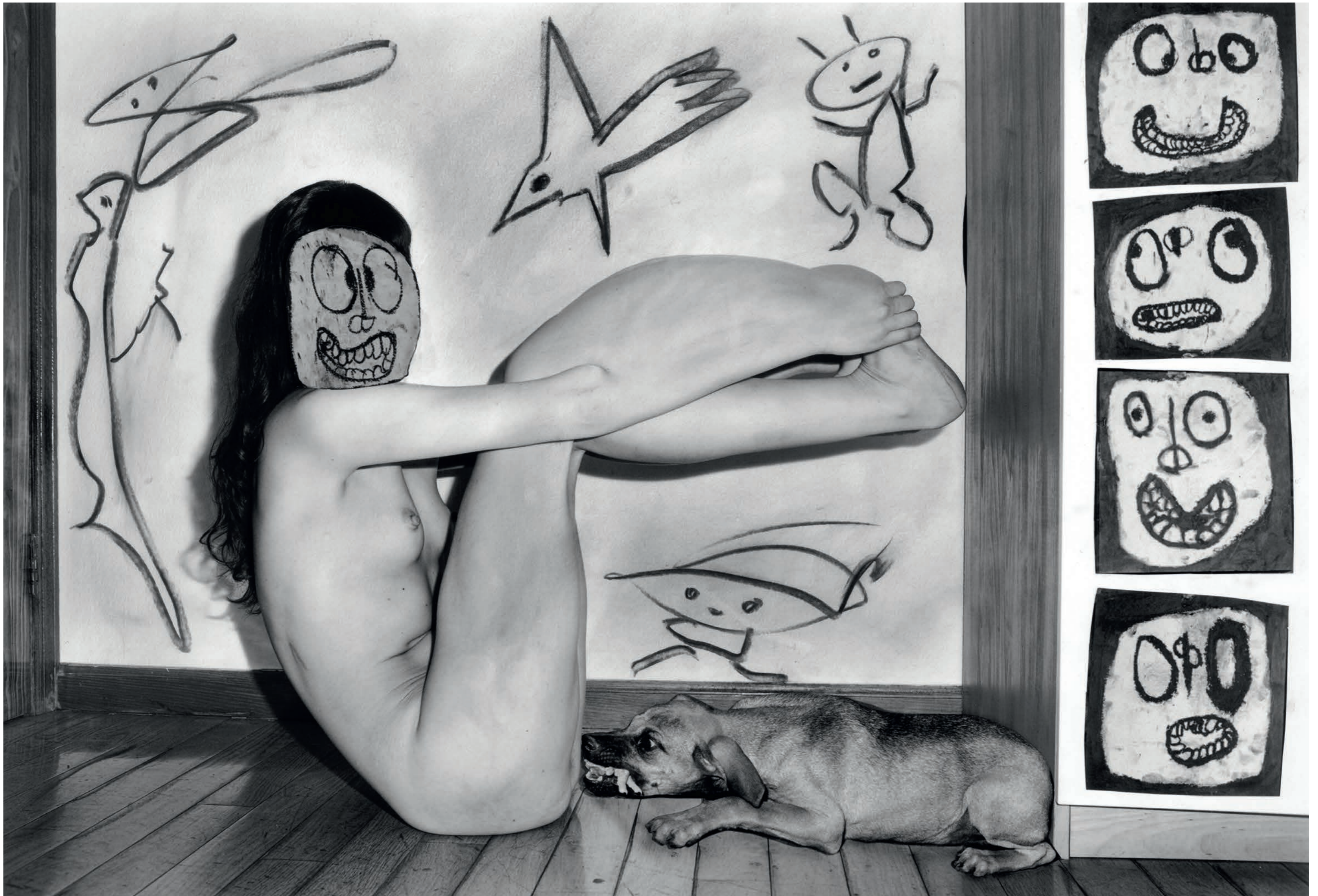


**ROGER BALLEEN /
ASGER CARLSEN**

NO JOKE

**ROGER BALLEEN /
ASGER CARLSEN**

NO JOKE



Sniff, 2016

VOR DEM ABGRUND DES UNERFORSCHLICHEN
ÜBER DIE WERKE VON ROGER BALLEN UND ASGER CARLSEN
VON ESTELLE BLASCHKE

*Abracadabra,
I sit on his knee.*

*Presto chango,
and now he is me.*

*Hocus pocus,
we take her to bed.*

*Magic is fun,
we're dead.¹*

Das Selbstportrait „Carlsen and Ballen“ ist das Entrée für diesen Text und der Schlüssel zu „No Joke“ (2016), einer kollaborativen Arbeit des US-amerikanischen Künstlers Roger Ballen (*1950) und des in New York lebenden Dänen Asger Carlsen (*1973). Ballen sitzt mit freiem Oberkörper auf einem Hocker. Er blickt in die Kamera und hält eine Puppe im Arm, die die jungenhaften Züge Carlens trägt. Die Konstellation des puppet master mit Puppe auf dem Schoss erinnert an Darstellungen eines sehr speziellen Entertainment-Genres – der Bauchredkunst. David Goldblatt verweist in seinem Essay „Art and Ventriloquism“² auf die höchst sonderbare und allegorische Figur des Bauchredners. Der leblosen Puppe wird eine Stimme gegeben, die eine verfremdete, skurrile Version der Eigenen ist. Um im Sketch den Anschein einer angeregten Kommunikation herzustellen, hört der Puppenspieler der Puppe aufmerksam zu. Er hört sich selbst und seiner eigenen Kreation als Dritter zu. Wer was sagt und wer was ist verschwimmen. Doch die Puppe, die auch in dem korrespondierenden Werk „Puppetry“ auftaucht, ist nicht nur ein Platzhalter, ein Dummy für imaginäre Ichs und Andere. Die Bauchredkunst, die in religiösen Ritualen im antiken Griechenland ihre Anfänge nahm und später ein fester Performance-Akt im Variété-Theater im 19. Jahrhundert war [Abb.1], war immer auch ein Sprachrohr, um Parallelwelten entstehen zu lassen. Der Sketch mag auf den ersten Moment witzig sein, doch die Puppen und die Welten, die sie eröffnen, sind unheimlich. In dem Psycho-Thriller „Magic“ (1978) beginnt Fats, eine Puppe mit Karohemd, Latzhose und gealterten Jungengesicht, die Anthony Hopkins als Corky Withers zu einer Karriere im Showbusiness verhelfen soll, schon bald ein unheimliches Eigenleben zu entfalten [Abb. 2]. Durch Fats geraten die Rollen, die die unterschiedlichen Charaktere des Films spielen, komplett aus den Fugen.

Die Parallelwelten, die Ballen und Carlsen entwerfen, sind unheimlich, grotesk, makaber, monströs und – je nach Schmerzgrenze – abstoßend. Es scheint ganz so, als ob die Künstler willentlich die Kontrolle über ihre Kreationen verloren haben. Die Collagen setzen sich zusammen aus Körpern und Körperteilen, aus Tieren und Kadavern, aus Puppen und prothesenartigen oder schmelzenden

Gebilden. Die gruselige Intimität der Räume wird durch ihre Begrenzung angedeutet: Sie haben keine Fenster, an den Wänden hängen Stoffe, Sichtblenden und Bilder. Oft wirken die Räume durch seitliche Holzpaneele oder Möbelstücke und Betten zusätzlich beengt. In einer weiteren Schicht bewohnen krakelige Zeichnungen die Imaginationen. Schemenhaft Gesichter, Fratzen, und verzerrte Körper sind auf die Wände, die nackte Haut oder über Gesichter geschmiert.

Der nackte Körper, in Form einer jungen Frau, einer Schaufensterpuppe, oder der Künstler selbst, steht im Bildzentrum und ist der Ausgangspunkt, um den herum sich ein diabolisches Theater entfaltet. Keiner der menschlichen Körper bleibt intakt – es fehlen Arme, Beine, Gesichter – und durch die digitale Bearbeitung fügen sie sich zu disproportionierten Amalgamen; sie werden gestretcht und gemorpht und durch fremde Versatzstücke ergänzt.

