photographs. The subjects were friends, family, colleagues, and the home. One of the C-prints, *Untitled* (2023), was taken from a low-down and skewed angle. It shows a Hello Kitty wastepaper basket and a laptop screen displaying an image of the exterior of the New York diner Tom’s Restaurant, made famous for its interstitial use in the sitcom *Seinfeld*. From the angle of the photo, the contents of the image are at once recognizable and estranged.

Das äußere rahmende Bild, das die drei Aufnahmen umfasst, ist wiederum eine Installationsansicht, diesmal jedoch nicht in einer öffentlichen Ausstellung, sondern in Talebs Studio aufgenommen. Die Bilder seiner Tochter werden in einer horizontalen Reihe gezeigt und nehmen exponentiell an Größe zu. Das größere Bild, das alles »beherbergt«, bietet jedoch keinen Anhaltspunkt, der dabei hilft, die Studiowände zu erfassen, und obwohl es sich bei den Fotografien von Talebs Tochter tatsächlich um reale Abzüge handelt, könnten sie auch als digitale Wiedergaben aus einem Bildbearbeitungsprogramm durchgehen. Seine Porträts von – oder wie er es beschreibt: Kollaborationen mit – seiner Tochter sind wesentliche Bestandteile seiner Arbeit, und in der Kritik seiner Werke geht es oftmals um Taleb als Fotograf der Familie und ihrer Partnerinstitution, dem häuslichen Bereich. Es liegt ein Novitätswert in der Arbeit eines Mannes der Millennial-Generation, der Motive festhält, die häufig mit Weiblichkeit codiert sind, wobei diesen Aufnahmen eine

← Live in Paris, installation view at Bonner Kunstverein, Bonn, 2021–22.

Solo Yolo, installation view at Cell Project Space, London, 2023.

→ Untitled, 2022. Installation view in the artist’s studio, 2022. Courtesy: the artist and Édouard Montassut, Paris.





bestechende Vertrautheit zu eigen ist. Taleb jedoch einzig und allein dieser Rubrik zuzuordnen, würde bedeuten, über dieses Genre des »Häuslichen« zu stolpern und sich darin zu verheddern, wobei Genre hier in einem weiteren Sinn gedacht ist, nicht nur als definierende Kategorie. Das Triptychon seines Kindes bietet einen Einblick in die Art und Weise, wie Größenordnung und Ausrichtung den Inhalt in den Aufnahmen des Fotografen verzerren und neu gestalten und im Gegenzug ein Instrument bieten, mit dem sich seine Fotos festgelegten Darstellungskonventionen entgegensetzen lassen.

Im vergangenen Jahr zeigte Taleb in seiner Ausstellung *Solo Yolo* im Cell Project Space in London eine Serie von Inkjet-Prints neben einer kleinen Anzahl an C-Print-Fotografien. Motive waren Freund*innen, Familie, Kolleg*innen und das Zuhause. Einer der C-Prints, *Untitled* (2023), wurde von einem niedrigen und schrägen Blickwinkel aus aufgenommen. Er zeigt einen Hello Kitty-Papierkorb und einen Laptop-Bildschirm, der eine Außenansicht des New Yorker Diners Tom's Restaurant erkennen lässt. Dieses hatte durch sein regelmäßiges Auftauchen in der Sitcom *Seinfeld* Berühmtheit erlangt. Durch den Blickwinkel der Aufnahme ist der Inhalt des Bildes einerseits sofort erkennbar, andererseits jedoch verfremdet. Das alltägliche Durcheinander von Kindersachen und das Zitat aus *Seinfeld*, einer »Show über Nichts«, sind die Insignien eines Stilllebens und sie verweisen auf eine Interpretation dieses Bildes als Schnappschuss des Häuslichen. Es handelt sich jedoch um ein in höchstem Maße komponiertes Bild, das sowohl gekippt als auch komprimiert ist, wobei der obere Teil der Fotografie einen Bettrahmen mit fehlender Matratze erkennen lässt; durch den Lattenrost fällt das Licht. Vielleicht wird gerade die Bettwäsche gewechselt, vielleicht handelt es sich um eine Lichtinszenierung des Fotografen, vielleicht auch beides. Der Krimskrams unter dem Bett gehört einem Kind, doch der Laptop und die TV-Show stehen für Erwachsenenunterhaltung. Die Fotografie weist zahlreiche Zeichen von Leben und Konsum auf, wenngleich menschliche Figuren fehlen. Durch unsere Assoziationen ersucht sie um Neubesiedelung.

