

I

N

N

Tamas Dezső

Code	Werkreihe	Werktitel	Seite
A.01	Tout se met à flotter	spring	48–55
A.02	Tout se met à flotter	summer	60–67
A.03	Tout se met à flotter	autumn	94–101
A.04	Tout se met à flotter	winter	110–117
B.		inderwelt	86–93
C.		Equisetum	106–109
D.03	Flesh of Flesh	Pinus Radiata (Monterey Pine)	78–81
E.		Forest	82–85
F.		Kings Canyon	56–59
G.		Ladder	124–129
H.01–46	Sections	Sections 001–046	68–77
J.		Totem Conflatura	102–105
K.		Transcript	118–123

EVERYTHING
BEGINS TO FLOAT

S

I

T

U



Tamas Dezső
EVERYTHING BEGINS
TO FLOAT

8.10.2025 – 6.1.2026
BTV Stadtforum Innsbruck

5	Heilige Werkzeuge
14	Sacred Tools
	<i>Interview</i>
	<i>Hans-Joachim Gögl,</i>
	<i>Tamas Dezső</i>
22	Identitätskonstruktionen
	und Parallelen im
	Werk von Tamas Dezső
35	Constructions of Identity
	and Parallels in the
	Art of Tamas Dezső
	<i>Mónika Zsikla</i>
48	Everything begins to float
140	INN SITU
142	Impressum
	Imprint

Heilige Werkzeuge

Hans-Joachim Gögl im Gespräch mit Tamas Dezső

Begonnen hat Tamas Dezső als Fotojournalist. Seine Bilder aus dem postkommunistischen Osteuropa erschienen etwa im britischen Guardian, in der New York Times oder in Le Monde. 2015 dann der Wechsel vom Journalismus zum zeitloseren Medium des Buchs. Gemeinsam mit der Journalistin und Schriftstellerin Eszter Szablyár publizierte er den Band *Notes for an Epilogue*. Eine Reise zu den Ruinen eines versunkenen Herrschaftssystems inmitten der scheinbar unberührten Landschaften Rumäniens. Zerfallene Fabriken, geborstene Kühltürme, Betonskelette ehemaliger Lagerhallen – und wenn man genau hinschaut, entdeckt man eingeschrieben in die Hügel, Moore und Seen die Spuren einer gescheiterten Zivilisation. Die Menschen in diesem Buch wirken verloren wie Zurückgelassene, die den letzten Aufruf zur Abreise verpasst haben. In seiner Arbeit für INN SITU findet sich kein einziges Menschenbild. Die Perspektive des Künstlers, die Flughöhe seines Erkenntnisinteresses, verändert sich in den letzten Jahren von der Bildberichterstattung über die essayistische Betrachtung eines gesellschaftlichen Transformationsprozesses hin zur existenziellen Frage nach der Bedeutung des Menschen im Universum. Nach seinem Status zwischen Tieren und Steinen, zwischen all den lebendigen und toten Entitäten in diesem mit allem verbundenen Ganzen.

»Alles beginnt zu schweben / Everything begins to float«, sagt eine Romanfigur von Jean-Paul Sartre, als sie erkennt, dass sie nicht im Mittelpunkt der Welt steht, sondern umgeben ist von einer »gleichgültigen« Vielzahl an Erscheinungsformen der Natur. Ein Schockmoment der Philosophiegeschichte: Der Mensch, die Krone der Schöpfung, ist im Anthropozän dabei, seine eigenen Lebensgrundlagen und die vieler Arten zu zerstören. Nach einem erdzeitlichen Wimpernschlag droht er wieder zu verlöschen, wie derzeit etwa 150 Tiere und Pflanzen pro Tag. Und niemand wird da sein, der sich an ihn erinnert. Während der komplexe, lebendige, resiliente Organismus der Erde sich weiterentwickeln wird.

Die Bilder von Tamas Dezső sind visuelle Reflexionen seiner Beschäftigung mit diesen Fragen posthumanistischer Philosophie. Sein Blick fällt dabei auf die Welt der Pflanzen. »Das stimmlose, nicht erzählende, kaum wahrnehmbare Sein der Pflanzen«, wie er sagt, »unbeweglich und gestreut durch die Zeit.«

Im toten Winkel unserer Aufmerksamkeit

Das Zentrum seiner Arbeit für INN SITU bilden vier Diptychen. Menschengroße Aufnahmen alpiner Waldböden in der Region Tirol/Vorarlberg, fotografiert im Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Die weiteren Elemente dieser Ausstellung sind um diese Arbeiten angeordnet. Die ursprünglich rein fotografische Artikulation des Künstlers expandierte in den letzten Jahren ins dreidimensionale und wird auch hier von Skulpturen und Installationen ergänzt.

Tamas Dezső arbeitet mit einer technischen Kamera, entwickelt für die Restauration alter Gemälde. Sie vermag Risse und Oberflächenveränderungen zu zeigen, die für das menschliche Auge unsichtbar sind. Damit erzeugt er Bilder, mit Hunderten von Blättern und Blüten, Farnen und Zweigen, Rinden und Nadeln ...

Die schiere, überscharfe Dokumentation der Vielfalt einer Bodenvegetation wäre schon ein kraftvolles Sujet, aber der Künstler verändert ihre Darstellung so einfach wie radikal. Seine Bilder sind als Farbnegative belichtet. Helles wird dabei dunkel, Dunkles heller dargestellt. Rote Bereiche erscheinen in Cyan, das in der Waldflora vorherrschende Grün wird magentafarben wiedergegeben.

Die Menge an Information und ihre ungewöhnliche Gestalt irritieren unsere Wahrnehmung. Diese Werke fordern uns zu einer visuellen Rückübersetzung auf und zum Überdenken der

Wahrnehmung unserer Lebensumwelt. Insofern schließt sich der Kreis zu den Anfängen der fotografischen Arbeit von Tamas Dezső und seiner Berichterstattung über die Bedingungen des Lebens von Menschen im Wandel. Auch diese Bilder sind Werkzeuge der Reflexion. Über unser Mitsein im Organismus des Planeten und über die Konsequenzen unseres Handelns im jahrhundertelangen Irrtum der Idee des Getrenntseins von uns und den sogenannten anderen Erscheinungsformen der Natur. Zum Beispiel von diesem Waldboden. Werkzeuge von einer sakralen Gestalt. Eine spezifische Stille umgibt dieses Werk. Seine Bildtafeln mit den Aufnahmen des alpinen Waldbodens erinnern bei Tamas Dezső an Flügelaltäre in Kirchen oder erhabene Werke impressionistischer Meister. Das Marginale im toten Winkel unserer Aufmerksamkeit wird zum Heiligen.

Hans-Joachim Gögl, künstlerischer Leiter von INN SITU und Kurator der Ausstellung, im Gespräch mit dem Künstler: Erinnerst du dich an Interessen, Talente oder Erfahrungen in deiner Kindheit, die auf deine gegenwärtige Arbeit als Künstler hinweisen?

