

Wenn Sprache in ihrer buchstäblichen Darstellung – als Bild gewordene Schrift – auf Fotografie trifft, durchkreuzen sich zwei offenkundig unterschiedliche Systeme. Als Bildmedium will die Fotografie eigentlich gar nicht so eindeutig etwas sagen oder sich einschreiben lassen. Bildet sie Buchstaben oder Wörter ab, erhält sie jedoch eine Bedeutung im doppelten Sinne von Inhalt und Relevanz. Das Bild wird dann zu einer besonderen Form des Zeichens, das Sprache als einen materiellen Signifikanten zur Schau stellt, der sich lesen lässt, in dessen exponierter Sichtbarkeit aber auch eine seltsame Abstraktion aufscheint. Wenn der Bedeutungsträger zu sehr mit erkennbarer Bedeutung aufgeladen ist, funktioniert das Alphabet plötzlich nicht mehr ausschließlich als Träger von Sinn.

In diesem Spannungsfeld von sprachlicher Repräsentation und optischer Präsenz bewegt sich auch die Fotografie von Shannon Ebner, die Wörter wie Skulpturen in Landschaften und abstrakten Bildräumen platziert, eigene Alphabete entwickelt oder aber Buchstaben als surreal in den Alltag eingebettete *objects trouvés* in Szene setzt. Der arrangierende Akt, der diese Fotografien häufig begleitet – Buchstaben aus Pappe, Holz oder Ziegelsteinen werden für die Aufnahmen zu Wörtern zusammengestellt –, unterstreicht den Charakter des Zitats, der den Arbeiten hintergründig innewohnt. Einen Text zu zitieren bedeutet, seinen Zusammenhang zu unterbrechen. Es ist eine Redeweise, die nicht authentisch ist, sondern entliehen, und wiederholt, was an anderer Stelle bereits gesagt worden ist. Indem sie Bestehendes in einen anderen Kontext implementiert, verändert sie dessen Wahrnehmung.

Tatsächlich beschäftigt die in Los Angeles lebende Künstlerin insbesondere die Entfremdung der Sprache von ihrer Fähigkeit, Wirklichkeit und gelebte Erfahrung zugänglich zu machen und auch zwischen den Zeilen zu sprechen. Ihr Material ist die Sprache unserer Gegenwart, die instabil geworden und insbesondere in den Vereinigten Staaten von einer appellativen Rhetorik des Politischen und Sozialen durchzogen ist. Es ist eine eingeschliffene Rhetorik, die über Wiederholung funktioniert und einprägsame Wortcluster ohne semantische Unschärfen bildet. Ebners schwarzweiße Fotografien zeigten lange Zeit Wörter, die diesem verbalen Entfremdungsprozess zum Opfer gefallen waren. Als in der Landschaft aufgestellte Schriftzeichen bildeten sie einen eigentümlichen Kontrast zu ihrer Umgebung, ohne direkt deplatziert zu wirken. Mittlerweile sind die Landschaften verschwunden und die Buchstaben als solche in den Vordergrund getreten, doch der Anspruch, Sprache in ihrem komplexen Potenzial und ihren nonverbalen Restmengen zur Anschauung zu bringen, ist geblieben. Der Raum, den die Worte manchmal in fast enigmatischer Weise besetzen, ist einfach abstrakter geworden.

Bekannt geworden ist Ebner mit Aufnahmen von Sätzen wie »On the Way to Paradise«, die sie auf unbebaute Flächen in der Umgebung von Los Angeles aufstellte. Heroisch im Anspruch und spartanisch in der Ausführung, sperren sich die überlebensgroßen Zeichen gegen ihre Einspeisung in jene semantischen Endlosschleifen, welche die politische Vereinnahmung der Sprache markiert. Ihre Serie »Dead Democracy Letters« (2002 – 2006) hat Ebner selbst als Reaktion auf den »war on terror« beschrieben und die Art und Weise, wie politische Veranstaltungen und deren Sprache nach den Terrorangriffen gestaltet wurden. »Freedom« war unter der Bush Admi-

Translated by Dawn Michelle d'Atri

When language—in its literal representation, as writing-turned-image—meets photography, two obviously different systems intersect. As a visual medium, photography is not really intending to say something in an explicit way, or to inscribe itself. Yet when it depicts letters or words, photography takes on meaning in a dual sense of content and relevance. The image then becomes a unique form of drawing that exhibits language as a substantive signifier; though it can be read, in its exposed visibility a peculiar abstraction appears. Once a carrier of meaning has become overly charged with distinguishable meaning, the alphabet suddenly stops solely functioning as a bearer of substance.