In seiner Rezension von *Solo Yolo* bemerkte Marcus Verhagen zu Talebs häuslichen Bildern: »Die Familie selbst ist größtenteils abwesend.«¹ Die Nahaufnahme einer Frau, die die Fingernägel eines Kindes feilt, lässt keinerlei identifizierbare Details erkennen; auch die Gesichter von Frau und Kind bleiben verborgen. Wir können jedoch davon ausgehen, dass es sich um Partnerin und Baby des Fotografen handelt. Ohne Personalisierung ist das Bild fast schon eine Anleitung: *So kümmert man sich um ein Neugeborenes*. Alternativ könnte es auch verkaufsfördernd sein, erinnert es doch an Werbungen für Babyseife und Windeln: *Kaufen Sie bei uns, wir zeigen Ihnen, wie man sich um ein Neugeborenes kümmert*. Die Linien der Haut und die unregelmäßigen Details der Fingernägel, sowohl der Mutter als auch des Kindes, widersetzen sich der typischen Identität von Fotos, die der Anleitung dienen sollen. Dafür ist das Bild zu real. Dass Taleb hier den Details den Vorrang vor den genretypischen Codes gibt, ist eines der Merkmale, die seine Fotografien vom Genre abheben, doch die Manöver, mit denen er dies bewerkstelligt, sind nicht immer die gleichen. Ebenso wie uns die übermäßige Verletzlichkeit der Kinderhand an die ganz spezifische Art der Beziehung in diesem Nagelpflegebild erinnert, so löst auch das Fehlen eines zentralen Fixpunktes, wie des nicht dargestellten iPhones in *Playground*, die Betrachter*innen vom Bild und erzwingt die Bewusstwerdung eines solchen Fehlens. Wenn Talebs Themen das Alltägliche, das Häusliche oder das Soziale sind, dann wird uns dies durch die Erfahrung einer Verdrängung und nicht durch die einer Überidentifizierung bewusst.

Die Dichterin Lisa Robertson schreibt über Eugène Atgets Fotografien von Pariser Interieurs des frühen 20. Jahrhunderts und stellt sich dabei die Frage: »Wie sollen wir die Beziehung von Intuition zu Gewohnheit verstehen? [...] Wir würden Intuition gerne in der Fotografie untersuchen, ebenso wie wir uns auch dem Studium der Stille oder von Vorhängen widmen möchten, weil wir den Platz dieser Kategorie in unserem Verständnis erweitern wollen. Wir würden die Technik der Intuition gerne gemächlich erweitern, da sie Veränderung zulässt, die der Erfahrung treu bleibt, ohne von der Vergan-

The quotidian clutter of children's belongings and the quotation from *Seinfeld*, "a show about nothing," are the insignia of still life and point to an understanding of this image as a snapshot of the domestic. But this is a highly composed picture, both tilted and compressed, with the top part of the photograph showing a bed frame with a missing mattress, slats visible, allowing light to come through. Perhaps the bedding is being changed, perhaps this is a lighting decision by the photographer, perhaps both. The odds and ends under the bed belong to children, but the laptop and the TV show signify entertainment for adults. The photograph is full of signs of life and consumption, yet empty of human figures; it asks to be repopulated by the associations we bring.

In his review of *Solo Yolo*, Marcus Verhagen commented that in Taleb's domestic images "The family itself is largely off stage."¹ A close-up photograph of a woman filing a child's fingernails excludes any distinguishing details, nor do we see the faces of the woman and child, but we can presume they are his partner and baby. Without personalization, the image is quasi-instructional: *this is how you care for a newborn*. Or alternatively, it is promotional, reminiscent of advertisements for baby soap and diapers: *shop with us to help you care for a newborn*. However, the lines of the skin and frayed details of the fingernails, both the mother's and the child's, resist the generic identity of photographs intended for education. The image is too real. The imposition of detail against type is one of the ways in which Taleb's photographs turn out from the codifications of genre, but the manoeuvres that he makes are not always the same. As much as the hyper-vulnerability of the child's hand makes us aware of the specificity of the relationship in the nail-cutting image, an absence of the central point of focus, such as the un-pictured iPhone in *Playgroup*, displaces the viewer from the image and forces awareness of such an absence. If Taleb's subject matter is of the mundane, domestic, or social, we recognize it through an experience of displacement and not one of overidentification.