Tamas Dezső: Als Kind war ich sehr introvertiert und schüchtern. In meinen sozialen Beziehungen und im normalen alltäglichen Umgang hatte ich das Gefühl, nicht dazuzupassen. Osteuropa in den 80er-Jahren – die letzte, langsame und hohle Periode des Kommunismus – bekräftigte diese Erfahrung: Alles fühlte sich fremd an, nicht nur die hermetische Beschaffenheit des politischen Systems, sondern auch sein Rhythmus und seine rhetorischen Klischees. Diese Erfahrung ging mit der Zeit nicht vorbei, sondern verdichtete sich zu einem existenziellen Erlebnis: einer Art Randständigkeit, einem Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit, das bis heute meine Beziehung zur Welt definiert. In diesem Sinne glaube ich nicht, dass die Frage nach der Existenz der Pflanzen zufällig zum Fokus meines künstlerischen und intellektuellen Interesses geworden ist. Das stimmlose, nicht erzählende, kaum wahrnehmbare Sein der Pflanze – das jahrhundertlang außerhalb des Horizonts der westlichen philosophischen Aufmerksamkeit lag – war für mich kein passiver Hintergrund, sondern eine aktive Frage. In der Geschichte der Philosophie spielten Pflanzen überhaupt keine Rolle oder dienten sie nur als metaphorische Stellvertreter. Das pflanzliche Leben – unbeweglich, gestreut durch die Zeit und stumm –, diese einzigartigen Eigenschaften empfinde ich nicht

als fremd, sondern als tief berührend. Parallel zu meiner Kindheitserfahrung als Außenseiter spüre ich in diesem lautlosen Dasein eine Art ontologische Verwandtschaft.

Was waren die wichtigsten biografischen Meilensteine in deiner heutigen fotografischen Praxis?

Um meine sozialen Hemmungen zu überwinden, traf ich vor fünfundzwanzig Jahren die bewusste Entscheidung, mich dem Fotojournalismus zu widmen, und habe als Fotograf bei einer Tageszeitung angefangen. Ich dachte, dass mir diese Form des Eintretens in die Welt, die Praxis der täglichen Interaktion, helfen könnte, die lange Erfahrung des Außenseiterdaseins aufzulösen. Ich arbeitete bereits für internationale Zeitschriften, als es mir dämmerte, dass Identität keine Rolle ist, die man gestalten kann, sondern eine tief verwurzelte, fast unveränderliche Struktur. Ein Wendepunkt war die Erkenntnis, dass ich mich nicht anpassen, sondern mich selbst, meine Vorliebe für die Stille, meine Tendenz zur Aufmerksamkeit und mein Bedürfnis, unabhängig zu denken, akzeptieren muss. In meiner Herangehensweise an die Fotografie kann man das besonders deutlich sehen. Für mich hat die Fotografie aufgehört, ein Medium zu sein, um die Welt festzuhalten; stattdessen ist sie zu einem Raum geworden, wo man Identität und innere Zeit erforschen kann.

In deinen frühen Arbeiten, wie *Notes for an Epilogue* (2010–2015), erforschst du postkommunistische soziale Entwicklungen am Beispiel Rumänien. Würdest du zustimmen, dass die Fotografie in diesem Projekt immer noch ihrem klassischen Zweck dient, nämlich Bericht über eine quasiobjektive Wirklichkeit zu erstatten?

Ja, ich stimme absolut zu. Für mich war von Anfang an klar, dass *Notes for an Epilogue* den Abschluss meiner dokumentarischen Phase markieren würde. Die Entscheidung dazu erfolgte nicht aus einer Ablehnung des Genres, sondern aus der Erkenntnis, dass diese Serie die Gelegenheit bot, diese Phase zu einem vollkommenen und zufriedenstellenden Ende zu bringen. Es war eine außergewöhnliche Situation: An diesem Projekt konnte ich mit meiner Partnerin Eszter Szablyár zusammenarbeiten, die damals eine renommierte Journalistin war. Sie sorgte für die Tiefe des Inhalts und die Qualität der Texte. Das entstandene Buch ist nicht nur ein gemeinsames Werk, sondern auch eine Art Übergang zu einer anderen Perspektive.

Durch den raschen Wandel der digitalen Bildtechniken hat die Fotografie ihre dokumentarische Autorität eingebüßt. Inwiefern wird dein Umgang mit dem Medium dadurch beeinflusst?

Früher sah ich die technologischen Veränderungen in der Fotografie nicht als Bedrohung, sondern als Chance, unsere Denkweise über Medien zu erweitern. Bis die künstliche Intelligenz aufkam, dachte ich, dass technischer Fortschritt mit einer besseren Bildqualität gleichzusetzen wäre. Mein fotografischer Ansatz war immer schon auf die Materialität und die Qualität der Ausführung gerichtet: ich war der Meinung, dass bei diesem Medium die Wirksamkeit der konzeptionellen Ebene enger mit dem Grad der technischen Artikulation verbunden sei als bei anderen Kunstformen, die weniger auf die Technologie angewiesen sind. In letzter Zeit hat mir die innovative Entwicklung der digitalen Bildgebung eine fantastische Möglichkeit geboten, selbst die kleinsten Details sichtbar zu machen, was mir und den Betrachtenden hilft, im wahrsten Sinne in das Bild einzutauchen.

Deine Arbeit breitet sich zunehmend in den dreidimensionalen Raum aus, wobei Tableaus und Skulpturen die Bilder ergänzen. Du zeigst deine Bilder als riesige, menschengroße Abzüge – eher eine immersive Installation als eine Fotoausstellung?

Genau, in den letzten Jahren habe ich meinen Einsatz der verschiedenen Medien erweitert, das heißt, ich setze nicht mehr ausschließlich auf die Fotografie, sondern das Konzept bestimmt je nach Projekt das Medium. Verschiedene Medien zu verbinden, bedeutet für mich nicht nur, die Form zu wechseln, sondern auch einen Raum für ein Umdenken zu schaffen. Paradoxerweise ist es gerade diese Offenheit, die es mir ermöglicht hat, die Rolle der Fotografie neu zu konzeptualisieren, sodass sie in meiner Arbeit wieder sinnvoll und relevant geworden ist.

Aura, perfekte Technik, Räume jenseits des Alltäglichen sind von Beginn an ein Markenzeichen deiner Arbeit. Einige deiner Werke erinnern mich an sakrale Gemälde (alte Meister) oder impressionistische Bilder.

Ich freue mich immer, wenn die Absicht hinter meinen Versuchen, ikonische, quasisakrale Objekte oder Bilder zu schaffen, von anderen wahrgenommen wird. Dieser Ansatz wurzelt

in meinem konzeptionellen Ausgangspunkt, der die pflanzliche Existenz in den Mittelpunkt stellt. Damit gemeint ist eine Form der Existenz, die das westliche Denken lange Zeit an den Rand gedrängt hat. Diese Umkehrung des Begriffs des Sakralen – das am meisten Vernachlässigte wird zum Bedeutendsten – finde ich in ästhetischer und philosophischer Hinsicht spannend.