Occupying this ambivalent realm of linguistic representation and optical presence is the photography of Shannon Ebner, who localises words like sculptures in landscapes and abstract pictorial spaces, develops her own alphabets, or even stages letters as surreally embedded *objects trouvés* in everyday life. The act of arranging that frequently goes hand in hand with these photographs—for which letters crafted from cardboard, wood, or bricks are assembled into words to be photographed—underscores the character of citation that subtly indwells her works. It is a manner of speech that is not authentic but borrowed, one that repeats what has already been said somewhere else. By implementing existing material into a new context, Ebner alters how it is perceived.

Indeed, the artist, who resides in Los Angeles, is especially concerned with language's way of becoming alienated from its ability to make accessible reality and lived experience, and also from its ability to speak between the lines. Her material is the language of our present time, which is characterised by instability and which is, especially in the United States, permeated by an appellative rhetoric of political and social themes. This is an ingrained rhetoric that operates through repetition and forms catchy word clusters devoid of semantic vagueness. Ebner's black-and-white photographs long showed words that had become victim to this verbal process of alienation. As graphic characters arranged amidst a landscape, they engender a curious contrast to their surroundings, though without seeming out of place. Meanwhile the landscapes have disappeared and the letters as such have moved into the foreground, yet the ambition to lend visibility to language in all its complex potential and to its non-verbal residuals has remained. The space occupied by words, in what is sometimes an almost enigmatic way, has simply become more abstract.

Ebner attained notoriety with her pictures of sentences like "On the Way to Paradise", which she set up in undeveloped areas in and around Los Angeles. With a heroic approach and spartan execution, these larger-than-life characters balk at being caught up in those endless semantic loops that characterise the political monopolisation of language. Her series "Dead Democracy Letters" (2002–06) has been described by Ebner herself as reflecting a direct reaction to the "war on terror" and to the way in which political events and their language were fashioned following the terrorist attacks. "Freedom" was one of the most commonly invoked words in the Bush administration, used to lend legitimacy to the invasion policy pursued in Afghanistan and Iraq. Constant iteration ended up sapping the word until it ossified into one of the many examples of empty populist rhetoric.

Like a slogan, perhaps on a billboard, that is trying to draw attention to itself by visually standing out from its surroundings in an eye-catching way, Ebner's words in the landscape function like an alienation effect. Here are restagings of something familiar which is itself rendered dissimilar — epic theatre as landscape photography, so to speak. In this respect, Ebner's art also means to associate performance and photography in such a way that they treat each other as language and writing.

For just as writing is an abstraction of language, the construed letters or (as in Ebner's more recent works) the found ones are an abstraction of those words they are representing and of the alphabet to which they belong. Yet at the very moment where photography captures them, a kind of mediatic collision ensues that makes the image aware of its pictorial character and that, most of all, lends expression to the poetological spatialisation of the writing. Although the letters are very clearly readable, the words then become puzzling, or downright baffling. The characters in the image remain opaque and may superimpose various planes, as does the photography that is capturing them.

"Nausea", written in large cardboard letters, stands on a windy field of grass with an ocean view. The slightly worn "E" looks as if it had fallen over several times during the process of being installed. This is the work "USA" from the year 2003. It is a commentary on the country's state back then that we are beholding, and yet it is more than a spontaneous remark. Confirming this alone is the sheer dimensionality of the letters, which are not easily positioned just wherever. Vacant lots in California, the La Brea Tar Pits, or the Washington Monument offer a backdrop against which the ephemeral graphic characters announce their message: "The Doom" or "The Day – Sob – Dies". Standing like a barrier in the desert is "Landscape Incarceration". The presence of such words in a strangely familiar (and yet, thanks to a lack of specificity, hard-to-precisely-localise) environment — herein lies the ingenuity of Ebner's precise image compositions — counteracts the perceived slogan-like quality inherent to these images.

Contributing to this is the unique lack of temporality and locality that is characteristic of Ebner's photographs in general. Time and space as main categories of this medium's claim to documentation are pushed aside — as if to the image border — in her works. Here, the issue of the relationship between writing and image is therefore also an attempt at culling meaning (using the possibilities presented by photography) from the depiction of object worlds, though without these worlds appearing only in the reproduced things. From this angle, Ebner can also be said to be striving for a photography that understands language not as fact-based prose, but perhaps rather as a visual form of concrete poetry.

