

fjk3
Raum für
zeitgenössische Kunst

PASSANTS

PARMI

29.5.–20.9.2026

LES

PIERRES

kuratiert von Thomas Demand

Tina Barney • Sibylle Bergemann • Martin Boyce • Mohamed Bourouissa • David Claerbout • Tacita Dean
Cai Dongdong • Haris Epaminonda • Omer Fast • Fischli & Weiss • Jens Franke • Ljubiša Georgievski
Luigi Ghirri • Esther Hovers • Jürgen Jürges • Boris Mikhailov • Yoshinori Mizutani • Lucia Moholy
Daido Moriyama • Akihiko Okamura • Daniel Postae • Denise Scott Brown • Clemens J. Setz
Thomas Struth • Unbekannter Photograph • Anna Viebrock • Jeff Wall • Carrie Mae Weems

PASSANTS PARMIL LES PIERRES

Der erste „Stein“, den Thomas Demand beim Kuratieren von „Passants parmi les pierres“ legte, war eine Farbfotografie, die ihm der Künstler Omer Fast gegeben hatte. Sie zeigt eine Gruppe älterer Menschen vor Holzbaracken, die unmittelbar als Konzentrationslager erkennbar sind. Im Hintergrund ragt ein Wachturm in den Himmel und auf die abgetragene Kleidung der Leute sind Sterne aufgenäht. Andere Details im Bild sind schwerer zu entschlüsseln: Ein digitaler Zeitstempel in der Ecke lautet „93 5 5“, und, was noch seltsamer ist, einige der Personen lächeln.

Tatsächlich gedenkt die Gruppe auf dem Foto ihrer Rollen als Statist:innen in Steven Spielbergs Film „Schindlers Liste“ aus dem Jahr 1993. Sie posieren auf einem Filmset in der Nähe von Krakau, das für die Dreharbeiten direkt neben dem realen Ort nachgebaut wurde. Fast erhielt das Foto von einem der Schauspieler, der auch in seiner Videoinstallation „Spielberg’s List“ aus dem Jahr 2003 zu sehen ist. Diese handelt von den Nebendarsteller:innen, die halfen, das Holocaust-Epos zum Leben zu erwecken. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Fast Demand die Aufnahme schenkte. Im Wesentlichen zeigt uns das Bild ein lebensgroßes Modell eines berühmt-berüchtigten Ortes, der für die Dreharbeiten sorgfältig nachgebaut wurde. Fast und Demand verbindet ihr gemeinsames Interesse daran, Versionen der Geschichte nachzubilden, die, wie Fast sagt, „niemanden täuschen wollen“.¹ Sie schaffen vielmehr „eine Distanz zum Realen, die es uns ermöglicht, eine kritische Perspektive einzunehmen und darüber nachzudenken, wie Ereignisse in Erinnerung bleiben, wie Geschichten erzählt werden und was fehlt.“²

Den Werken, die Demand für „Passants parmi les pierres“ ausgewählt hat – auch wenn sie sich nicht auf Fotografie beschränken und nicht immer von Künstler:innen im klassischen Sinn stammen –,



Thomas Demand Studio, 2025



Sibylle Bergemann, Springpfehl, Berlin-Marzahn 1980. Silver gelatin print, 27,5 × 40,8 cm. © Estate Sibylle Bergemann/Ostkreuz

ist diese „Distanz zum Realen“ gemeinsam, die zwischen einem historischen Ereignis und seiner Darstellung entsteht. Die Ausstellung lotet den Raum zwischen ungestellt und inszeniert, Reportage und Rekonstruktion, vergangenen Ereignissen und deren Vermittlung aus. Wie Demands eigene Praxis befasst sie sich weniger mit der Beweiskraft eines Fotos in Bezug auf das „was dort war“ oder „geschah“, sondern damit, wie sehr die Interpretation eines Bildes von unseren Erinnerungen und den individuellen Geschichten abhängt.