Writing on Eugène Atget's photographs of early twentieth-century Parisian interiors, the poet Lisa Robertson asks: "How are we to understand the relation of intuition to habit? ... We would like to study intuition in the photograph, as we might engage in the study of stillness, or curtains, because we want to expand that category's place in our understanding. We would like to gently expand the technique of intuition because it admits change that remains sincere to experience without depending on the past. Intuition reveals the negative space of habit, carving an urgent threshold from the commonplace."² In Robertson's embroidery-like description, the incidental and the commonplace are not neutral or accidental phenomena to be snapshotted and contained; they are sites of entry into understanding the way we make our environments. Robertson raises the question of what meaning we can make from the observation of style, a property defined by the interaction of any given photographer's technique and the objects and products they photograph.

In *The Personal Life* (2021), also included in *Solo Yolo*, Taleb photographs the space between the edge of a picture frame and the top of the mantelpiece. The horizontal section of wall is the dominant plane of the image, while the photograph itself is cluttered with other images and objects: a gilt picture frame with a passport photo stuck into it, alongside photos of family lunches and picnics, cards propped against the wall, including one announcing a newborn baby with a shock of hair, cut flowers, lilies which are for death and mourning. The mantelpiece is a zone for the organization of bourgeois sentimentality, and in this photo, as the title suggests, we have a view into "the personal life" of a photographer and his family. But this is not simply a causal image of familial relations. It is a framed depiction of the aggregate materiality of shared social life. Filed in there amongst the photographs of children and grandparents are probably bills to be paid. In Taleb's photograph, we find it impossible to isolate or concentrate on any one item out of the organized clutter—*no one thing* is the central point, diffusing intimacy. However, the *things* do not dissipate, and our eyes drift between the objects and articles, making meaning, making narrative out of the particularities.

Returning to Robertson: “Since we would like to become more surprisingly like ourselves, we cross this threshold. We enter the photograph.”¹ The photos she describes were printed as postcards, affordable merchandise, designed to maximize the distribution of the image. They are the product of a specifically urban early twentieth-century regime of consumerism. Their seriality is presented to us today by scholarship that reinscribes and resignifies Atget’s artistic intention, but Atget himself famously effaced his own artistic production, claiming that his own perspective was ordinary, allowing himself to be reinvented in his lifetime by the Surrealists, with little more than a Gallic shrug. “Don’t put my name on it. These are simply documents I make,”² Atget said to Man Ray. *Threshold* is Robertson’s key term. She says they are interiors to be entered, but how? In printed form they are vacuum-packed worlds, which move around in ours and have their meaning redefined by that process of distribution.

Encountered in the magazine format, Taleb’s photographs adopt the narrative logic of the printed press. This is a conscious transformative gesture on the part of Taleb. The repetition of images in his selection encourages this reading, and at the same time suggests an inverse fetishization of flatness. The spatial divisions of the installation images are rendered improbable by their translation to paper. Confronted in the gallery, the same photographs have a different character. Each work is presented in a glass and tulipwood frame that Taleb made by hand specifically for each image, hence they cannot be reframed. In some, including the photo of the baby’s nails being filed, he leaves the tape that fixes the photograph to the board visible. In the case of the baby’s fingers, the marks of his handling of the photographic object somewhat mimics or repeats his partner’s tactile care for their child. Taleb seals each of his photographs with his own labor, objectifying them, forcing a separation, making each photograph belong to itself. This may be why, in these magazine spreads, the viewer is again and again drawn to signs of the photographs’ physical presence in space. They are anchored to their exhibition context, most literally in *Jazz (green)* (2022), in which plugs in Taleb’s studio wall are partially included in the shot, creating a triangle of points of attention around the framed photograph.