The letters that were used for the work "Dead Democracy Letters" were later deposited in a large wooden crate by the artist. On the inside of the lid she wrote "Sculptures Involontaires" in reminiscence of Brassai's photo series of small, banal constructions made from cigarette packs or notepaper, but also in memory of the surrealists' interest in manifestations of the irrational in general. Ebner's photographic works indeed navigate a multilayered tradition of both surrealist and conceptual photography and art, from Eugène Atget and Brassai to Bruce Nauman's neon writings and Ed Ruscha's words painted on canvas. Robert Smithson's 1969 Yucatán work "Mirror Displacement", crafted from square mirrors positioned in a landscape, which he proceeded to photograph, is often cited as a comparison to Ebner's early artistic practice. The artist, who unequivocally positions herself in a tradition of (usually American) conceptual art, is not particularly fond of such comparisons and eludes them again and again through subtle shifts in her visual language. The arrangement of letters to form words has for instance taken on a more performative character over time, and the materialisation of language has become more variable: with words turning into objects and letters into actors that lay claim to the physical terrain while simultaneously referencing fluctuating semantic contexts.

In 2008 Shannon Ebner developed her "STRIKE alphabet" in which the letters of the alphabet and punctuation marks are each

nistration eines der am meisten verwendeten Wörter zur Legitimation der Invasionspolitik in Afghanistan und dem Irak. Die ständige Wiederholung hat das Wort ausgelaugt, bis es zu einer von vielen populistischen Leerformeln erstarrt ist.

Wo ein Slogan, etwa auf einer Werbetafel, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen versucht, indem er sich optisch prägnant aus der Umgebung heraushebt, wirken Ebners Wörter in der Landschaft wie ein Verfremdungseffekt. Es sind Wiederaufführungen von etwas Bekanntem, das dieses sich selbst unähnlich macht — episches Theater als Landschaftsfotografie sozusagen. Ebners Kunst besteht insofern auch darin, Aufführung und Fotografie so zu verknüpfen, dass sie sich wie Sprache und Schrift zueinander verhalten.

Denn so wie die Schrift eine Abstraktion der Sprache ist, sind die konstruierten oder, wie in den neueren Arbeiten, vorgefundenen Buchstaben eine Abstraktion jener Wörter, die sie darstellen, und des Alphabets, dessen Teil sie sind. In dem Moment jedoch, in dem die Fotografie auf sie zugreift, kommt es zu einer Art medialen Kollision, die das Bild auf seinen Bildcharakter verweist und vor allem der poetologischen Verräumlichung der Schrift Ausdruck verleiht. Obschon sie ganz klar und deutlich lesbar sind, werden die Wörter dann rätselhaft, geradezu undurchdringlich. Die Zeichen im Bild bleiben opak und können, ganz wie die Fotografie, die sie festhält, unterschiedliche Ebenen übereinander blenden.

»Nausea« steht in großen Buchstaben aus Pappe auf einer windigen Rasenfläche mit Blick auf den Ozean. Das leicht lädierte »E« sieht aus, als sei es beim Prozess des Aufstellens bereits einige Male umgefallen. Es handelt sich um die Arbeit »USA« aus dem Jahr 2003. Es ist ein Kommentar zur damaligen Lage im Land, den wir betrachten, und doch mehr als eine spontane Äußerung. Dafür steht allein die Dimension der Buchstaben, die sich nicht so eben mal irgendwo hinstellen lassen. Vakante Grundstücke in Kalifornien, die La Brea Tar Pits oder das Washington Monument bilden die Umgebung, an denen die ephemeren Schriftzeichen ihre Botschaften verkünden: »The Doom« oder »The Day – Sob – Dies«. »Landscape Incarceration« steht wie eine Barriere in der Wüste. Die Anwesenheit dieser Wörter in einer seltsam vertrauten und doch in ihrer Unspezifität schwer exakt zu lokalisierenden Umgebung — darin besteht die Raffinesse von Ebners präzisen Bildkompositionen — konterkariert das vermeintlich Sloganhafte, das Bildern wie diesen innewohnt.