In deiner künstlerischen Arbeit spielt eine intensive Auseinandersetzung mit der Philosophie und dem zeitgenössischen ontologischen Diskurs über Wirklichkeit und Wahrnehmung eine zentrale Rolle. Wie kommt diese theoretische Reflexion in deinem Werk zum Ausdruck? Folgt die Praxis der Theorie?

Ja, jedes Werk stellt einen Zustand des Verstehens oder einen Standpunkt des Denkens dar. Einen erheblichen Teil meines täglichen Lebens verbringe ich mit dem Lesen und Verarbeiten philosophischer Texte, ein Prozess, der einerseits inspirierend, andererseits anstrengend ist. Wenn Konzepte oder Ideen tiefere emotionale oder existenzielle Bedeutungen annehmen, lösen sie oft eine künstlerische Reflexion aus. Meiner Meinung nach ist die Gültigkeit eines Werks dann wirklich bestätigt, wenn es ihm gelingt, einen unabhängigen Raum zum Nachdenken zu schaffen – einem Nachdenken, das nicht bloß auf den Ausgangspunkt des Werkes verweist, sondern in seiner eigenen inneren Logik zu existieren beginnt.

Du bist ein leidenschaftlicher Sammler historischer Pflanzenpräparate für das Mikroskop. Gilt dein Interesse primär der Geschichte von Abbildungsmethoden oder der wissenschaftlichen Erforschung der Pflanzen?

Die Existenz von Pflanzen ist immer noch ein neues und unerforschtes Gebiet, nicht nur in einem konzeptionellen, sondern auch in einem sehr konkreten, physischen Sinn. In dieser Hinsicht scheinen diese Mikropräparate aus dem 19. Jahrhundert winzige Abdrücke fremder Welten und Details zu konservieren, die jenseits der Grenzen der menschlichen Wahrnehmung liegen. Beim Betrachten dieser kleinsten Bestandteile entdecken wir eine verborgene Welt und kommen dabei auch an die Grenzen der Wahrnehmung; wir werden uns dessen bewusst, dass die Realität immer großartiger ist als das, was wir direkt wahrnehmen oder verstehen können.

Wie bist du an die Einladung von INN SITU herangegangen, ein Werk in Resonanz auf die Region zu schaffen?

Am Anfang fiel mir die Aufgabe schwer, sie hat mir sogar Angst gemacht, weil ich die Gegend nicht kannte und mir meine flüchtige Anwesenheit zufällig erschien. Aber als ich mich in den Prozess vertiefte, wurde mir klar, dass es nicht darauf ankam, eine äußere Wahrheit darzustellen, sondern darauf, eine sehr persönliche und grundlegende Perspektive zu zeigen: dass die Region Tirol/Vorarlberg keine separate, geschlossene Einheit bildet, sondern auch zum selben lebenden, zerbrechlichen und ineinander verschränkten Universum gehört, das ich als planetarischen Garten bezeichne. Als ich diesen Interpretationsrahmen entdeckte, wurde die Arbeit plötzlich zu einem inneren Prozess und ich begann, sie nicht als Aufgabe, sondern als kontemplative Übung zu erleben.

Was sind die Hauptwerke der Ausstellung und wie sind sie entstanden?

Im Zentrum der Ausstellung hängen vier riesige, 2 × 3 Meter große Diptychen, die in Farbnegativtechnik hergestellt worden sind. Entstanden in den Jahren 2024 und 2025, wurde jedes Diptychon mit einer technischen Kamera erstellt, die mit höchster Auflösung und Detailgenauigkeit arbeitet. Die Fotografien wurden bei einer längeren Exkursion in den Hochlagen der Alpen in Tirol und Vorarlberg aufgenommen. Die Diptychen dokumentieren die Bodenvegetation der alpinen Wälder, doch in einem nicht gegenständlichen Sinn. Das negative Bild verfremdet das vertraute Koordinatensystem der Wahrnehmung, hebt die Räumlichkeit auf und versetzt die Betrachtenden in einen Raum zwischen Verstehen und Verwirrung. So zeigen die Fotografien botanische Oberflächen, die gleichzeitig die dezentralen, nicht hierarchischen und nur flüchtig strukturierten Formen der pflanzlichen Existenz greifbar machen. Sie sollen als phänomenologische Werkzeuge fungieren, die uns dazu animieren, unsere Wahrnehmung der belebten Umwelt zu überdenken. Die anderen Elemente der Ausstellung – Skulpturen, Installationen und kleinere Fotografien – sind reflexiv und relational um dieses vierteilige Achsenkreuz angeordnet. Ich beabsichtige nicht, eine lineare Erzählung, sondern einen offenen Interpretationsraum zu schaffen, in dem sich die radikalen Unterschiede der menschlichen und pflanzlichen Zeitwahrnehmung herauskristallisieren. Ich hoffe sehr, dass mir das gelingt.

Welche Aspekte dieser Ausstellung sind neu oder wichtig für den aktuellen Stand deiner künstlerischen Entwicklung?

Die Einladung, diese Ausstellung zu gestalten, das Vertrauen, das in mich gesetzt wurde, und die Zeit, die ich in der Landschaft verbrachte, haben mein berufliches Selbstbewusstsein deutlich gestärkt. Zusätzlich zur Klarheit des Konzepts und zur technischen Disziplin inspirierte mich besonders die Erkenntnis, dass emotionale Offenheit den Interpretationshorizont erweitert. Die Doppelnatur des Arbeitsprozesses, nämlich die formale Strenge und eine Bereitschaft, die Dinge offenzulassen, stellt für mich eine der fundamentalen Spannungen der künstlerischen Arbeit dar. Kurz gesagt, ich bin in dieser Region als Künstler etwas mutiger geworden.

Welche Bedeutung hat für dich die Szenografie, die räumliche Gestaltung der Ausstellung?

Die effektive Nutzung des Ausstellungsraumes ist an sich eine konzeptuelle Entscheidung und Teil der Arbeit. Im Falle des aktuellen Projektes hat das Thema – die Welt und die Region als einheitlicher, aber erstaunlich komplexer Garten – einen starken Einfluss auf die Nutzungsmöglichkeiten des Raumes. Ziel der räumlichen Anordnung ist es nicht, eine kohärente Ordnung zu präsentieren, sondern eine Art Bogen der Sinneswahrnehmungen zu erzeugen. Hoffentlich lässt das anfängliche Gefühl der Verunsicherung und des Verlorenseins bald nach und wird von einer wachsenden Sensibilität für kleine Details abgelöst. So werden sich die Betrachtenden allmählich mit der Materie identifizieren, und aus der spontanen Fremdheit kann sich eine Art neue Verbundenheit entwickeln. Ich halte diesen Prozess für sehr wichtig, denn durch Bewegung und Wahrnehmung im Raum wird der Besucher nicht nur Beobachter, sondern auch Teil der Erzählung des Gartens.

Was sind deine nächsten Entwicklungsziele? Welche Themen und formalen Strategien wirst du in deinen nächsten Projekten erforschen?