Ultimately, it is oscillations in attention and concentration which define the artist’s *style*. Which, following Robertson on Atget and the history of commercial photography, we should not consider a surface phenomenon; instead, meaning is produced through the interlacing of physical labor and composition. The young woman we met at the start, holding her phone out to the camera, was a minute detail in the first pages of the layout, but she appears again in the final pages of the spread as a portrait subject. This second representation of her is another installation shot, with the precision of Taleb’s self-made picture frames, their depth, clearly observable in this photograph. The sitter is boyish in appearance and coquettish in pose; she shows her phone to the photographer, who is her colleague. She’s at a desk, surrounded by screens, a wall of photographs in the background. Another screen in her hand, an iPhone with a social media application open, the image on the screen shows text: look, see, here is the information. The text is graffiti, or an artwork, declaring political resistance. The portrait subject’s manner is relaxed and conversational; she has an easy and elegant charm. The clearly articulated political message is centered, but the rest of the image contains none of the iconography of protest photography. Yet in the magazine, it is illegible, enclosed by a proliferation of frames; the portrait subject invites the viewer in at the very same time as the formal properties of the images push the viewer away, and we don’t notice the text. Once again, a center displaced.

genheit abzuhängen. Intuition enthüllt den Negativraum von Wohnheit, kerbt aus dem Alltäglichen eine eindringliche Schwelle heraus.³ In Robertsons fein ziselierter Beschreibung sind das Bei-läufige und das Alltägliche keine neutralen oder zufälligen Phänomene, die sich im Schnappschuss festhalten und eindämmen lassen; es sind Orte, die dazu beitragen zu verstehen, wie wir unsere Umwelt gestalten. Robertson wirft die Frage auf, welche Bedeutung wir aus der Beobachtung von Stil gewinnen können, einer Eigenart, die durch die Interaktion der Technik der Fotograf*innen und der Objekte und Produkte, die sie fotografieren, definiert wird.

In *The Personal Life* (2021), ebenfalls in *Solo Yolo* gezeigt, fotografiert Taleb den Raum zwischen dem Rand eines Bilderrahmens und dem oberen Teil des Kaminsimses. Der horizontale Abschnitt der Wand ist die beherrschende Fläche des Bildes, wohingegen die Fotografie selbst mit anderen Bildern und Gegenständen überhäuft ist: ein vergoldeter Bilderrahmen mit einem darauf platzierten Passfoto, daneben Fotografien von Familienessen und Picknicks, an die Wand gelehnte Karten, darunter eine zur Geburt eines Babys mit dichtem Haarschopf, und Schnittblumen – Lilien, die für Tod und Trauer stehen. Der Kaminsims ist eine Zone für die Gestaltung bürgerlicher Sentimentalität und in diesem Foto erhalten wir, wie der Titel bereits vermuten lässt, einen Einblick in »das persönliche Leben« eines Fotografen und seiner Familie. Doch es ist nicht einfach nur ein kausales Bild familiärer Beziehungen. Es ist eine gerahmte Darstellung der angesammelten Materialität eines gemeinsamen sozialen Lebens. Zwischen den Fotos von Kindern und Großeltern finden sich vermutlich auch Rechnungen, die bezahlt werden wollen. In Talebs Fotografie ist es nahezu unmöglich, einen einzigen Gegenstand aus dieser organisierten Anhäufung herauszugreifen und sich auf diesen zu konzentrieren – *kein einziges Ding* ist der zentrale Punkt, also die breite Streuung von Intimität. Dennoch lösen sich die *Dinge* nicht auf, und unser Blick schweift zwischen den Gegenständen und Sachen hin und her, erschafft Bedeutung, erschafft Narrative aus den Besonderheiten.