Demand hatte nicht vor, eine Ausstellung über Architektur und Fotografie zu kuratieren, die sich auf großartige Bauwerke oder die Erhaltung architektonischer Wahrzeichen für die Ewigkeit konzentriert. Die Werke in „Passants“ zeigen uns stattdessen alltägliche Gebäude, die von vielschichtigen sozialen und politischen Geschichten gezeichnet sind. Die Menschen, die zwischen diesen Gebäuden erscheinen, haben kein entspanntes Verhältnis zu ihnen. Sie scheinen nur zeitweise durch sie zu gehen, trotz ihnen zurechtzukommen oder aus ihnen vertrieben worden zu sein. Und dieses Gefühl der Entfremdung spiegelt sich im Titel der Ausstellung wider: Bauwerke verblasen irgendwann und verwandeln sich in Ruinen. Wie die lustlosen Tourist:innen auf Martin Boyces Foto der Ruinen von Baalbek sind wir dazu verdammt, am Ende zwischen ihnen umherzuwandern.

Demand hat diese Kunstwerke (und Nicht-Kunstwerke) intuitiv zusammengestellt – aus seiner eigenen Sammlung, der von Freund:innen und jener von Freund:innen von Freund:innen. Künstler:innen öffneten ihm ihre Archive, durchsuchten weniger bekannte Werke und schlugen ihm Arbeiten anderer Künstler:innen vor. Er suchte nach Bildern, die narrative Klarheit oder aussagekräftige Details vermissen lassen. Immer wieder sehen wir Menschen, die scheinbar ihrer Freizeit nachgehen, aber so dargestellt sind, dass sie etwas anderes vermitteln: Der italienische Fotograf Luigi Ghirri zeigt uns einen schlichten Jahrmarkt mit einem schwach beleuchteten Karussell und unbeteiligt im Schatten herumstehenden Zuschauern statt eines Vergnügungsparks im Hochbetrieb. Die gleiche Stimmung durchzieht

Sibylle Bergemanns Bild von Ostberliner:innen, die zaghaft auf einem zugefrorenen See Schlittschuh laufen, wobei ihre steifen Körper die Plattenbauten der DDR hinter ihnen widerspiegeln. Die nackten Badegäste, die in Tacita Deans Film „Gellért“ langsam durch öffentliche Bäder in Budapest schlurfen und die anonyme Gruppe, die auf Cai Dongdongs Foto zwischen den Hochhäusern Pekings trainiert. Unabhängig vom Ort sind ihre Aktivitäten durch Anzeichen von Zögern geprägt oder sogar von Konformität. Doch keines dieser Bilder liefert eine klare Hintergrundgeschichte, was uns Raum zum Spekulieren lässt: Ist es etwas an der Umgebung dieser Menschen, das sie hindert, Freude zu empfinden oder auszudrücken? Wir entwickeln zwangsläufig unsere eigenen Erzählungen, um die fehlenden Details zu ergänzen.

Anstelle herkömmlicher Wandtexte bat Demand den Autor Clemens J. Setz, Begleittexte zu jedem der Werke zu schreiben. Diese dienen nicht so sehr als Erklärungen, sondern eher als Anekdoten, Volksweisheiten oder persönliche Assoziationen, die diese Bilder bei Setz hervorgerufen haben und die unendliche Vielfalt subjektiver Interpretationen widerspiegeln, die auf jedes Kunstwerk projiziert werden können. Demand beschloss, die Begleittexte nicht an den Wänden, sondern auf Ständern vor den Werken anzubringen, in Anlehnung an die Schilder in botanischen Gärten, wo natürliche Exemplare klar von ihren wissenschaftlichen Beschreibungen getrennt sind.

„Passants“ ist ein Streifzug durch Werke, die fortwährend zwischen inszenierten Tableaus wechseln, die wie ungestellte Schnapsschüsse aussehen, und Schnapsschüssen, die inszeniert wirken. Obwohl das Schwarz-Weiß-Bild des Kameramanns Jürgen Jürges wie ein Foto von Aleksander Rodtschenko aussieht, das sowjetische Arbeiter:innen bei der Feldarbeit zeigt, wurde es tatsächlich Anfang der 2000er-Jahre auf einem Filmset in der Ukraine aufgenommen. Es ist Teil eines Langzeitexperiments des russischen Filmregisseurs Ilja Chrzhanowski, bei dem Hunderte von Menschen an einer detaillierten Rekonstruktion der Sowjetzeit teilnahmen und jahrelang auf dem Filmset lebten. Jürges, der als einziger das Projekt dokumentierte, filmte dort über 700 Stunden Material, von dem der Großteil bislang unveröffentlicht geblieben ist.