Für mich stellen die pflanzliche Existenz und die persönliche Identität unendlich große Bereiche dar, die weiterhin mein Denken beherrschen und mein Werk inspirieren werden. Es handelt sich bei diesen Themen keineswegs lediglich um künstlerische Konzepte, sondern um grundlegende Fragen, die in Zusammen-

hang mit den aktuellen ökologischen und gesellschaftlichen Krisen mit besonderer Dringlichkeit nach unserer Aufmerksamkeit verlangen. Unsere Beziehung zu Pflanzen ist sowohl biologisch als auch existenziell und lebensnotwendig, und nun wird vielleicht klarer als je zuvor, wie zerbrechlich diese Beziehung ist. In einem Klima der globalen Unsicherheit wird die Frage der persönlichen Identität mittlerweile immer dringlicher. Was die physische Realisierung betrifft, bin ich der Meinung, dass die Installation eine noch wichtigere Rolle in meiner zukünftigen Arbeit spielen wird, weil sie mir als Form die Möglichkeit gibt, in komplexen Systemen zu denken. Ich finde es jedoch besonders wichtig, dass es mir trotz aller technischen Transformationen gelungen ist, die Fotografie als Teil meiner kreativen Sprache zu bewahren.

Tamas Dezső, vielen Dank für das Gespräch.

Hans-Joachim Gögl ist
künstlerischer Leiter
des BTV Stadtforums,
für das er die Reihe
»INN SITU – Fotografie,
Musik, Dialog« laufend
kuratiert.

Sacred Tools

Hans-Joachim Gögl in conversation with Tamas Dezső

Tamas Dezső started out as a photojournalist. His pictures from post-communist Eastern Europe appeared in the *British Guardian*, the *New York Times*, and *Le Monde*. In 2015, he switched from journalism to the more timeless medium of the book. He collaborated with the journalist and author Eszter Szablyár on the publication *Notes for an Epilogue*. A journey to the ruins of a fallen regime amidst the seemingly unspoiled landscapes of Romania. Dilapidated factories, destroyed cooling towers, the concrete skeletons of former warehouses – and inscribed in the hills, moors, and lakes the careful observer might also notice the traces of a downfallen civilization. The people in this book seem lost, as if they missed the final call to get out and were left behind.

Dezső's photographs for INN SITU are completely devoid of people. In recent years the artist's perspective, his soaring quest for knowledge, has shifted from photojournalistic reporting on a social transformation process to the existential question as to man's significance in the universe, his status amongst the animals and rocks, amongst all the animate and inanimate entities in this interconnected whole.

«Everything begins to float», says a character in Jean-Paul Sartre's novel when he realizes that the world does not revolve around him, but that he is surrounded by a multitude of «indifferent» manifestations of nature. A shock moment in the history of philosophy: In the Anthropocene, humans, the crowning glory

of creation, are in the process of destroying their own livelihood as well as that of many species. After a geological blink of an eye, mankind is once again in danger of becoming extinct, as is currently the fate of some 150 animals and plants per day. And there will be no one to remember us. While the complex, living, resilient organism that is the planet Earth will continue to develop.

Tamas Dezső's photographs are visual reflections of his fascination with these questions of post-humanist philosophy. His gaze falls upon the world of plants, «the voiceless, non-narrative, barely perceptible presence of plants», as he says, «immobile and dispersed in time».

In the blind spot of our attention

The core of Dezső's work for INN SITU is formed by four diptychs, human-sized images of alpine forest floors photographed in the spring, summer, fall, and winter in the region of Tyrol and Vorarlberg. The other elements of this exhibition are arranged around these works. His artistic articulation started in photography but has in recent years expanded into the three-dimensional and will in this exhibition also include sculptures and installations.

Tamas Dezső works with a technical camera developed for the restoration of old paintings. It is able to show cracks and surface changes otherwise invisible to the human eye. He uses it to create images with hundreds of leaves and flowers, ferns and twigs, bark and needles... The sheer, ultra-focused documentation of the diversity of the ground vegetation would already be a powerful subject, but the artist goes a step further, altering its appearance in a simple but radical way. He enlarges his photographs as color negatives. Light becomes dark, dark becomes lighter. Red areas appear in cyan; the predominant green of the forest flora is rendered in magenta.

The amount of information and the unusual form it takes confuse our sense of perception. These works challenge us to visually translate what we see back to the original and rethink our perception of the world around us. In this respect, we come full circle to Tamas Dezső's early photojournalistic work in which he focused on the living conditions of people in transition. These images are also tools which enable us to reflect on our being part of the planetary organism and on the consequences of actions carried out in the erroneous belief we have held for centuries that we are separate from ourselves and the so-called other manifestations of nature,

from this forest floor, for example. They are tools of a sacred form. A specific silence surrounds this work. Tamas Dezső's diptychs of images of the alpine forest floor are reminiscent of winged altarpieces in churches or sublime works by Impressionist masters. The marginal in the blind spot of our attention becomes sacred.

Hans-Joachim Gögl, artistic director of INN SITU and curator of the exhibition, in conversation with the artist: Do you remember any interests, talents, or experiences from your childhood that point to your current work as an artist?

Tamas Dezső: As a child, I was very withdrawn and shy. In my social relationships and even in my everyday experiences, I constantly felt like I didn't fit in. Eastern Europe in the 1980s – the final, slow, and hollow period of communism – reinforced this experience: Not only did the closed nature of the political system feel alien, but so did its rhythm and rhetorical clichés. This experience was not temporary for me, but became condensed into an existential experience: a kind of marginality, a sense of not belonging, which still defines my relationship to the world today. In this sense, I think it is no coincidence that the question of plant existence has become the focus of my artistic and intellectual interest. The voiceless, non-narrative, barely perceptible presence of plants – which for centuries lay outside the horizon of Western philosophical attention – appeared to me not as a passive backdrop, but as an active question. In the history of philosophy, plants have either been completely absent or, at most, served as metaphorical substitutes. The unique characteristics of plant life – its immobility, its dispersion in time, its silence – do not strike me as alien but rather deeply touching. Parallel to my childhood experience of being an outsider, I find a kind of ontological kinship in this soundless presence.

What were the most important biographical milestones in your photographic practice today?

Twenty-five years ago, in order to overcome my social inhibitions, I made a conscious decision to turn to photojournalism, so I joined a daily newspaper as a photographer. I believed that this form of entering the world, the practice of daily interactions, would dissolve the long experience of being an outsider. But even by the time I was working for interna-

tional magazines, it had become clear that identity is not a role that can be shaped, but a deeply ingrained, almost immovable structure. This realization was a turning point. I saw that I didn't have to adapt, but rather to accept myself, my attraction to silence, my tendency to pay close attention, and my need to think independently. This is particularly evident in my approach to photography. For me, photography is no longer a medium for capturing the world, but rather a space for exploring identity and inner time.

In your early work, such as *Notes for an Epilogue* (2010–2015), you explore post-communist social change using Romania as an example. Would you agree that in this project, photography still serves its classic purpose: reporting on a quasi-objective reality?