Etymologisch geht der Begriff Monster von lateinisch *monstrum* zurück auf *monstrare*, was so viel bedeutet wie zeigen oder offenbaren und *monere*, warnen. Das Monster kann demnach, so der Philosoph Stephen Asma, als eine Art Omen, eine Warnung begriffen werden.³ Doch vor was? Die Präsenz oder Darstellung von Monstern irritiert, weil sie in einer „normalen“ Welt nicht existieren dürfen. Sie sind Symptome einer Malaise und reflektieren unsere tiefsten Ängste wie auch unsere Fantasien. Sie stehen immer in Verbindung mit oder im Kontrast zu uns selbst und unserem Verständnis von Welt. Sonst könnten sie ihren Horror nicht entfalten. Wie einfach es ist, diesen Horror zu provozieren, wie mächtig die Bilder und ergo wie fragil ihre Betrachter sind, ist wiederum erschreckend: In „No Joke“ wirken das Eingreifen in den makellosen Frauenkörper und das groteske Zusammenspiel der Bildelemente schockierend, auch wenn die Kompositionen absichtlich und offensichtlich künstlich wirken. Eine Taube, ein Huhn oder eine Krähe, die ihre Krallen auf nackter Haut absetzen, deformierte oder verstümmelte Gesichtszüge, Kinderzeichnungen, die verstörend übertrieben sind. Dabei bleiben die Nähte der digitalen Collagen und die unterschiedlichen künstlerischen Materialien und damit die Artifizialität der Parallelwelten stets sichtbar. Seht her! Ballen und Carlsen übersteuern die Effekte, sie treiben die Kunst in die Perversion und den Betrachter an die Grenzen der Erfahrung. „The monstrous“, so der Schriftsteller Timothy Beal, „is an embodiment of overwhelming and chaotic excess, a too-muchness that brings on a vertigo-like sense of fear and desire: standing on the threshold of unfathomable abyss.“⁴

Als eine in der Geschichte der Menschheit schon immer existierende Vorstellung sind Monster durch und durch

kulturelle Wesen. Was als monströs erachtet wird, definiert sich dabei über die jeweils vorherrschende Idee dessen, was Normalität ist.⁵ Die Darstellungen von Monstern und Seeungeheuern auf historischen Landkarten wie der *Carta Marina* aus dem Jahr 1539/1544 [Abb.3] oder die Aliens und posthumanen Cyborgs der zeitgenössischen Kultur sind folglich immer historisch konnotiert. Welche Normen offenbaren sich oder werden kritisiert? Was darf dargestellt werden und wo sind die Grenzen? Gibt es Grenzen?

In der bildenden Kunst wurde auf diese Fragen auf unterschiedliche Weise geantwortet. Die Schwarz-weiß-Grafikserie *Desastres de la Guerra* von Francisco Goya, die um 1814 entstand und erst dreißig Jahre später veröffentlicht werden konnte, brach das Bild des heroischen Krieges durch die Darstellung von zerhackten, vergewaltigten, gelynchten Körpern, die sich an beiden Fronten im Dies- und Jenseits bewegten. Die von der Kunst von Geisteskranken und Kindern inspirierten Gemälde Jean Dubuffets, eines Hauptvertreter der *Art Brut* der Nachkriegszeit, waren der Ausdruck einer Anti-Haltung gegenüber den elitären Normen und Hierarchien der Kunstgeschichte und des Kunstmarktes. Die *Abject Art* der 1980er und 1990er Jahre, vertreten u.a. durch Cindy Sherman und Louise Bourgeois und theoretisch zementiert durch Julia Kristevas wegweisenden Essay „The Powers of Horror: An Essay on Abjection“ (1982), richtete sich auf die Imagination und Interpretation des weiblichen Körpers und die Visualisierung patriarchalischer Machtverhältnisse.

In „No Joke“ kommen zwei Künstler mit einem Abstand von einer Generation zusammen, die jeder für sich auf dem Terrain des Abjekten agieren, welches auch mit Hinblick auf Paul McCarthy und Ryan Trecartin ein kleines, sehr männliches Revival zu erleben scheint. Die Parallelwelten von „No Joke“ sind jedoch auf ihre ganz eigene Art konstruiert und ihre Ästhetik geprägt durch das Material und die Medien, mit denen die Künstler arbeiten. Sowohl Ballen als auch Carlsen haben sich dem Schwarz-Weiß verschrieben, einer klassischen Ästhetik der Fotografie. Dies ist insofern von Bedeutung, als die unterschiedlichen Texturen und Materialitäten der Bildelemente, die sie benutzen oder erschaffen, eine wichtige Rolle spielen. Farbe würde hier nur ablenken. Es geht um die Beschaffenheit und Haptik von Haut, Fleisch und Körperhaaren, um die plastische Wirkung von Händen, Füßen, Torsi, Muskeln und Sehnen sowie um die Ästhetik des Kohle- oder Kreidestrichs im Gegensatz zu den grob schraffierten oder verwischten Oberflächen. Das Bild „Up and Cover“ veranschaulicht die Funktion der Fotokamera und der Wahl der Fotografie

als künstlerisches Medium. Wieder ist Ballen im Bild zu sehen. Er hält seine Kamera, eine mittelformatige Rolleiflex, auf das Geschehen vor ihm. Er ist Bildautor und Zuschauer in einer Person. Durch die Konnotation der Wahrhaftigkeit, die dem Medium nach wie vor zugeschrieben wird, authentifiziert der fotografische Akt das Bild, ganz gleich, wie konstruiert und wirt es erscheinen mag. Carlsen ist ein Künstler der virtuosen Bildbearbeitung und gilt spätestens seit der Serie „Hester“ (2013) als Vorbild der jüngsten Fotografengeneration, die ganz selbstverständlich alle Gestaltungsmöglichkeiten, die die Synthese von Fotografie und Computer bietet, ausschöpft.

Die Bilder Ballens und Carlens spiegeln die Untiefen digitaler Fantasien wider. Vielleicht sind diese den historischen Darstellungen von Seeungeheuern und den Ängsten und Fantasien der Menschen bei der Erschließung unbekannter Territorien viel ähnlicher, als wir glauben. Monster waren ein selbstverständlicher Teil des sozialen Bewusstseins, als man noch nichts oder nicht viel über die Welt wusste. Aber weiß man heute wirklich so viel mehr? Möglicherweise können wir uns angesichts der Versprechen der digitalen Welt, angesichts von Biometrie, Final Fantasy, Körperoptimierung, ISIS, Gewebezüchtung und Game of Thrones dessen gar nicht so sicher sein.

Abbildungen:

Abb. 1: William James Harding, Lieutenant Herman with his ventriloquist dummy, Fotografie, ca. 1870 © Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand.

Abb. 2: Fats and Anthony Hopkins, in Magic. A Terrifying Love Story (1978) © 20th Century Fox/Alamy. *

Abb. 3: Sebastian, Münster, *Meerwunder vnd seltsame Thier / wie die in den Mitnächtigen Ländern [...]*, Basel ca. 1544, nach Olaus Magnus, *Carta Marina*, ca. 1539.

* Haftungsausschuß: Eine sorgfältige Prüfung der Urheberrechte hat im Rechercheprozess stattgefunden. Das Urheberrecht des verwendeten Bildmaterials liegt bei den Urheberrechtsinhabern bzw. -verwaltern der Abbildungen.

¹ Magic. *Eine unheimliche Liebesgeschichte* (1978) von Richard Attenborough mit Anthony Hopkins, Ann-Margret und Burgess Meredith.

² David Goldblatt, *Art and Ventriloquism*, New York/London 2006, S. 10f.

³ Stephen T. Asma, *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*, Oxford 2009, S.13.

⁴ Timothy K. Beal, *Religion And Its Monsters*, New York 2002, S. 7f.

⁵ Jeffrey Jerome Cohen (Hg.), *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis 1996, S. 3f.