Auch andere Werke in dieser Ausstellung hinterfragen unsere Vorstellungen davon, was inszenierte Bildrekonstruktionen sind und was spontane Momente, die ein:e Fotograf:in in Wartestellung eingefangen hat. Die Komposition von Mohamed Bourouissas „Le toit“ erinnert an ein Gemälde der französischen Romantik, doch der Künstler inszenierte die Szene mit seinen Freunden auf einem Dach in den Banlieues im Paris der 2000er-Jahre. Vor diesem Hintergrund ist man versucht, Akihiko Okamuras Fotografie eines brennenden Gebäudes als ein auf einem Filmset inszeniertes Spektakel zu betrachten. Tatsächlich ist es jedoch das Werk, das einer Reportage am nächsten kommt und von einem Vietnamkriegsfotografen, der die Unruhen in Irland dokumentierte

aufgenommen wurde. Umgekehrt sind wir geneigt, Jeff Walls verpixeltetes Bild eines Mädchens, das den Bürgersteig absucht, als eine kunstvoll inszenierte Fotografie zu lesen. Es ist in Wahrheit aber Teil einer Serie spontaner Aufnahmen, die er mit seinem Mobiltelefon gemacht hat und die sich von der für Wall typischen bewussten Schärfe und Detailfülle abheben.

Wall beschrieb seine Arbeit einmal als Darstellung von „Momenten oder Ereignissen aus obskuren, ungepflegten Ecken des Alltags, heimlichen Arten, die Stadt zu bewohnen, Gesten der Verborgenheit und Zuflucht, Scherben von Hoffnung und Vernunft, Spuren von Versagen und Schuld.“³ In „Passants“ tauchen wiederholt solche Momente auf, in denen wir Menschen sehen, die sich unbequem in einer unordentlichen Umgebung aufhalten – und in Walls „The Searcher“ nach etwas auf dem Boden suchen, in Daido Moriyamas Foto in einer Tokioter U-Bahnstation an Betonpfeilern lehnen oder sich in Yoshinori Mizutanis Aufnahme hinsetzen, um an die unterste Schublade eines Aktenschanks zu kommen. Selten schauen sie in die Kamera oder zu den Betrachter:innen und häufig wenden sie uns den Rücken zu, was die Frage aufwirft: Ist ihnen nicht bewusst, dass sie fotografiert werden? Oder weigern sie sich herzuschauen? Werden die Männer, die auf Daniel Lee Postaers Bild mit dem Rücken zu uns auf einem Golfplatz ein grabgroßes Loch schaufeln, ohne ihr



Yoshinori Mizutani, COLORS #111, 2014. Archival pigment print, 80 × 53,3 cm. Courtesy of the artist



Haris Epaminonda, Untitled #697, 2008/09. Polaroid 10.3 × 10.2 cm.
Courtesy of the artist

Wissen fotografiert? Was ist mit der Frau auf Denise Scott Browns Bild eines holländischen Wohnhauses aus den 1950er Jahren, die sich umdreht, um den Sonnenschirm auf ihrem Balkon zu justieren? Hier wird Architektur unbeabsichtigt – oder absichtlich – zur Bühne für Szenen, von denen wir nur einen Moment zu sehen bekommen, wenn sich der Vorhang hebt.

Die Rückenfigur, also die Figur, die dem Betrachter oder der Betrachterin den Rücken zukehrt, geht auf die deutsche Romantik zurück und ist exemplarisch in Caspar David Friedrichs „Der Mönch am Meer“ (1808–10) dargestellt, wo eine einsame Gestalt auf die weite Meereslandschaft vor sich hinausblickt. Die Komposition, die in „Passants“ immer wiederkehrt, erzeugt ein Gefühl der Entfremdung zwischen den Menschen und ihrer Umgebung und damit auch zwischen uns als Betrachter:innen und den Kunstwerken. Oder wie Heinrich von Kleist bei seiner Auseinandersetzung mit „Der Mönch am Meer“ so treffend schrieb: „[...] was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat.“⁴

Bewegt man sich durch die minimalistische Installation von „Passants“, stellt sich dieses Gefühl des Verlusts ein. Die Figuren, die sich weigern, uns zu begrüßen, die den Blicken der Fotograf:innen – oder unseren – immer wieder ausweichen, können uns das Gefühl geben, von der Szene ausgeschlossen zu sein oder als Voyeur:innen mit hineingezogen zu werden. Etwa dann, wenn wir zwei junge Mädchen in Badeanzügen von hinten sehen, die in Tina Barneys „Ladies Lockers“ davonlaufen, oder die Künstlerin Carrie Mae Weems, die in „A Distant View“ ihren Körper unbequem drehen muss, um sich einem Plantagenhaus in Louisiana zuzuwenden, und uns

so auffordert, unseren Blick auf die schreckliche Geschichte der Sklaverei zu richten, die dort stattgefunden hat.