Yes, I completely agree. It was clear to me from the very beginning that *Notes for an Epilogue* would mark the end of my documentary period. The decision did not stem from a rejection of the genre, but rather from the realization that this series offered an opportunity to bring this phase to a complete and satisfying conclusion. It was an exceptional situation: I was able to work on the project together with my partner Eszter Szablyár, who was a renowned journalist at the time and ensured the quality of the writing and the depth of the content. The resulting book is not only a joint creation, but also a kind of transition to a different perspective.

Due to the rapid change in digital imaging techniques, photography has lost its documentary authority. To what extent does this influence your approach to the medium?

In the past, I didn't see the technological changes in photography as a threat, but as a chance to expand how we think about media. Up until artificial intelligence came along, I thought that technical progress meant better image quality. I have always approached photography through its materiality and quality of execution: I believed that in this medium, the effectiveness of the conceptual layer is more closely linked to the level of technical articulation than in other, less technology-sensitive forms of art. In recent years, the cutting-edge development of digital imaging has provided me with a fantastic opportunity to make even the smallest details visible, which literally helps me and the viewer to immerse ourselves in the image.

Your work is increasingly expanding into the three-dimensional realm, with tableaux and sculptures complementing the images. You present your images in enormous, human-sized prints – more of an immersive installation than a presentation of photographs?

Exactly, in recent years I have expanded my use of various mediums, meaning that I no longer rely exclusively on photography, but rather the concept determines the medium in each case. For me, the interconnection of different mediums is not merely a change of form, but also a field for a shift in thinking. Paradoxically, it is precisely this openness that has allowed me to reconceptualize the role of photography, which has thus become meaningful and relevant in my work again.

Aura, perfect technology, spaces beyond the everyday have been a hallmark of your work from the beginning to the present. Some of your pieces remind me of sacred paintings (old masters) or Impressionist paintings.

I'm always glad when someone notices the intention behind my attempts to create iconic, quasi-sacred objects or images. This approach has its roots in my conceptual starting point, which places plant existence at the center of attention. We are talking about a form of existence that Western thought has long forced to the periphery of significance. This kind of reversal of the concept of the sacred – when the most neglected becomes the most significant – is a position that I find both aesthetically and philosophically rewarding.

In your artistic work, an intensive engagement with philosophy and the contemporary ontological discourse on reality and perception plays a central role. How is this theoretical reflection embodied in your work? Practice follows theory?

Yes, each work represents a state of understanding or a position of thought. A significant part of my daily life is spent reading and processing philosophical texts. It's a process that is both inspiring and often exhausting. When a concept or idea takes on a deeper emotional or existential meaning, it often prompts artistic reflection. I feel that a work is truly valid when it is capable of opening up an independent space for thought, one that does not simply refer to its point of departure but begins to exist in its own internal logic.

You are a passionate collector of historical microscope slides of plants. Is your primary interest in the history of imaging techniques or the scientific study of plants?

The existence of plants is still a new, unexplored territory, not only conceptually, but also in a very concrete, physical sense. In this respect, the nineteenth-century microscope slides seem to preserve tiny imprints of unknown worlds and details that lie beyond the limits of human perception. Looking at these tiny components, we not only discover a hidden world, but also experience the limits of perception or the awareness that reality always surpasses what we can directly sense or understand.

How did you approach the INN SITU request to create a work in response to the region?

In the beginning, I found it difficult to approach this task, and I even felt anxious because I didn't know the area, and my temporary presence seemed random. But as I delved deeper into the process, I realized that I wasn't supposed to represent some kind of external truth, but rather a very personal and fundamental perspective: that the Tyrol/Vorarlberg region is not a separate, closed entity, but part of the same vibrant, fragile and interconnected universe that I interpret as a planetary garden. When I found this interpretive framework, the work suddenly became an internal process, and I began to experience it not as a task, but as a contemplative practice.

What are the main works of the exhibition and how were they created?

The exhibition is structured around four giant, 2 × 3 meter diptychs created using the color negative technique. Each diptych was made in 2024 and 2025 using a technical camera capable of the highest resolution and detail. The pictures were taken during an extended field trip in the high altitudes of the Alps in the Tyrol and Vorarlberg regions. The diptychs document the ground vegetation of Alpine forests, but not in a representational sense. The negative image destabilizes the familiar coordinate system of perception, suspends spatiality, and pushes the viewer into the boundary zone of sense-making. The photographs thus not only show botanical surfaces, but also make tangible the decentralized, non-hierarchical, and

temporally structured forms of plant existence. My intention is for them to function as phenomenological tools that encourage us to rethink our perceptual relationships with our living environment. The other elements of the exhibition – sculptures, installations, and smaller photographs – are organized around this four-part axis in a reflexive and relational manner. The goal is not to create a linear narrative but rather an open space for interpretation where the radical differences between human and plant perceptions of time become apparent. I very much hope that this can be achieved.

Which aspects of this exhibition are new or important for the current state of your artistic development?

The invitation to participate in the exhibition, the trust placed in me, and the time spent in the landscape have noticeably strengthened my professional confidence. In addition to the clarity of the concept and technical discipline, I found it particularly inspiring that emotional openness broadens the scope of interpretation. This double nature of the work process, namely formal strictness and a willingness to leave things open to interpretation, represents one of the fundamental tensions of artistic work for me. In short, I became a bit braver as an artist in this region.

What significance does scenography, the spatial design of the exhibition, have for you?

The effective use of the exhibition space is in itself a conceptual decision and part of the work. In the case of the current project, the theme – the world and the region as a unified but bewilderingly complex garden – strongly determines the possibilities for using the space. The aim of the spatial arrangement is not to present a coherent order, but to construct a kind of sensory arc. I hope that the initial uncertainty and feeling of being lost will be followed by a growing sensitivity to small details. In this way, the viewer gradually relates to the subject matter, and a kind of new attachment can develop from the initial strangeness. I consider this process to be very important, as through movement and perception in space, the viewer becomes not only an observer but also part of the garden's narrative.

What are your next developmental goals? What themes and formal strategies will you be exploring in your next projects?

For me, vegetal existence and personal identity are infinite realms that continue to dominate my thinking and inspire my work. These themes are not merely artistic concepts, but fundamental questions that arise with particular urgency in the current ecological and social crises. Our relationship with plants is not only biological, but also existential and vital, and perhaps now it is clearer than ever before how fragile this relationship is. Meanwhile, in a climate of global uncertainty the question of personal identity is becoming increasingly pressing. As far as physical realization is concerned, I feel that installation as a form will play an even more significant role in my future work, because it allows me to think in terms of complex systems. However, it is particularly important to me that, despite all the technical transformations, I have been able to preserve photography as part of my creative language.

Tamas Dezső, thank you for this conversation.

Hans-Joachim Gögl is the artistic director of the BTV Stadtforum, for which he developed and continues to curate the «INN SITU – Photography, Music, Dialogue» series.