[Abb. 1 / Fig. 1]



[Abb. 2 / Fig. 2]



[Abb. 3 / Fig. 3]

STANDING ON THE THRESHOLD OF UNFATHOMABLE ABYSS

ON THE WORK OF ROGER BALLEEN AND ASGER CARLSEN

BY ESTELLE BLASCHKE

*Abracadabra,
I sit on his knee.*

*Presto chango,
and now he is me.*

*Hocus pocus,
we take her to bed.*

*Magic is fun,
we're dead.*¹

The self-portrait “Carlsen and Ballen” marks the point of departure for the following reflections, and it is the key to “No Joke” (2016), a collaborative work by the American artist Roger Ballen (b. 1950) and his New York-based Danish colleague Asger Carlsen (b. 1973). A bare-chested Ballen sits on a stool. Gazing into the camera, he holds a dummy bearing Carlsen’s boyish features in his arm. The constellation of the puppet master with his creature on his lap recalls depictions of a very particular genre of popular entertainment: the art of ventriloquism. As David Goldblatt has pointed out in his essay on “Art and Ventriloquism,”² the ventriloquist is a very peculiar and allegorical figure. He lends the lifeless doll a voice that is a defamiliarized and bizarre version of his own. In his act, the puppeteer listens intently to his puppet to create the semblance of a lively exchange: he listens to himself and to his own creation as a third party. The lines demarcating who says what and who is what are blurred. Yet the dummy that also appears in the matching piece “Puppetry” is more than a mere placeholder, a proxy for imaginary selves and others. Ventriloquism has its root in religious rituals in ancient Greece; much later, the ventriloquist’s performance became an integral part of the nineteenth-century variety theater [Fig. 1]. Meanwhile, the art of ventriloquism has always also been a medium of vocal indirection that allowed parallel worlds to emerge. The act may be funny at first, but the dummies and the worlds they beckon us into are sinister. In the psychological thriller “Magic” (1978), Fats, a dummy in a plaid shirt and dungarees with an aged boy’s face that Corky Withers, played by Anthony Hopkins, hopes will help him break into show business, soon awakens to an uncanny life of his own [Fig. 2]. His antics eventually throw the roles played by the movie’s human characters into utter confusion.

The parallel worlds that Ballen and Carlsen sketch are sinister, grotesque, macabre, monstrous, and—depending on your tolerance for pain—repulsive. It looks very much like the artists deliberately lost control over their creations. The collages are composed of bodies and body parts, of animals and cadavers, of puppets and what would seem to be prostheses or melting constructs.

The creepy intimacy of the spaces they depict is hinted at by the elements that circumscribe them: there are no windows, and the walls are hung with fabrics, blinds, and pictures. Lateral wood panels and pieces of furniture or beds often add to the sense of confinement. In a superadded layer, crude drawings inhabit the imaginary scenes. Depictions of hideously grimacing ghostlike visages and contorted bodies have been scrawled on the walls, on naked skin, and even over the figure’s faces.

The naked body—a young woman’s, a mannequin’s, the artist’s own—stands at the center of the compositions, the pivot around which a diabolical theater spins into action. Not one of the human bodies is left inviolate; arms, legs, faces are missing, and digital editing has spawned disproportioned amalgamates, stretching and morphing the bodies and complementing them with incongruous movable pieces.

Etymologically speaking, the monster, Latin *monstrum*, derives from *monstrare*, to show or reveal; the ultimate root is monere, to warn. The philosopher Stephen Asma has argued that the monster may thus be understood as a sort of omen, a warning.³ But a warning of what? The presence or depiction of monsters is profoundly disturbing because, in a “normal” world, they must not exist. They are symptoms of a malaise and reflect our deepest fears as well as fantasies. They are always avatars, or antitypes, of ourselves and how we see the world, or else their horror would be ineffective. How easily that horror is provoked, how powerful the images are, exposing the fragility of the beholders, is in itself shocking: in “No Joke,” the manipulation of the naked female body and the grotesque concerted performance of the pictures’ elements are appalling even as the compositions are manifestly—and, one assumes, deliberately—artificial. A pigeon, a chicken, a crow setting its claws down on naked skin, deformed or mutilated features, disturbingly exaggerated children’s drawings. The sutures of the digital collages and the different artistic materials are always visible, insistently reminding one of the synthetic nature of these parallel worlds. Look here! Ballen and Carlsen overdrive the effects, pushing art into perversion and the viewer to the outer bounds of experience. “The monstrous,” the writer Timothy Beal has noted, “is an embodiment of overwhelming and chaotic excess, a too-muchness that brings on a vertigo-like sense of fear and desire: standing on the threshold of unfathomable abyss.”⁴

The monstrous imagination is as old as humanity itself; monsters are cultural through and through. What is regarded as monstrous in any place and time is defined by the prevailing idea of what is normal.⁵ So the depictions of monsters and behemoths of the sea in historic maps

like the 1539/1544 *Carta Marina* [Fig. 3] or the aliens and post-human cyborgs of contemporary culture always bear the index of the historic situation of their genesis. Which norms do they point up or critique? What can be represented, and what are the limits of representation? Are their even any limits?

The visual arts have answered these questions in a variety of ways. Francisco Goya’s *Desastres de la Guerra*, a series of black-and-white prints created around 1814 but not published until three decades later, shattered the image of war as heroic by depicting butchered, raped, lynched bodies hovering along the boundary between this world and the hereafter on both sides of the frontlines. Inspired by the art of mental patients and children, the paintings of Jean Dubuffet, a leading exponent of postwar *Art Brut*, expressed a radical rejection of the elitist standards and hierarchies of art history and the art market. In the 1980s and 1990s, *Abject Art*, represented by Cindy Sherman, Louise Bourgeois, and others—Julia Kristeva’s groundbreaking “The Powers of Horror: An Essay on Abjection” (1982) provided the theoretical underpinnings—took aim at the imagination and interpretation of the female body and the visualization of patriarchal power relations.

A generation separates the two artists who collaborated on “No Joke,” but, each in his own way, they both operate in the terrain of the abject, which appears to be experiencing a minor and decidedly male revival; see also the work of Paul McCarthy and Ryan Trecartin. The parallel worlds of “No Joke,” however, are constructed in a very distinct fashion, their aesthetic informed by the material and media the artists employ. Both Ballen and Carlsen are committed to black-and-white, a classic photographic aesthetic. That is significant because the different textures and physical qualities of the visual elements they use or create play a major part. Color would be merely a distraction. What matters are the consistency and tactility of skin, flesh, and body hair, the sculptural effect of hands, feet, torsos, muscles, and sinews, and the aesthetic of the charcoal or crayon dash as it contrasts with the roughly crosshatched or smudged surfaces. The picture “Up and Cover” illustrates the function of the photographic camera and the choice of photography as an artistic medium. Once again, Ballen himself appears in it, training his camera, a medium-format Rolleiflex, on the action playing out before him. He is the author of the scene and its spectator in one person. By virtue of the connotation of veracity with which we continue to credit the medium, the photographic act authenticates the picture regardless of how constructed and jumbled it may seem. Carlsen is a virtuoso of image editing, and the series “Hester” (2013) solidified his status as a role model for today’s youngest photographers, who

have no reservations about availing themselves of the full range of creative possibilities opened up by the synthesis of photography and digital technology.

Ballen and Carlsen’s pictures reflect the dark recesses of the digital imaginary. They may have much more in common than we think with historic depictions of sea monsters and the fears and fantasies of the people who explored unknown territories. The existence of monsters was common sense when nothing or little was known about the world. But do we today actually know that much more? In light of the splendid promises of the digital world, in the age of biometric data, *Final Fantasy*, body optimization, ISIS, tissue engineering, and *Game of Thrones*, we should perhaps not be so sure.

Illustrations:

Fig. 1: William James Harding, Lieutenant Herman with his ventriloquist dummy, photograph, ca. 1870 © Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand.

Fig. 2: Fats and Anthony Hopkins, in *Magic. A Terrifying Love Story* (1978) © 20th Century Fox/Alamy.*

Fig. 3: Sebastian, *Münster, Meenwunder vnd seltzame Thier / wie die in den Mitnächtigen Ländern [...]*, Basel ca. 1544, after Olaus Magnus, *Carta Marina*, ca. 1539.

* Disclaimer: The copyright lies with the copyright holder of the images. Due diligence has been exercised in researching the copyright

¹ *Magic* (1978), dir. Richard Attenborough, starring Anthony Hopkins,

Ann-Margret, and Burgess Meredith.

² David Goldblatt, *Art and Ventriloquism* (New York and London: Routledge, 2006), 10–11.

³Stephen T. Asma, *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 13.

⁴Timothy K. Beal, *Religion And Its Monsters* (New York: Psychology Press, 2002), 7–8.

⁵ Jeffrey Jerome Cohen, ed., *Monster Theory: Reading Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 3–4.