Die Begegnung mit diesen von uns abgewandten Figuren erinnert uns immer wieder an die von Fast beschriebene Distanz: „zwischen der Erinnerung an Ereignisse, der Art, wie Geschichten erzählt werden, und dem, was fehlt.“ Wir werden uns der Distanz zwischen Menschen und ihrer Umgebung wie auch zwischen uns selbst und den Werken bewusst – einer Distanz, die auf eine ähnliche Kluft zwischen der Geschichte und unserer Rückbesinnung auf sie hindeutet. Gebäude kommen und gehen mit der Zeit, und Menschen leben bestenfalls in kurzlebigen Beziehungen zu ihnen. Ein Foto, das versucht, dieses Verhältnis einzufangen, wird nur eine Momentaufnahme von historischen Schichten sein, die nicht miteinander verschmelzen wollen.

Christy Lange

1 E-Mail-Korrespondenz mit Omer Fast, 22. März 2026.

2 Ebd.

3 Jeff Wall, Pressemitteilung zu *New Work*, Marian Goodman Gallery, 16. November 2002 – 4. Januar 2003.

4 Heinrich von Kleist, „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft,“ in *Berliner Abendblätter*, 13. Oktober 1810.

Thomas Demand

DE Thomas Demand wurde 1964 in München geboren und gehört zu den international einflussreichen Künstlern, die sich mit dem Verhältnis von Bild, Erinnerung und Wirklichkeit auseinandersetzen. Ausgangspunkt seiner Arbeiten sind Motive aus den Massenmedien oder dem eigenen Archiv, die er in Papier und Karton in Originalgröße rekonstruiert und anschließend fotografisch überführt. In der Übersetzung vom dreidimensionalen Modell ins zweidimensionale Bild verschiebt Demand gezielt unsere Wahrnehmung von Realität und deren medialer Konstruktion und befragt die vermeintliche Objektivität fotografischer Bilder.

Er studierte an der Akademie der Bildenden Künste in München, an der Kunstakademie Düsseldorf sowie am Goldsmiths College in London. Zunächst der Skulptur zugewandt, entwickelte er Anfang der 1990er Jahre die Fotografie zum zentralen Medium seiner künstlerischen Praxis. Seine Arbeiten wurden weltweit in zahlreichen Institutionen gezeigt, darunter im Museum of Modern Art in New York, in der Tate Modern in London und im mumok in Wien. Demand nahm mehrfach an der Biennale von Venedig teil und vertrat Deutschland auf der Biennale von São Paulo. Neben seiner künstlerischen Arbeit ist er auch als Kurator tätig. Er lebt und arbeitet in Berlin und Los Angeles.
www.thomasdemand.net

EN Thomas Demand was born in Munich in 1964 and is among the internationally influential artists who engage with the relationship between image, memory, and reality. The starting point of his works are motifs from the mass media or his own archive, which he reconstructs at full scale using paper and cardboard and then translates into photographs. In the shift from the three-dimensional model to the two-dimensional image, Demand deliberately alters our perception of reality and its mediated construction, questioning the supposed objectivity of photographic images.

He studied at the Academy of Fine Arts Munich, the Kunstakademie Düsseldorf, and Goldsmiths, University of London. Initially focused on sculpture, he developed photography into the central medium of his artistic practice in the early 1990s. His works have been exhibited worldwide in numerous institutions, including the Museum of Modern Art in New York, Tate Modern in London, and mumok in Vienna. Demand has participated multiple times in the Venice Biennale and represented Germany at the São Paulo Biennial. In addition to his artistic work, he is also active as a curator. He lives and works in Berlin and Los Angeles.
www.thomasdemand.net

Clemens J. Setz

DE Clemens J. Setz wurde 1982 in Graz geboren, wo er Mathematik und Germanistik studierte. Heute lebt er als Übersetzer und freier Schriftsteller mit seiner Familie in Wien.