Kehren wir zurück zu Robertson: »Da wir uns selbst überraschenderweise immer ähnlicher werden wollen, überschreiten wir diese Schwelle. Wir treten in die Fotografie ein.«³ Die Fotos, die sie beschreibt, waren als Postkarten gedruckt worden, leistbare Handelsware, die zur Verbreitung des Bildes beitragen sollte. Sie sind das Produkt eines spezifisch urbanen Konsumregimes des frühen 20. Jahrhunderts. Ihre Serialität wird uns heute von einer Forschung präsentiert, die Atgets künstlerische Intention neu etabliert und ihr neue Bedeutung zuschreibt. Bekanntermaßen hat Atget selbst sein künstlerisches Schaffen jedoch eher heruntergespielt, mit dem Argument, seine eigenen Blickwinkel seien gewöhnlich, wodurch er noch zu seinen Lebzeiten von den Surrealisten neu erfunden werden konnte, was er mit einem Achselzucken abtat: »Setzen Sie meinen Namen nicht drauf. Was ich mache, sind einfach nur Dokumente«,⁴ sagte Atget gegenüber Man Ray. *Schwelle* ist der Schlüsselbegriff bei Robertson. Sie spricht von Interieurs, in die wir eintreten sollen, aber wie? In gedruckter Form sind es vakuumverpackte Welten, die sich durch unsere Welt bewegen und deren Bedeutung durch diesen Prozess der Verbreitung neu definiert wird.

Trifft man im Zeitschriftenformat auf Talebs Fotografien, dann nehmen diese die narrative Logik der gedruckten Presse an. Dies stellt eine bewusste transformative Geste durch den Fotografen dar. Die Wiederholung von Bildern in seiner Auswahl fördert diese Interpretation und verweist gleichzeitig auf eine umgekehrte Fetischisierung von Flachheit. Die räumlichen Aufteilungen der Installationsansichten werden durch ihren Übertrag auf Papier unwahrscheinlich gemacht. Trifft man im Rahmen der Galerie auf die gleichen Fotografien, weisen sie einen völlig anderen Charakter auf. Jede Arbeit wird in einem Rahmen aus Glas und Tulpenbaumholz präsentiert, den Taleb für jede Aufnahme eigens von Hand gefertigt hat, damit diese nicht neu gerahmt werden kann. In einigen Bildern, wie beispielsweise dem Foto, auf dem die Fingernägel des Babys gefeilt werden, belässt er das Klebeband sichtbar, mit dem die Fotografie auf dem Karton befestigt wurde. Was die Finger des Babys anbelangt, sind die Zeichen seiner Bearbeitung des fotografischen



1 Marcus Verhagen, “Niklas Taleb’s ‘Solo Yolo,’” *e-flux Criticism*, September 12, 2023, <https://www.e-flux.com/criticism/558924/niklas-taleb-s-solo-yolo/>.
 Marcus Verhagen, »Niklas Taleb’s ›Solo Yolo‹«, in *e-flux Criticism*, 12.9.2023, <https://www.e-flux.com/criticism/558924/niklas-taleb-s-solo-yolo/>.

2 Lisa Robertson, *Occasional Works and Seven Walks from the Office of Soft Architecture* (Toronto: Coach House Books, 2011), pp. 168–69. / Lisa Robertson, *Occasional Works and Seven Walks from the Office of Soft Architecture*, Toronto: Coach House Books 2011, S. 168–169.



← Hyper Edit, installation view at Édouard Montassut, Paris, 2022; Playgroup, 2023, installation view in the exhibition Solo Yolo at Cell Project Space, London, 2023. Courtesy: the artist and Lucas Hirsch, Düsseldorf.

← Untitled, 2022. Installation view in the artist's studio, 2022. Courtesy: the artist and Édouard Montassut, Paris.

Dialog (3), 2021, installation view in the exhibition Live in Paris at Bonner Kunstverein, Bonn, 2021–22. Courtesy: the artist and Lucas Hirsch, Düsseldorf.

→ Hyper Edit, installation view at Édouard Montassut, Paris, 2022.

→ Jazz (green), 2022. Installation view in the artist's studio, 2022. Courtesy: the artist and Édouard Montassut, Paris.

All photos: the artist.