Identitätskonstruktionen und Parallelen im Werk von Tamas Dezső

Mónika Zsikla

Tamas Dezső (geb. 1978) ist ein international anerkannter Presse- und Dokumentarfotograf. Sein Fotoband *Notes for an Epilogue*, der 2015 in englischer Sprache im deutschen Verlag Hatje Cantz erschien, war ein Meilenstein in seiner künstlerischen Laufbahn. Fast sechs Jahre lang arbeitete er an den Fotos für das gemeinsame Projekt mit der Journalistin Eszter Szablyár, die die Texte zu den Bildern verfasste. Die Fotografien stellen das umfassende Wesen und das schmerzhaftes Erbe der sozialen und kulturellen Identität Osteuropas dar und zeigen die Folgen der Ceaușescu-Diktatur in Rumänien drei Jahrzehnte nach dem Sturz des Regimes. Die Darstellungen beschreiben aber nicht nur eine ortsspezifische soziale Wirklichkeit, sondern auch eine breitere osteuropäische Identität, die in der Vergangenheit und Gegenwart in einem engen dialektischen Verhältnis zueinander stehen. Als Tamas Dezső durch die rumänischen Dörfer und Städte zog, hielt er die Erinnerungen an die allmähliche Transformation einer postkommunistischen Gesellschaft fest, indem er ihre natürliche Schönheit, uralten Traditionen und Bilder von aufgelassenen Industrielandschaften und menschlichem Elend dokumentierte.

Der Veröffentlichung des fotografischen Bands und der dokumentarischen, fotografischen Perspektive des Künstlers folgte eine ruhige, introvertierte Periode, in der Tamas Dezső sich in philosophische Lektüre vertiefte. So begann eine neue Schaffensperiode im Jahre 2017. Die Rastlosigkeit eines Dokumentarfotografen, der ständig dem nächsten Bild nachjagt, ließ er

hinter sich. Charakteristisch für sein Werk wurde stattdessen die stoische Betrachtung eines Forschers, der Bilder finden und schaffen will. Die globale Philosophie inspirierte ihn am meisten. Er war vor allem an modernen und zeitgenössischen Theorien interessiert, aber nicht nur auf einer kognitiven Ebene, denn auch in seiner künstlerischen Praxis entwickelten sie sich zu einem umfassenden und facettenreichen Bezugsnetzwerk.

In seiner neuen Schaffensperiode lassen sich wichtige Veränderungen in der Verwendung der Medien beobachten. Diese Kategorie von Kunstwerken, die mit einem breiten Spektrum von kulturellen und philosophischen Bezügen operieren und diese reflektieren, lässt sich am besten durch die Medienvielfalt charakterisieren. Neben seinen teilweise oder gänzlich raumgreifenden Installationen, Objekten, die natürliche Formationen integrieren, Readymades und Skulpturen hat sich Dezső aber von der Zweidimensionalität der klassischeren Bildformate nicht abgewendet. Zusätzlich zu seinen selteneren kleinen und mittelgroßen Kunstwerken hat er eine Vorliebe für riesige Diptychen und Triptychen, die er einerseits mit Kohle, andererseits mit Bleistift oder Wachskreide zeichnet oder auch als konzeptionelle Fotografien mithilfe von höchstauflösenden Kameras erstellt. Parallel zur Anwendung dieser großen Medienvielfalt lassen sich seine Kunstwerke, die philosophische Theorien integrieren und die Phasen des Verstehens demonstrieren, durch eine reiche Vielfalt und eine enorme thematische Bandbreite charakterisieren. Neben Dezsős Faszination für philosophische Diskurse hat er auch eine Schwäche für Objekte, die eine große Anzahl wissenschaftlicher, historischer und kultureller Reminiszenzen beinhalten. So verarbeitet der Künstler in seinen Werken verschiedenste wissenschaftliche Geräte und Objekte, zum Beispiel einen 4,6 Milliarden Jahre alten Meteoriten, ein Herbarium aus dem 19. Jahrhundert und einige britische und französische mikroskopische Präparate, und zwar nicht nur als bloße Objekte, sondern auch als symbolisch und kulturell aufgeladene Elemente. Jedes von ihnen hat eine Verbindung zu einer jeweils anderen Epoche oder Phase des menschlichen Wissens und Verständnisses und so werden nicht nur bestimmte Zeitstränge, sondern – aufgrund von Dezsős Forscherinstinkt – auch Fragen zur Philosophie, Wissenschaft und Kunst verknüpft.

Diese professionell geschaffenen und ausgeführten Kunstwerke verbinden auf organische Weise Errungenschaften, die über Jahrhunderte in den Bereichen der Philosophie, Wissenschaft und bildlichen Darstellung erzielt wurden. Darüber hinaus lässt

ihn sein breit gefächelter Einsatz von Materialien, Medien und Themen aktuelle Fragen zu Philosophie, Ökologie und der Gesellschaft auf neuartige Weise betrachten. In der Suche nach posthumanistischen und spekulativ-realistischen Anregungen für postanthropomorphe Ansätze können Dezsós Kunstwerke als potenzielle Antworten auf die brennendsten Probleme der Gegenwart verstanden werden.

Anders als nach linearen Strategien und den üblichen Herangehensweisen von vielen Kuratorinnen und Kuratoren werden seine Werke meist in wunderkammerähnlichen Räumen ausgestellt. Diese Konstellationen geben uns Einblick in das reichhaltige intellektuelle Universum von Tamas Dezsó. Als subjektive Interpretationen zeigen seine Werke die äußerst spannenden Verflechtungen zwischen Wissenschaft und Kunst sowie Vergangenheit und Gegenwart.

Anhand einiger Begriffspaare werden in der folgenden Studie die philosophischen Dilemmas und Parallelen untersucht, die seit 2017 in der Kunst von Tamas Dezsó zu finden sind.

I. Identitätskonstruktionen

persönliche Identität

In Bezug auf Identitätskonstruktionen werden als Erstes zwei Werke mit »persönlicher und pflanzlicher Identität« in Verbindung gebracht: das Triptychon *Hedge* (2017) und die Werkgruppe *Variations on the Self* (2018–2022). Beide reflektieren die Vorstellungen von Identität unter verschiedenen Aspekten und ihrer jeweils vermeintlichen oder realen menschlichen bzw. pflanzlichen Natur. Vor allem wegen des vorherrschenden anthropozentrischen Weltbildes wurde die pflanzliche Existenz in der Geschichte der Philosophie über Jahrtausende an den Rand der Aufmerksamkeit gedrängt. Das führte dazu, dass die pflanzliche Welt lange Zeit in der Klassifikation der Organismen ganz unten gereiht wurde. Aufgrund der gemeinsamen evolutionären Vorfahren gibt es jedoch hinsichtlich Embryogenese, Ontogenese und Existenzweise weitaus mehr Ähnlichkeiten als Unterschiede zwischen Pflanzen und Menschen/Tieren. Trotzdem neigten die Vertreterinnen und Vertreter existenzialistischer Philosophie und existenzialistischer Ontologie, dazu, die Begriffe der persönlichen Identität und des Selbst vorwiegend durch eine Betonung der Unterschiede zu prägen. Im Gegensatz zu den Denkerinnen und Denkern der modernen westlichen Philosophie, die die pflanzliche Ontologie ignorierten, war Johann Wolfgang von Goethe, der neben seiner literarischen Tätigkeit