Für seinen Erzählband „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ erhielt er 2011 den Preis der Leipziger Buchmesse. Sein Roman „Indigo“ stand 2012 auf der Shortlist des Deutschen Buchpreises und wurde 2013 mit dem Literaturpreis des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft ausgezeichnet. 2014 erschien sein erster Gedichtband „Die Vogelstraußtrompete“. Für den Roman „Die Stunde zwischen Frau und Gitarre“ erhielt er 2015 den Wilhelm Raabe-Literaturpreis. Zuletzt erschienen ist „Der Triumph der Waldrebe“ (2023).

Setz wurde unter anderem mit dem Georg-Büchner-Preis (2021) und dem Österreichischen Buchpreis (2023) geehrt.

EN Clemens J. Setz was born in Graz in 1982, where he studied mathematics and German studies. Today, he lives in Vienna with his family, working as a translator and freelance writer.

For his short story collection *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*, he received the Leipzig Book Fair Prize in 2011. His novel *Indigo* was shortlisted for the German Book Prize in 2012 and was awarded the Literature Prize of the Cultural Circle of German Business in 2013. In 2014, his first poetry collection, *Die Vogelstraußtrompete*, was published. For the novel *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre*, he received the Wilhelm Raabe Literature Prize in 2015. His most recent publication is *Der Triumph der Waldrebe* (2023).

Setz has also been honored with the Georg Büchner Prize (2021) and the Austrian Book Prize (2023), among others.

PASSANTS PARMIL LES PIERRES

The first “stone” Thomas Demand laid when curating *Passants parmi les pierres* was a color snapshot given to him by the artist Omer Fast. It shows a group of elderly people standing outside wooden barracks that are almost instantly recognizable as a concentration camp: a watchtower looms in the background and stars are sewn to the subjects’ worn out clothing. But other details in the picture are harder to decode: a digital timestamp in the corner reads “93 5 5,” and, stranger still, some of the subjects are smiling.

The group in the photograph are, in fact, commemorating their roles as extras on Steven Spielberg’s 1993 film, *Schindler’s List*. They are posing on a film set near Kraków, Poland, that was recreated for the filming of the movie directly next to the real site. Fast received the photograph from one of the actors, who also feature in his 2003 video installation, *Spielberg’s List*, about the minor players who helped bring the Holocaust epic to life. Knowing this, we can start to make sense of why Fast gifted the snapshot to Demand. In essence, the image shows us a life-size model of an infamous place that was carefully reconstructed to be filmed. Fast and Demand share an interest in recreating versions of history that, as Fast says, are “not trying to fool anyone.”¹ Instead, they create “a distance from the real that allows you to gain a critical perspective, to think about how events are remembered, how stories are told and what’s missing.”²

The works Demand selected for *Passants parmi les pierres*—though not confined to photography and not always made by self-identified artists—share this “distance from the real” that arises between a historical event and its representation. The exhibition explores the space between candid and staged, reportage and reconstruction, past events and their mediations. Like Demand’s own practice, it is less concerned with what a photograph “proves” about “what was there,” or “what happened” than with how much it depends on our memories and the individual stories we bring to it.

Demand did not set out to curate a show about architecture and photography that focuses on architectural grandeur or on preserving built landmarks for eternity. Instead, the works in *Passants* show us everyday structures marked by layers of social and political histories. The people who appear among these buildings are not pictured at ease within them; instead, they seem to be temporarily passing through them, making do despite them, or otherwise displaced from them. And that sense of alienation is reflected in the show’s title: structures eventually fade and turn into ruins, and we are bound—like the listless tourists in Martin Boyce’s photograph of the ruins at Baalbek—to end up walking among them.

Demand assembled the artworks (and non-artworks) intuitively, from his own collection, from friends, and from friends of friends. Artists opened their archives to him, searching through lesser known works and suggesting works by other artists. He sought images that lack narrative clarity or are stripped of revealing details. Time and again, we see people who are ostensibly at leisure but are depicted to suggest otherwise: the Italian photographer Luigi Ghirri shows us a modest carnival with a dimly lit carousel and bystanders loitering in the shadows, instead of an amusement park in full swing. The same mood pervades Sibylle Bergemann’s image of East Berlin residents skating tentatively on a frozen lake, their rigid bodies echoing the prefabricated GDR buildings behind them; in the naked bathers shuffling slowly through the public baths in Budapest in Tacita Dean’s film, *Gellért*; and in the anonymous group exercising among Beijing high rises in Cai Dongdong’s photograph. Regardless of the location, their activities are marked by hints of hesitation, even conformity. But none of these images offers a clear backstory, which leaves them open to our speculation: Is it something about these people’s surroundings that prevents them from experiencing or expressing joy? Inevitably, we write our own narratives to help fill in the missing details.