Dazu trägt auch die eigentümliche Zeit- und Ortlosigkeit bei, die Ebners Fotografien allgemein charakterisiert. Zeit und Raum als zentrale Kategorien des dokumentarischen Anspruchs dieses Mediums sind in ihren Arbeiten wie an den Bildrand geschoben. Die Frage nach dem Verhältnis von Schrift und Bild ist hier insofern auch eine nach den Möglichkeiten der Fotografie, Bedeutung aus der Wiedergabe von Objektwelten zu evozieren, ohne diese allein in den abgebildeten Dingen zu finden. So gesehen ist Ebner auf der Suche nach einer Fotografie, die Sprache nicht als faktenbasierte Prosa versteht, sondern vielleicht eher als eine visuelle Form konkreter Poesie.

Die Buchstaben, die für die »Dead Democracy Letters« verwendet wurden, hat sie später in einer großen Holzkiste deponiert. Auf die Innenseite des Deckels schrieb sie »Sculptures Involontaires« als Reminiszenz an Brassai's Fotoserie kleiner banaler Konstruktionen aus Zigarettenschachteln oder Papierzetteln, aber auch allgemein als Reminiszenz an das Interesse der Surrealisten an konkreten Manifestationen des Irrationalen. In der Tat bewegen sich Ebners fotografische Arbeiten in einer vielschichtigen Tradition surrealistischer wie konzeptueller Fotografie und Kunst, von Eugène Atget und Brassai über Bruce Naumans Neonschriften bis zu Ed Ruschas auf Leinwand gemalte Wörter. Robert Smithsons 1969 entstandene Arbeit »Mirror Displacement« aus Yucatán aus quadratischen, in der Landschaft positionierten Spiegeln, die er dann fotografierte, ist häufig als Vergleich für Ebners frühe künstlerische Praxis herangezogen worden. Die Künstlerin, die sich klar in einer Tradition insbesondere amerikanischer Konzeptkunst positioniert, mag solche Vergleiche allerdings nicht besonders und entzieht sich diesen durch subtile Veränderungen ihrer Bildsprache immer wieder neu. So ist









das Arrangement der Buchstaben zu Wörtern im Laufe der Zeit performativer geworden, die Materialisierung der Sprache variabler: Wörter wurden Objekte, Buchstaben Akteure, die physisches Terrain für sich beanspruchen und zugleich auf fluktuierende, semantische Kontexte verweisen.

2008 entwickelte Shannon Ebner ihr »STRIKE alphabet«, bei dem die Buchstaben des Alphabets und die Satzzeichen jeweils aus einer Fotografie bestehen. Die Buchstaben sind, fast wie im Rekurs auf die materielle Ästhetik der Minimal Art, aus einzelnen Betonziegelsteinen zusammengesetzt, die auf einem Raster angebracht wurden. Diese Version des lateinischen Alphabets funktioniert durchaus als auf universelle Lesbarkeit angelegtes Zeichensystem, allerdings wird der Akt des Lesens zu einem des Dechiffrierens. Die dominante Materialität der Buchstaben, ihre typografische Widerständigkeit, schiebt sich immer wieder vor ihre Wahrnehmung als pragmatische Schriftzeichen. In der Videoarbeit »Between Words Pause« (2009) sind diese Fotografien der Buchstaben zu einem Film animiert, der sie in einer Geschwindigkeit zeigt, die für das Auge nur bruchstückhaft zu erkennen ist – zu schnell, um den Text, der sich aus ihrer Abfolge ergibt, vollständig entziffern zu können. Gleichzeitig werden in der filmischen Beschleunigung die Leerstellen zwischen den Buchstaben genauso wichtig wie die Lettern selbst. Die Wörter konstituierenden Buchstaben wiederum folgen so schnell aufeinander, dass die Wörter letztlich zerbröseln, bis nur noch scheinbar arbiträre, syntaktische Strukturen übrig bleiben. Im Wiederfinden einer Art Naturzustand des Buchstabens liegt, hat Roland Barthes einmal geschrieben, die eigentliche Macht des Alphabets. »Der allein stehende Buchstabe ist unschuldig: Die Schuld, die Vergehen beginnen, sobald man Buchstaben aneinanderreicht, um Wörter aus ihnen zu machen.«⁴ Die Buchstaben, die ein Wort bilden, suchen deshalb ständig nach ihrer Freiheit, die darin besteht, jederzeit auch etwas anderes zu bedeuten und autonom zu bleiben als Bestandteil des Alphabets.