pflanzliche Identität

bedeutende botanische Forschungen betrieb, der erste, der über die Identität und Zeitlichkeit der Pflanzen und deren Fortbestand über lange Zeiträume hinweg schrieb. Als Philosoph mit einem holistischen Weltbild war er der Meinung, dass die Botanik wesentlich sei, um die Natur als Ganzes zu verstehen. Er hielt die pflanzliche Existenz für eine Kraft, die imstande sei, verborgene Formen entstehen zu lassen, denn Pflanzen erfinden ihre eigenen Formen durch ihr Wachstum und ihre Vermehrung ständig neu. In seinem Buch *Die Metamorphose der Pflanzen* und seinem gleichnamigen Gedicht präsentierte er das Prinzip der pflanzlichen Schöpferkraft, demzufolge alle Organe einer Pflanze aus der Metamorphose des Urblatts, eines archetypischen Blattes, stammen. Er war der Meinung, dass diese Metamorphose, das heißt das Prinzip der Epigenese, alle Lebewesen betreffe, also nicht nur für Pflanzen, sondern auch für Tiere und Menschen gelte. Obwohl sein ganzheitlicher Ansatz – der seiner Zeit voraus war – das anthropozentrische Weltbild nicht überwinden konnte, werden seine Schriften als wichtige Vorläufer zeitgenössischer Evolutionstheorien betrachtet, wie etwa der Metamorphosentheorie des international bekannten italienischen Philosophen Emanuele Coccia, der zurzeit in Frankreich forscht und für Dezsó und andere von großer Bedeutung ist. Laut Coccia ermöglicht das Phänomen der Metamorphose die Existenz desselben Lebens in räumlich und zeitlich unterschiedlichen Körpern. Auf diese Weise ist alles Lebendige und nicht Lebendige verbunden, denn die in Form von Materie auf der Erde wandernden Partikel sind die Bausteine für verschiedene lebende und nicht lebende Organismen. Bakterien, Pilze, Pflanzen, Tiere und sogar wir selbst sind Träger desselben Stoffes. Schließlich stammen wir alle von denselben Vorfahren ab und befinden uns alle in einem Übergangszustand, sind vermittelnde Organe. Angesichts der Klima- und Umweltkatastrophen, die uns heimsuchen, war es vielleicht noch nie so dringlich wie heute, die pflanzliche Identität zu analysieren.

Tamas Dezsós Triptychon *Hedge* (2017) stellt nicht nur das Bild einer mehrere Hundert Jahre alten Hecke dar, sondern reflektiert auch Fragen der pflanzlichen Identität: Wie ist es möglich, dass wir über Jahrhunderte hinweg von einer Hecke sprechen können, wenn die aus einzelnen, vorwiegend Eiben bestehende Pflanzengruppe sich ununterbrochen und fortwährend erneuert? Wie kann während dieser kontinuierlichen Metamorphose die Hecke und die sie bildenden Pflanzen ihre Identität bewahren, wenn die Teile immer wieder ersetzt werden, wenn sich ihre Details, ihre Struktur und Form fortlaufend

erneuern? Ein einziger Baum kann diesen Vorgang sogar über einen Zeitraum von bis zu mehreren Tausend Jahren wiederholen, und wegen der Lebenserwartung dieser Gewächse, die mehrere Menschengenerationen überdauern können, betrachteten etwa die Druiden die Eibe als heilig.

Die Fragen der persönlichen (menschlichen) Identität werden in Tamas Dezsós Schwarz-Weiß-Fotoserie *Variations on the Self* (2018–2022) als Stationen der Transformation und Metamorphose plastisch dargestellt. Die Bilder der Serie erinnern vielleicht noch an das dokumentarische Werk des Künstlers: Die Fotos des prozessbasierten Kunstwerkes dokumentieren die Stationen des Behauens und anschließenden »Enthauens« einer Büste aus Carrara-Marmor. Wenn man jedoch von der Konnotation des Dokumentierens absieht, zeigen die Fotografien der Serie das Entstehen und Vergehen einer Identität im Laufe der Zeit. Dezsós Freund, der Bildhauer Gergő Ámmer, schuf die Büste von Ludwig Wittgenstein, der mit seinen Thesen zur Logik und Sprachphilosophie als einer der einflussreichsten Philosophen des 20. Jahrhunderts gilt (und von dem auf der ganzen Welt keine Gedenkstatue existiert). Ámmer behaute die naturgetreue Marmorbüste, bis sie zur Miniaturversion ihrer Ausgangsform wurde. Die Bilder, die den physischen Prozess dokumentieren, stellen die Zeitlichkeit in Bezug auf den Lebensverlauf des Menschen dar, denn er wird aus dem Nichts geschaffen und verschwindet wieder ins Nichts. Gleichzeitig zeigen sie auch die metaphysische Dimension der Entwicklung und des Verschwindens einer Person, einer Identität. Von Dezsós Standpunkt aus sind alle Stationen dieses Prozesses gleichwertig, also ist für ihn die Transformation eine Metamorphose ohne Zenit.

Die aus 42 Bildern bestehende Schwarz-Weiß-Serie ist von den Gedanken des 2017 verstorbenen britischen Moralphilosophen Derek Parfit und seinem Werk *Reasons and Persons* inspiriert worden. Es handelt sich hier um zwei zentrale Fragen: Was ist Mensch und was ist Person? Seinen Ideen folgend geht es Tamas Dezsós wie dem Philosophen darum, welche Kriterien erforderlich sind, um eine Person über die Zeit hinweg als (immer) dieselbe betrachten zu können, obwohl sie sich ständig verändert. Welche Kriterien sind notwendig, um sagen zu können, dass eine bestimmte Person über einen bestimmten Zeitraum hinweg ihr Selbst, d. h. identisch bleibt?

Beide hier besprochenen Kunstwerke hängen mit diesen Fragen und der Existenz von Identität(en) und ihrer sich im Laufe der Zeit verändernden Natur zusammen, aber während das

Triptychonformat das überdimensional vergrößerte Bild der Hecke auf ein heiliges Podest stellt, werden die in den 42 Fotografien dokumentierten Transformationsstadien der persönlichen Identität und der Zerstörung in Schwarz-Weiß und nur als Fragmente präsentiert.

II. Die Erfahrung der Zeit

menschliche Zeitlichkeit

pflanzliche Zeitlichkeit

Beim Vergleich der Zeiterfahrungen von Pflanzen und Menschen kommen grundlegende ontologische Unterschiede zutage. Während das Bewusstsein der menschlichen Existenz vom Erkennen der Endlichkeit des Lebens stammt, sind sich Pflanzen ihrer eigenen Endlichkeit nicht bewusst, daher passt sich ihre Existenz ständig dem zeitlichen Rhythmus ihrer Umgebung an und gehorcht deren Gesetzen. Pflanzen fehlt das Bewusstsein über sich selbst, daher geben sie ihre Existenz vollständig dem Leben hin – diesen Ansatz vertritt der 1980 in Moskau geborene Philosoph Michael Marder, der zurzeit als Forschungsprofessor an der Universität des Baskenlandes (Euskal Herriko Unibertsitatea) tätig ist, in seinem Buch *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*.