In place of conventional wall texts, Demand asked the author Clemens J. Setz to write captions for each work. These function less as explanations than as anecdotes, bits of folklore, or personal associations that the images sparked for Setz, and which represent the infinite number of subjective interpretations that can be projected onto each artwork. Demand chose to display the captions on stands in front of the works, rather than on the walls, inspired by the placards at botanical gardens, where natural specimens are clearly separated from their scientific information.



Royal Botanic Garden Sydney

Passants is a walk through works that constantly shift between staged tableaux that look candid and candid photos that look staged. Although cinematographer Jürgen Jürges's black and white image looks like an Aleksander Rodchenko photograph of Soviet workers toiling in the fields, it was actually shot on a film set in Ukraine in the early 2000s, part of a prolonged experiment by Russian film director Ilya Khrzhanovsky, in which hundreds of people immersed themselves in a detailed reconstruction of the Soviet era, living on the film set for years. Jürges, the project's sole documentarian, shot over 700 hours of footage there, most of which remains unseen.

Other works in the exhibition similarly trouble our assumptions about which are pictorial reconstructions and which are spontaneous moments caught by a photographer in waiting. The composition of Mohamed Bourouissa's *Le toit* evokes a French Romantic painting, but the artist staged the scene with his friends on a rooftop in the *banlieue* of 2000s Paris. With this in mind, it is tempting to view Akihiko Okamura's photograph of a burning building as a spectacle staged on a movie set. But it is actually the closest thing to reportage in the show, taken by a Vietnam War photographer who documented the Troubles in Ireland. Conversely, we are primed to read Jeff Wall's pixelated image of a girl searching the pavement as one of the artist's elaborately staged photographs, but it is in fact part of a series of spontaneous shots captured on his mobile phone, which denies the deliberate sharpness and rich detail that Wall is known for.

Wall once described his work as depicting "moments or events from obscure, unswept corners of everyday life, covert ways of occupying the city, gestures of concealment and refuge, shards of hope and rationality, traces of failure and guilt."³ Such moments recur throughout *Passants*, where we see people uncomfortably occupying unswept surroundings—scrounging for something on the ground in Wall's *The Searcher*, slouched against the concrete pillars in Daido Moriyama's Tokyo metro station, or crouching to reach the bottom drawer of a filing cabinet in Yoshinori Mizutani's photograph. Rarely do they greet the camera, or the viewer, head-on; more often, they have their backs turned to us, prompting us to wonder, are they unaware of that they are being photographed? Or are they refusing to look? Are the men digging a grave-sized hole in a golf course with their backs turned to us in Daniel Lee Postaer's image being photographed without their knowledge? What about the woman turning to adjust the sun umbrella on her balcony in Denise Scott Brown's image of a 1950s apartment building in Holland? Here, architecture unintentionally—or intentionally—becomes a stage for scenes to play out, but we only glimpse the moment after the curtain raises.

The *Rückenfigur*, or the figure with their back turned, goes back to German Romanticism, exemplified by Caspar David Friedrich's *The Monk by the Sea* (1808–10), the lone figure beholding the vast sea-



Mohamed Bourouissa, *Le toit*, 2007. C-print, 120 × 160 cm.
Courtesy of the artist and Mennour, Paris

scape in front of him. The composition, which recurs throughout *Passants*, creates a sense of estrangement between humans and their environment, and, in turn, between us as viewers and the artworks. Or as Heinrich von Kleist famously wrote upon encountering *Monk by the Sea*: "I have already found between me and the picture, namely, the demand that the picture made upon my heart, and the loss that the picture inflicted upon me."⁴

Moving through the minimal installation of *Passants*, that sense of loss emerges. The figures that refuse to greet us, that repeatedly don't meet the photographer's gaze, or ours, can make us feel distanced from the scene, or implicated as voyeurs—seeing two young girls in bathing suits, from behind, running away in Tina Barney's *Ladies Lockers* or the artist Carrie Mae Weems twisting her body uncomfortably in *A Distant View* to face a Louisiana plantation house, beckoning us to turn our gaze toward the horrific history of enslavement that took place there.