Eine mehrteilige Arbeit wie »Agitate« (2010) arretiert und befreit das Alphabet, indem in mehreren großformatigen Fotografien an eine Mauer gelehnte Buchstaben das Wort über die Grenzen des einzelnen Bildes hinweg schreiben. Der Rahmen durchschneidet ihre lineare Abfolge und bringt die Lektüre zum Stolpern. Und auch die Bedeutung wird holprig – zu agitieren stellt man sich eigentlich in Form einer geschliffenen Rhetorik vor, nicht als abgehackte Rede. Doch nicht immer spielt Ebner mit der Diskrepanz zwischen sprachlich evozierter Vorstellung und bildlicher Darstellung. Manchmal geht es auch um irritierende Korrespondenz. In »Comma, Pause, Delay« (2011) wird der Titel durch Bilder eines jeden Buchstabens wiedergegeben. Zwischen Objekt und Letter changierend, wird der Blick verlangsamt und zum Innehalten gebracht, ganz so, wie die Interpunktion für Struktur und Rhythmus zugleich sorgt.

Das Projekt »The Electric Comma« (2011, fortlaufend) schließlich lotet die Bedingungen des Fotografischen als solche und deren Paradoxien aus – dass die statische Natur des Bildes dem Versuch, Dinge der Vergangenheit zu beschreiben, eigentümlich entgegengesetzt ist oder Fotografie nicht nur Fragmente der Wirklichkeit festzuhalten in der Lage ist, sondern aus deren Dingwelt auch eine eigenständige Wirklichkeit generieren kann, die nur im Medium Fotografie zur Sichtbarkeit gelangt. In dem gleichnamigen Gedicht, das den Ausgangspunkt dieser Arbeiten bildet, entwickelt Shannon Ebner Strategien das fotografische Bild neu zu lokalisieren – jenseits seiner üblichen Funktion, Ereignisse, Menschen, Orte und Dinge festzuhalten. Fotografien von gefundenen, rätselhaften Objekten, die über ihre Bildwerdung plötzlich Zeichencharakter erlangen, sind Resultate dieser Überlegungen. Ein schwarzer Klecks auf einem undefinierten Stück Beton (»Erratum cum Laude«, 2009), der wie ein überdimensioniertes Komma wirkt. Ein Sternchen, wie es eine Fußnote markiert und die LeserIn auf eine andere Stelle verweist, als gemaltes Zeichen in der oberen Ecke einer weißen Wand (»The Sun as Error«, 2009). Nicht mehr das lateinische Alphabet fügt sich hier zu grammatikalischen Strukturen, sondern Satzzeichen, typografische Systeme oder optische Illusionen. Wie Relikte einer anderen Sprache treten sie aus ihrer Umgebung heraus. Die

made from a photograph. It is almost as if the letters take recourse to the material aesthetic of minimal art in that they are assembled from individual cinder blocks attached to a grid. While this version of the Latin alphabet certainly does function as a semiotic system designed for universal readability, the act of reading nevertheless becomes an act of deciphering. The dominant materiality of the letters, their resistance to interpretation as typography, keeps taking precedent over their perception as pragmatic graphic characters. In her video work »Between Words Pause« (2009), these photos of letters are animated to make a fast-paced film that only renders them recognisable to the eye as fragments – too fast for completely deciphering the text that results from the sequencing of the letters. At the same time, during this filmic acceleration the interstices between letters are granted the same importance as the letters themselves. The alphabetic characters constituting words, in turn, follow in such quick succession that the words ultimately disintegrate, until what remains are only seemingly arbitrary syntactic structures. The true power of the alphabet lies in the rediscovery of a natural state of the letter or the like, as Roland Barthes once noted. »For the letter, if it is alone, is innocent: the Fall begins when we align letters to make them into words.«⁵ The letters forming a word are thus constantly striving to be liberated, seeking the freedom to mean something else at any time and to remain autonomous as an element of the alphabet.

A multipart work like »Agitate« (2010) arrests and frees the alphabet in that letters leaned up against a wall, as seen across several large-format photographs, spell out a word beyond the borders of each specific image. Each picture's frame transects the linear array and trips up the reading process. The meaning, too, gets bumpy – we are more prone to imagine »agitate« as a form of polished rhetoric than as staccatoed speech. However, Ebner does not always toy with the discrepancy between linguistically evoked conception and visual representation. Sometimes she is also dealing with irritating correspondence. In »Comma, Pause, Delay« (2011), the work title is rendered by pictures of each individual letter. Oscillating between object and letter, the view is decelerated and paused, similar to the way punctuation fosters structure and rhythm all at once.