Gegenstandes gewissermaßen eine Spiegelung oder Wiederholung der haptischen Fürsorge für das Kind durch seine Partnerin. Taleb versiegelt jede seiner Fotografien kraft seiner eigenen Arbeit, vergegenständlicht sie, erzwingt eine Trennung, lässt jede Fotografie sich selbst gehören. Vielleicht fühlen sich die Betrachter*innen dieser Doppelseiten deshalb immer wieder zu Zeichen der physischen Anwesenheit der Fotografien im Raum hingezogen. Sie sind in ihrem Ausstellungskontext verankert, am buchstäblichsten vielleicht in der Arbeit *Jazz (green)* (2022), bei der Stecker und Steckdosen in Talebs Studiowand teilweise in der Aufnahme zu sehen sind, wodurch das Hauptaugenmerk auf dem so entstandenen Dreieck rund um die gerahmte Fotografie liegt.

Schlussendlich sind es Schwingungen in Aufmerksamkeit und Konzentration, die den *Stil* des Künstlers definieren. Was wir, Robertson zufolge, die über Atget und die Geschichte kommerzieller Fotografie schreibt, nicht als Oberflächenphänomen betrachten

³ Ibid. / Ebd.
⁴ Eugène Atget, quoted by Man Ray in an interview with Paul Hill and Tom Cooper in *Camera 74*, cited here from Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums* (New Haven, CT, and London: Yale University Press, 1992), p. 1. / Eugène Atget, zitiert von Man Ray in einem Interview mit Paul Hill und Tom Cooper in *Camera 74*, hier zitiert aus Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums*, New Haven, CT, und London: Yale University Press 1992, S. 1.

Alexandra Symons-Sutcliffe is an art historian who writes and curates. She is currently completing a PhD on British documentary photography from the 1970s and 1980s at Birkbeck, University of London (GB).

Niklas Taleb, born 1986 in Munich (DE), studied at the Folkwang University of the Arts in Essen (DE), where he lives and works. He was the founder and co-curator of the Belle Air exhibition space in Essen (2014–17) and is co-founder of the artists' group New Bretagne. In 2020, Taleb received the Peter Mertes Scholarship from the Bonn Art Association (DE). His first solo exhibition, *Dream again of better Generationenvertrag*, took place in 2020 at the Lucas Hirsch Gallery, Düsseldorf (DE). Re-



cent solo and two-person exhibitions include Lucas Hirsch, Düsseldorf (2024), Cell Project Space, London (GB, 2023); Capc—Musée d'art contemporain de Bordeaux (FR, 2022), with Phung-Tien Phan; Édouard Montassut, Paris (FR, 2022); and 15 Orient, New York (US, 2022). Taleb's work has also been on view at the Bonner Kunstverein (2021–22); Peach, Rotterdam (NL, 2021–22); The Wig, Berlin (DE, 2021); Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg (DE, 2020); Neuer Essener Kunstverein (2020); Kunsthalle Düsseldorf (2020); and Vleeshal Center for Contemporary Art, Middelburg (NL, 2019).

sollten. Stattdessen entsteht Bedeutung durch die Verflechtung von physischer Arbeit und Komposition. Die junge Frau, der wir ganz zu Beginn begegnet sind und die ihr Handy in die Kamera hält, war ein winziges Detail auf den ersten Seiten des Layouts, doch auf den letzten Seiten taucht sie erneut auf, diesmal als Porträt. Diese zweite Darstellung ist eine weitere Installationsansicht, angefertigt mit der Präzision von Talebs selbst gefertigten Bilderrahmen, mit ihrer Tiefe, die in dieser Fotografie ganz deutlich wird. Das Modell weist ein jungenhaftes Äußeres und gleichzeitig eine kokette Haltung auf. Sie zeigt dem Fotografen, einem Kollegen, ihr Telefon. Dabei sitzt sie umgeben von Bildschirmen an einem Schreibtisch, eine Wand mit Fotografien im Hintergrund. In ihrer Hand ein weiterer Bildschirm, ein iPhone mit einer geöffneten Social-Media-App. Das Bild auf dem Display zeigt Texte: Schaut her, seht nur, hier ist die Information, doch ist sie unlesbar. Das von einem Wildwuchs an Rahmen umgebene Bildmotiv zeichnet sich durch Gelassenheit und eleganten Charme aus. Sie wirkt einladend, während die formalen Eigenschaften des Bildes die Betrachter*innen gleichzeitig wegstoßen.