Encountering these figures turning their backs toward us, we are repeatedly reminded of the distance that Fast identified, "between how events are remembered, how stories are told, and what's missing." We become aware of the distance between the people and their surroundings and between ourselves and the works—a distance that suggests a similar gulf between history and our recollection of it. Over the course of time, buildings come and go, and humans exist, at best, in glancing relationship to them. A photograph that attempts to capture that relationship will just be a snapshot of layers of history that refuse to coalesce.

Christy Lange

1 Email correspondence from Omer Fast, 22 March 2026.

2 Ibid.

3 Jeff Wall, press release for *New Work*, Marian Goodman gallery, 16 November 2002 – 4 January 2003.

4 Heinrich von Kleist, "Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft," in *Berliner Abendblätter*, 13 October 1810.

Impressum / Imprint

Curator:
Thomas Demand

Assistant Curator and Research:
Christy Lange

Captions:
Clemens J. Setz

Introduction text:
Christy Lange

Artistic director:
Fiona Liewehr

Project management:
Manisha Jothady

Production & Public Relations:
Juro Carl Anton Reinhardt

Exhibition setup:
Daniel Fonatti, Simon Lindenthaler

AV-Technics:
Michael Krupica

Translation:
Matthias Goldmann

Graphic design:
Hannah Sakai

This exhibition was made possible through the generous support of:

Franziska and Christian Hausmaninger, Vienna, the Austrian Federal Ministry of Housing, Arts, Culture, Media and Sports, the Culture Department of the City of Vienna, Arctic Paper, Bildrecht, Grieskirchner.

We extend our heartfelt thanks to:

Clemens J. Setz, Christy Lange, Kristin Kuhn, Max Bilger, Tiziana Krüger, Tina Barney, Jordan Alves, Quentin Bajac, Bernard Boubat, Frieda und Lily von Wild, Estate Sybille Bergemann, Martin Boyce, Mohamed Bourouissa, David Claerbout, Tacita Dean, Cai Dongdong, Haris Epaminonda, Omer Fast, Peter Fischli, Jens Franke, Vardar Film Skopje, Adele Ghirri, David Howe, Esther Hovers, Jürgen Jürges, Boris und Vita Mikhailov, Yoshinori Mizutani, Daniel Hug, The Moholy-Nagy Foundation, Daido Moriyama, Taka Ishii, Kusi Okamura, Andreas Gegner, Estate Akihiko Okamura, Masako Toda, Darren Camion and Trish Lambie, Hans-Jürgen Bonack, Daniel Postaer, Denise Scott Brown, Thomas Struth, Anna Viebrock, Jeff Wall, Carrie Mae Weems, Barbara Thumm, Sprüth Magers, Berlin; Olney Gleason, Marian Goodman Gallery, New York; Mennour, Paris; The Modern Institute, Toby Webster Ltd, Glasgow; Heike Maier-Rieper, Edek Bartz, Brigitte Huck, Anna Jermolaewa, Christian Kosmas Mayer, Miriam Ismail, Daniel Kehlmann.

Poster Image:
Martin Boyce, A Partial Eclipse (Baalbek), 2010/2025. Giclee print on Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth, 20.8 × 13.9 cm. Courtesy of the artist and The Modern Institute, Toby Webster Ltd, Glasgow

Begleitprogramm zur Ausstellung Accompanying program to the exhibition

Expert:innenführungen / expert-led tours

**Fr, 12. Juni, 18.00 Uhr
Fri, June 12, 6 p.m.**

**Fr, 10. Juli, 18.00 Uhr
Fri, July 10, 6 p.m.**

**Fr, 24. Juli, 18.00 Uhr
Fri, July 24, 6 p.m.**

**Fr, 28. August, 18.00 Uhr
Fri, August 28, 6 p.m.**

**So, 20. September, 16.00 Uhr
Sun, September 20, 4 p.m.**

Für individuelle Führungen (max. 25 Besucher:innen)
kontaktieren Sie uns bitte unter: info@fjk3.com

For individually arranged guided tours
(max. 25 visitors) please contact: info@fjk3.com