Carlsen and Ballen, 2016



Adjustment, 2016



Outstretched, 2016



Embarrassed, 2016



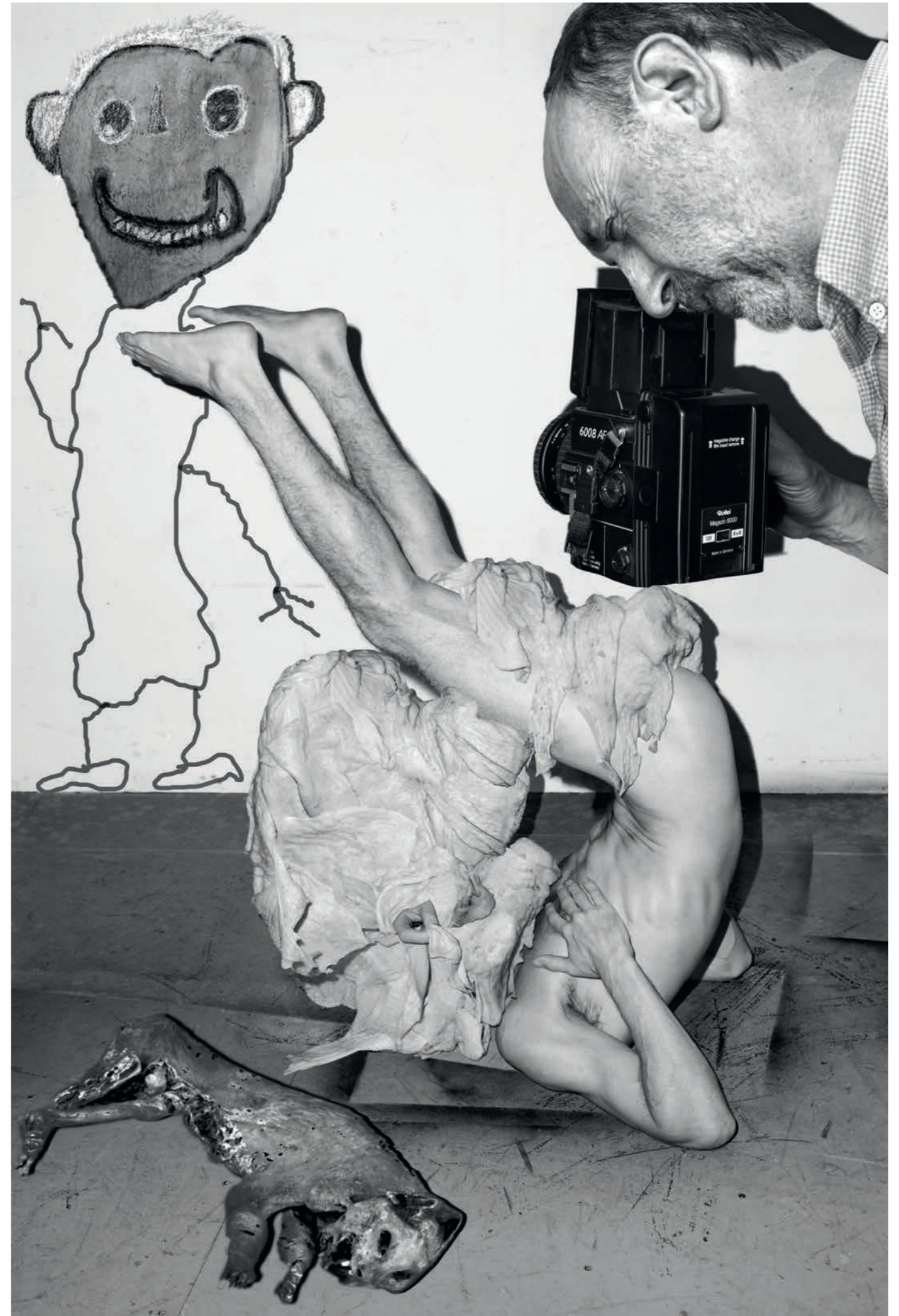
Voyeurs, 2016



Puppetry, 2016



Slumbering, 2016



Up and Cover, 2016



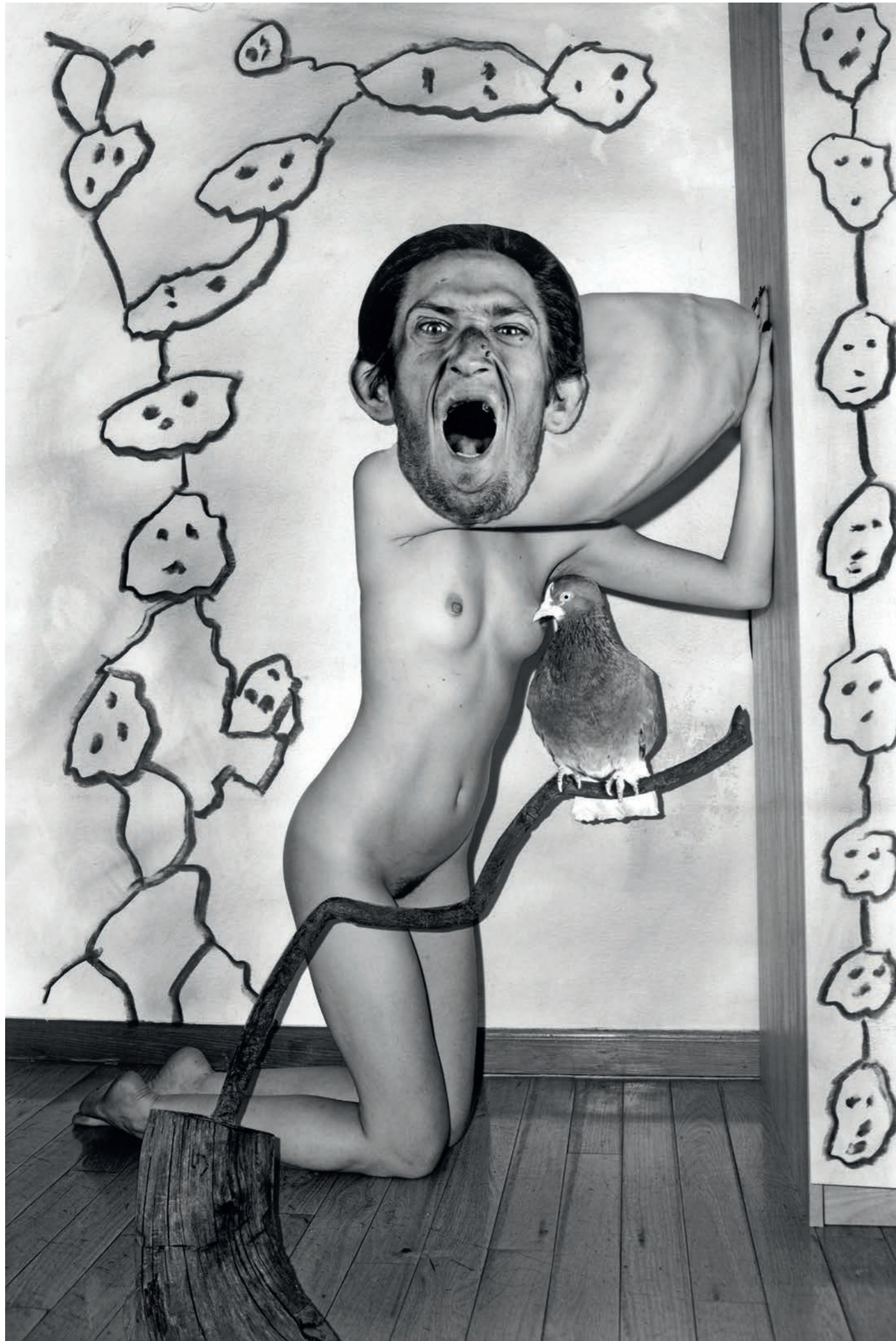
Surrender, 2016



Double Headed, 2016



Stroking, 2016



Kneeling, 2016



Fright, 2016



Touching Toes, 2016



Stretching, 2016



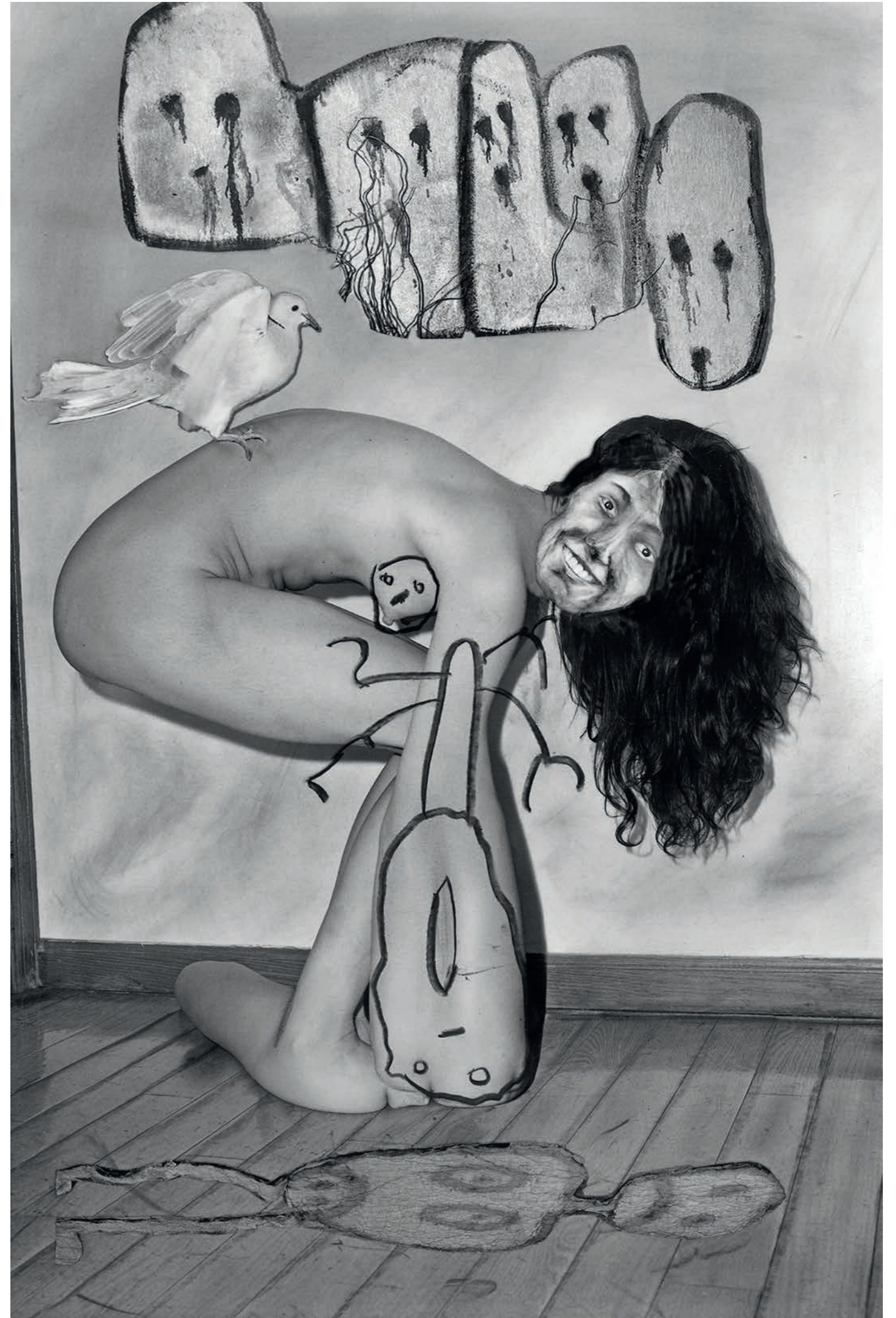
Swollen Leg, 2016



Attached, 2016



Prancing, 2016



Bending, 2016



Chicken on Back, 2016



Crouching, 2016



Goatface, 2016



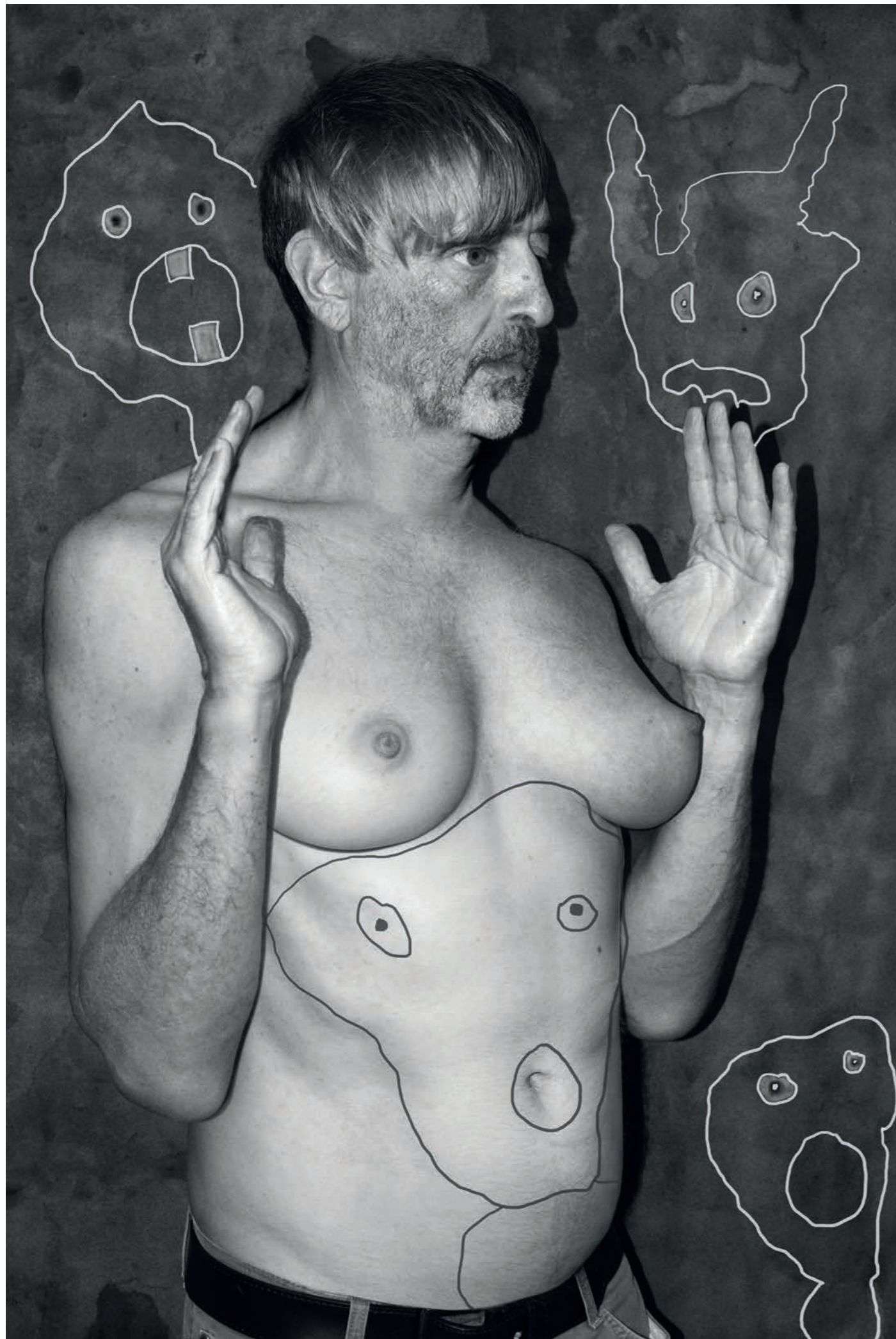
Flyby, 2016



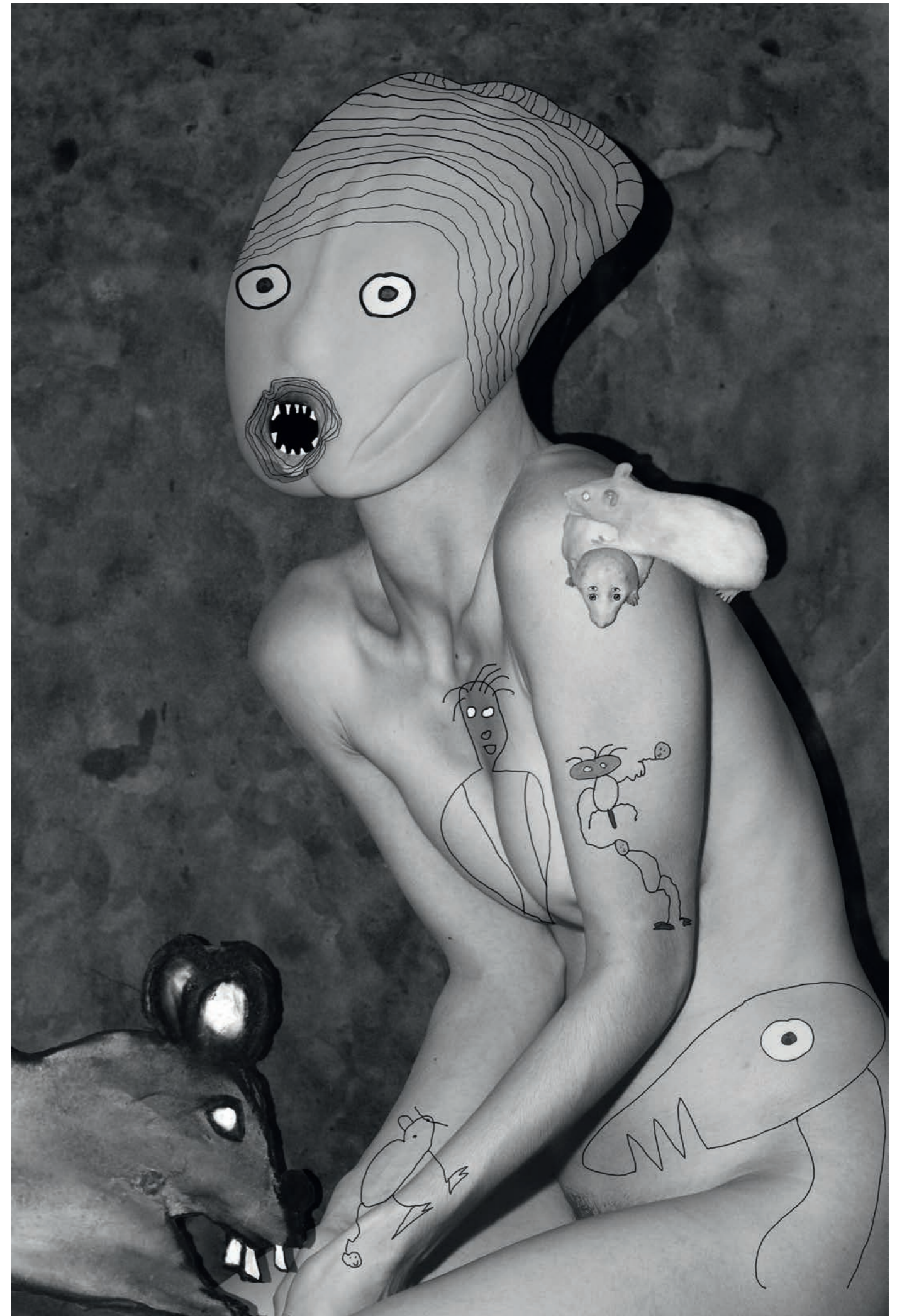
Threesome, 2016



Trampled, 2016



Hands Up, 2016



Rats, 2016



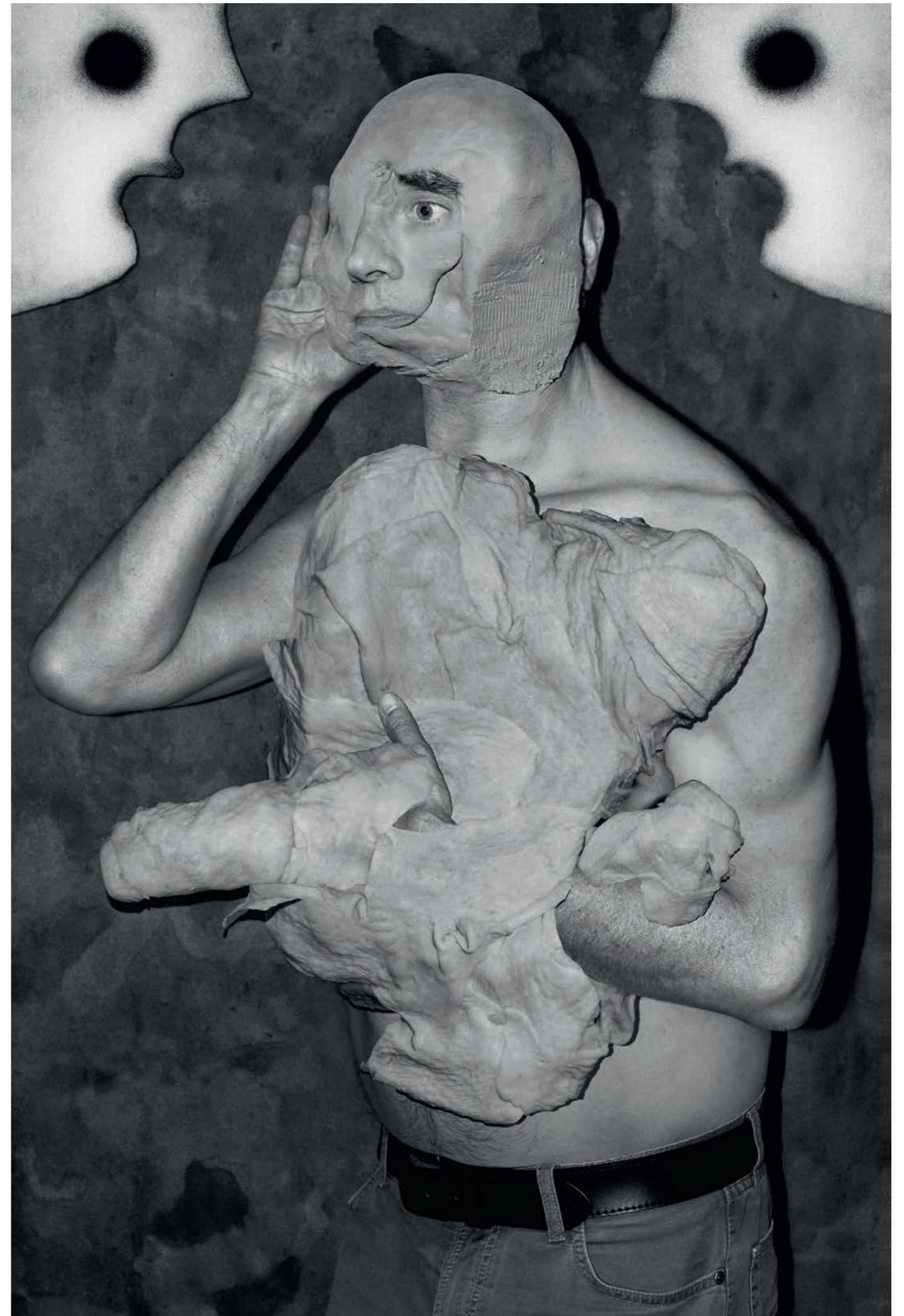
Morphed, 2016



Crumbled, 2016



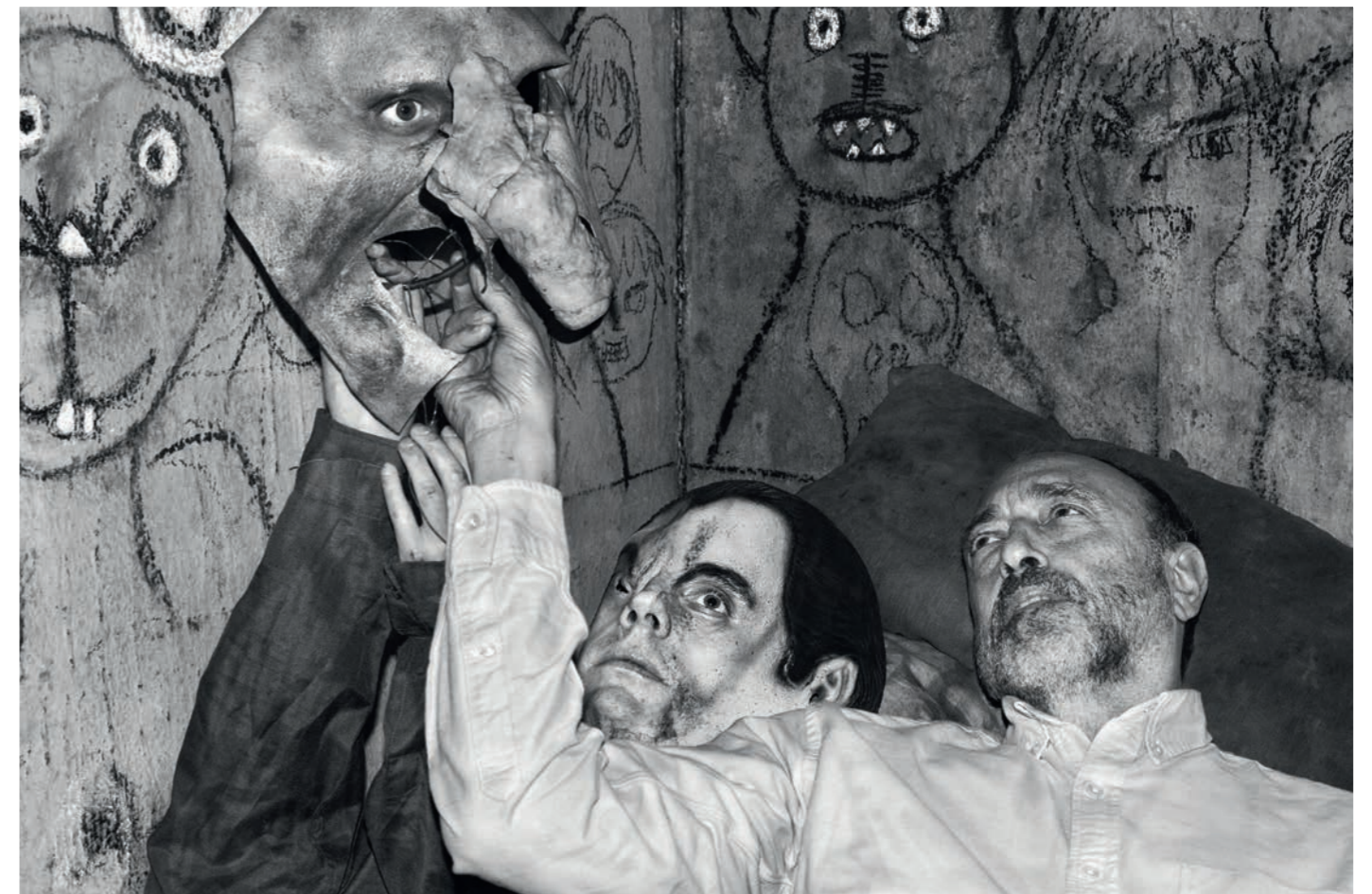
Scared Cat, 2016



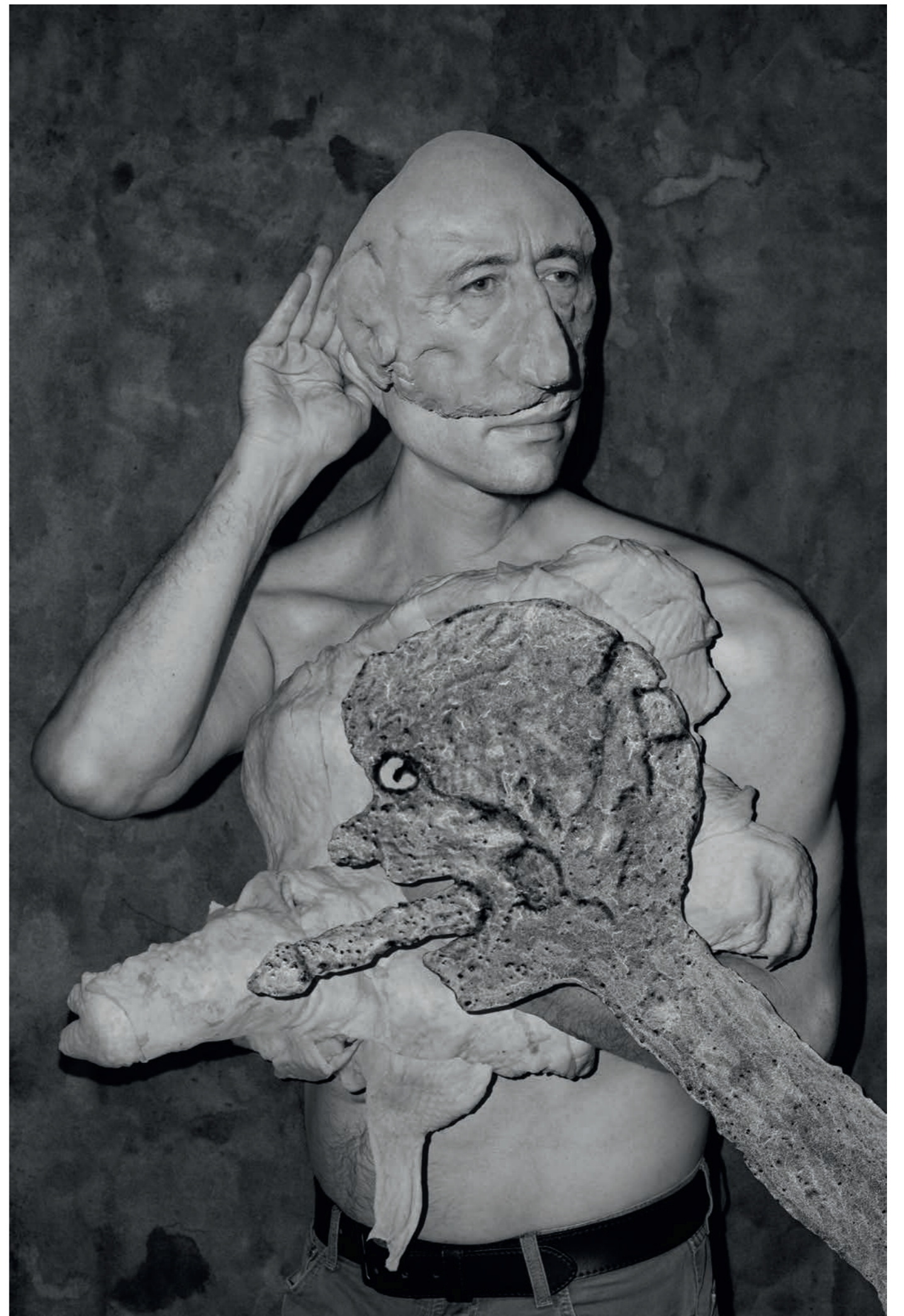
Bandaged, 2016



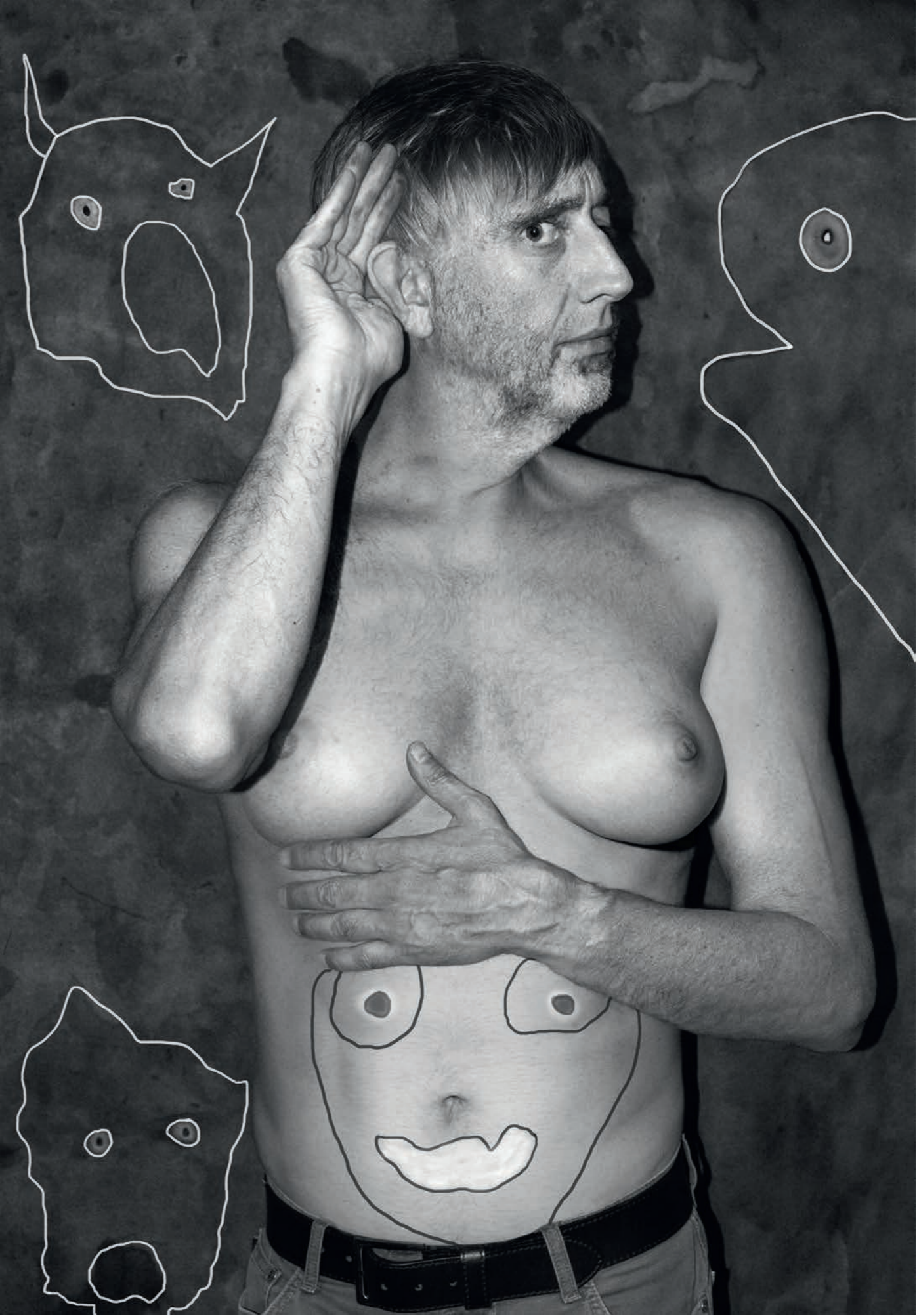