Finally, the project »The Electric Comma« (2011 – as in ongoing) explores the conditions of photography as such and its paradoxes – how the static nature of the image strangely counteracts attempts at describing things from the past, or how photography is not only in a position to record fragments of reality but also to generate a distinct reality from this world of things, a reality that only attains visibility when tapped into by the photographic medium. In the eponymous poem, which forms the point of departure for these works, Shannon Ebner develops strategies for localising the photographic image anew – so as to move beyond its usual function of capturing events, people, places, and things. Photographs of found, inscrutable objects that suddenly acquire symbolic character upon becoming photographic images are the result of these considerations. A black splotch on an undefined slab of concrete (»Erratum cum Laude«, 2009) that takes on the air of an oversized comma. An asterisk, the likes of which indicates a footnote and sends the reader to another place, as a painted symbol in the upper corner of a white wall (»The Sun as Error«, 2009). It is no longer the Latin alphabet that is constellating grammatical structures here, but rather punctuation marks, typographic systems, or optical illusions. Like relicts from another language, they step out of their surroundings. The structures of language are now a part of the world enveloping us, thus becoming visible when the photographic gaze holds them like a page of paper holds the printed character. In contrast to earlier works, these hieroglyphs from everyday life appear to be object-like carriers of meaning whose autonomy from contexts indicates a liberating departure from the compulsion of clearly fixed designation.

And then there is the giant graphic ampersand that appears in photographs, but that also has asserted its presence as a real object for a longer period than taking a photo requires. It was seen in Venice at the Biennale, and in Los Angeles it stood, lit up the dark, on a deserted expanse next to a traffic intersection. Ebner calls her sculpture, which is simply there, irritating its surroundings, »and, per

se and" (2011). As opposed to lettering like the Hollywood sign — which still profits from its rise to symbol of the glamorous world of film after humble origins as a profane advertising sign for a property-development project by the name of Hollywoodland — the also universally readable "ampersand" is simply showing off the beauty of its typographical figure. But it moreover functions as a connecting link between still-absent things, which would in fact be — similar to the space between letters or the white surfaces of paper, untouched by printing ink — the actual interstices of reality.

1 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1985), p. 119.

Strukturen der Sprache sind hier Teil der Welt, die uns umgibt und werden sichtbar, wenn der fotografische Blick sie festhält wie die Seite Papier das gedruckte Zeichen. Im Gegensatz zu den früheren Arbeiten wirken diese Hieroglyphen des Alltags wie objekthafte Bedeutungsträger, deren Autonomie von Kontexten Anzeichen einer befreienden Leere vom Zwang eindeutig fixierter Benennung ist.

Und dann ist da noch das riesige, grafische Und-Zeichen, das auf Fotos auftaucht, aber auch als reales Objekt länger als nur für eine Aufnahme Präsenz behauptet hat. Es war in Venedig bei der Biennale zu sehen, und in Los Angeles stand es auf einer verlassenen Fläche an einer Straßenkreuzung und leuchtete im Dunkeln. Auf Englisch heißt das Und-Zeichen »ampersand«. Ebner nennt ihre Skulptur, die einfach nur da ist und ihr Umfeld irritiert, »and, per se and« (2011). Im Gegensatz zu Schriftzügen wie dem Hollywood-Zeichen, das noch immer von seinem Aufstieg vom profanen Reklameschild für ein Grundstückerschließungsprojekt namens Hollywoodland zum Symbol der Filmglamourwelt profitiert, stellt das ebenfalls universell lesbare »ampersand« einfach die Schönheit seiner typografischen Gestalt zur Schau. Darüber hinaus funktioniert es aber auch wie ein Verbindungsglied zwischen noch abwesenden Dingen. Das wären dann — ähnlich den Abständen zwischen den Buchstaben oder den von der Druckerfarbe unberührten weißen Flächen des Papiers — die eigentlichen Leerstellen des Realen.

1 Roland Barthes, *Kritische Essays 3. Der stumpfe Sinn und der entgegenkommende Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 124.

- ← p. 37–40: Shannon Ebner, *Agitate*, 2010.
C-prints, 160 × 121 cm each.
- p. 43: Shannon Ebner, *Untitled Blank no. 2*, 2009.
C-print, 78.7 × 101.6 cm.
- p. 44: Shannon Ebner, *EXSIZ*, 2011.
C-print, 160 × 99.5 cm.
- p. 45: Shannon Ebner, *XSYST*, 2011.
C-print, 160 × 121.9 cm.
- p. 46: Shannon Ebner, *Words Exiting Hat*, 2009.
C-print, 19.1 × 14.2 cm.

All: Courtesy Wallspace Gallery, New York.