Comparison, 2016



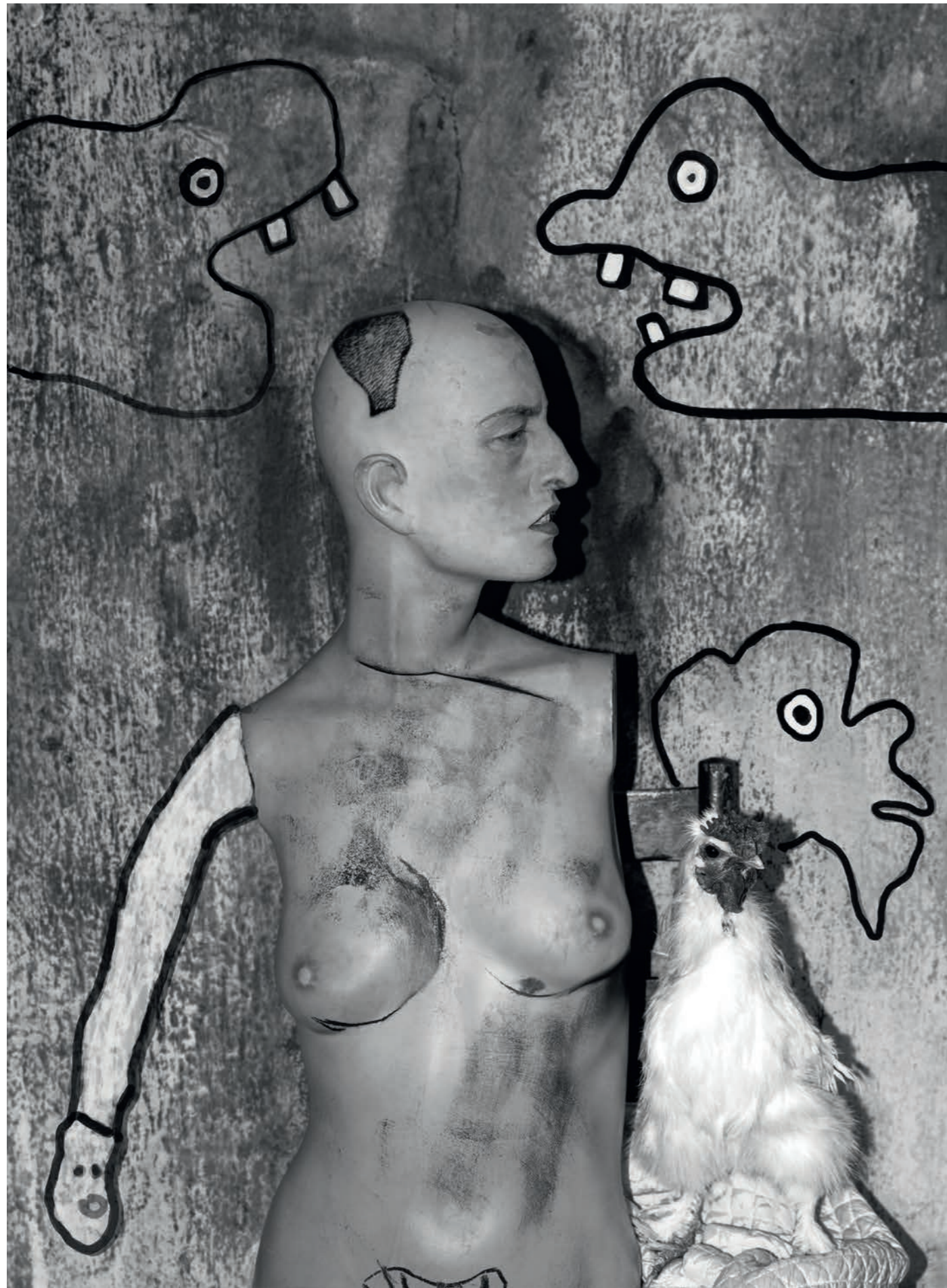
Touchy Feely, 2016



Hard to Hear, 2016



Listening, 2016



Demons, 2016

ROGER BALLEM AND ASGER CARLSEN

NO JOKE

List of works

Sniff, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 60 cm / 15 3/4 x 23 2/3 in
Edition of 6 + 2 AP

Carlsen and Ballen, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Adjustment, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Outstretched, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Embarrassed, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Voyeurs, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Puppetry, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Slumbering, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Up and Cover, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Surrender, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Double Headed, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Stroking, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
40 x 60 cm / 15 3/4 x 23 2/3 in
Edition of 6 + 2 AP

Kneeling, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Fright, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Touching Toes, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
40 x 60 cm / 15 3/4 x 23 2/3 in
Edition of 6 + 2 AP

Stretching, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Swollen Leg, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Attached, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Prancing, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Bending, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Chicken on Back, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Crouching, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Goatface, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Flyby, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Threesome, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
40 x 60 cm / 15 3/4 x 23 2/3 in
Edition of 6 + 2 AP

Trampled, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
40 x 60 cm / 15 3/4 x 23 2/3 in
Edition of 6 + 2 AP

Hands Up, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Rats, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Morphed, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
40 x 60 cm / 15 3/4 x 23 2/3 in
Edition of 6 + 2 AP

Crumbled, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
40 x 60 cm / 15 3/4 x 23 2/3 in
Edition of 6 + 2 AP

Scared Cat, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Bandaged, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Comparison, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
40 x 60 cm / 15 3/4 x 23 2/3 in
Edition of 6 + 2 AP

Touchy Feely, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
40 x 60 cm / 15 3/4 x 23 2/3 in
Edition of 6 + 2 AP

Hard to Hear, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Listening, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

Demons, 2016

archival pigment print on Hahnemühle photo rag pearl paper
60 x 40 cm / 23 2/3 x 15 3/4 in
Edition of 6 + 2 AP

This catalog is published on the occasion of the exhibition:

ROGER BALLEEN
ASGER CARLSEN
NO JOKE
16 SEPT – 22 OCT, 2016

**DITTRICH &
SCHLECHTRIEM**
Tucholskystrasse 38 10117 Berlin - Germany

Author: Estelle Blaschke
Translation: Gerrit Jackson
Layout: Owen Reynolds Clements

© 2016, DITTRICH & SCHLECHTRIEM, the artists and author

Printed in Germany
978-3-945180-08-2

This catalogue is dedicated to Marguerite Rossouw for her creativity, vision, and commitment to this project. Her inner mind is part of these photographs.

The artists would like to thank the following for their belief, enthusiasm, and support in making this project a great success:

Owen Reynolds Clements
Lars Dittrich
DITTRICH & SCHLECHTRIEM
Jesper Elg
Josephine Fity
Mikkel Grønnebæk
Chris Lünsmann
Nils Petersen
André Schlechtriem
V1 Gallery