Die pflanzliche Zeitrechnung wird durch eine sogenannte zirkadiane Uhr geregelt, die wie der Zeitmechanismus bei Menschen und Tieren als »molekulares Metronom« fungiert, um die physiologischen Prozesse zu koordinieren und synchronisieren. Sie hilft der Pflanze zum Beispiel zu erkennen, wann Tag oder Nacht ist. In Übereinstimmung mit den Tageszeiten koordiniert die zirkadiane Uhr auch die Stoffwechsel-Prozesse, das Wachstum und die Blüte der Pflanze. Diese Rhythmen passen sich den Veränderungen der Tages- und Jahreszeiten an und spielen beim Funktionieren der Ökosysteme eine äußerst wichtige Rolle. Infolge der globalen Erwärmung sind jedoch diese sich natürlich entwickelnden Prozesse (Rhythmen) gestört worden, was zu einer Destabilisierung der Ökosysteme führt.

Um die pflanzliche Zeitlichkeit zu verstehen, ist es nötig, die Rolle der zirkadianen Uhr zu beleuchten. Tamas Dezsós kinetische Installation *The Garden of Persistence* (2020–2022) zeigt das unsichtbare molekulare Metronom, das für die pflanzliche Zeitwahrnehmung verantwortlich ist. Auf einer sich bewegenden Tischplatte stehen fünfzehn antike Metronome, an deren Pendeln Pflanzen aus Herbarien des 19. Jahrhunderts befestigt sind. Die Verknüpfung der antiken Metronome mit den Herbarien symbolisiert die Verschmelzung von mechanischem und organischem

Leben. Wenn die Pflanzen-Metronome in Betrieb sind, findet Kommunikation und Synchronisation statt, und durch diesen Prozess stellt Tamas Dezső den sonst unsichtbaren Rhythmus der pflanzlichen Zeitlichkeit dar.

Das durch das kinetische Kunstwerk erzeugte audiovisuelle Erlebnis untermauert den philosophischen, ethischen und methodischen Ansatz der Studie *Listening to plants: Conversations between critical plant studies and vegetal geography*, die 2022 von Anna M. Lawrence, der Chefredakteurin für akademische Publikationen bei der Royal Geographical Society in Großbritannien, veröffentlicht wurde.

Den Wechsel der Tages- und Jahreszeiten in der pflanzlichen und menschlichen Zeiterfahrung kann man in der Praxis als »kollektiven Querschnitt« betrachten.

Während der vergangenen zwei Jahre schuf Dezső zweidimensionale Darstellungen in Form von Diptychen, die den vier Jahreszeiten in Tirol gewidmet sind – *Tout se met à flotter* (Sommer, 2024), *Tout se met à flotter* (Herbst, 2024), *Tout se met à flotter* (Winter, 2024) und *Tout se met à flotter* (Frühling, 2025).

Die Diptychen geben die wuchernde Vegetation oder den kahlen Waldboden in riesigen Farbfotografien wieder. Tamas Dezső wandelt seine digitalen Fotografien in Negative um. Das Fehlen von Schatten hat zur Folge, dass wir Tiefen nicht mehr wahrnehmen können und plötzlich alles zu schweben beginnt, »tout se met à flotter«. Die fehlende Tiefe, die Intensität der Formen und das Nichtvorhandensein von Horizonten zwingen die Betrachtenden dazu, den vertrauten und ungewohnten Formen von Blättern, Pilzen und anderen Pflanzen eine Bedeutung zuzuordnen. Die invertierten Farben, Schattierungen und Kontraste, die das altbewährte Grün des Hintergrunds ersetzen, regen das Gehirn zum Umlernen an.

Durch die Invertierung hören die dargestellten Orte auf, Orte zu sein, und was auf den Originalfotografien als Waldböden erkennbar war, verwandelt sich nun in Bilder einer eigenartigen, fremden, dezentralisierten und kaum je anzutreffenden nicht hierarchischen Anordnung pflanzlicher Akteure. Dezső's Absicht ist es, die menschliche Wahrnehmung zu verwirren und auf diese Weise auf ihre Unzulänglichkeiten aufmerksam zu machen. Die tiefgreifenden Folgen dieser Unzulänglichkeiten zeigen sich darin, dass die Menschheit die pflanzliche Existenz und die Ontologie der Pflanzen ganz unten in die intellektuelle Hierarchie einreicht, obwohl die Pflanzen die für die menschliche Existenz nötige Atmosphäre erzeugen und aufrechterhalten.

A.

*Tout se met
à flotter*

A.01

spring (Frühling)
→ S. 48–55

A.02

summer (Sommer)
→ S. 60–67

A.03

autumn (Herbst)
→ S. 94–101

A.04

winter (Winter)
→ S. 110–117

Die Serie *Tout se met à flotter* nimmt Bezug auf die Erkenntnis von Antoine Roquentin, dem Protagonisten von Jean-Paul Sartres Roman *Der Ekel*, der über die Wurzel eines Kastanienbaumes ins Sinnieren kommt und erkennt, dass er selbst nicht mehr oder weniger ist als die ihn umgebenden peripher existierenden Objekte. Nach seiner anfänglichen Verblüffung erkennt er, dass sein Standpunkt als Mensch unbedeutend ist. Seine Persönlichkeit löst sich in der unendlichen Masse des Unpersönlichen auf, während ihm die Existenz mit all ihrer Unordnung, Absurdität und Nacktheit fremd wird.

Tamas Dezső's früheres Triptychon *inderwelt* (2021–2022) reflektiert die ontologische Erfahrung menschlicher Existenz. Der absichtlich klein geschriebene Titel *inderwelt* bezieht sich auf einen der einflussreichsten Vertreter der deutschen Philosophie des 20. Jahrhunderts, den Phänomenologen Martin Heidegger, dessen Begriff In-der-Welt-Sein und dessen anthropozentrische Weltanschauung in seinem Werk *Sein und Zeit* zum Ausdruck kommen.

Das Triptychon stellt die Erfahrung des In-der-Welt-Seins dar, indem es kosmische Perspektiven eröffnet. Der Fokus der mittleren Fotografie richtet sich auf einen konvexen, ovalen Spiegel, der aus einem Fragment des Campo del Cielo (Feld des Himmels) gefertigt wurde, einem 4,6 Milliarden Jahre alten Meteoriten, der vor 6.000 Jahren auf der Erde einschlug. Das nachdenkende Subjekt/der nachdenkende Betrachter, das/der sich selbst in der absolut glatten Oberfläche des polierten Meteoriten reflektiert sieht, wird zu einem in der Welt Seienden, nämlich zu einem zu prüfenden Objekt. Der aus dem Meteoriten gestaltete Spiegel fungiert bei Tamas Dezső in erster Linie als moralische Instanz, ist aber gleichzeitig ein optisches Gerät, das die Beziehung als Erfahrung zwischen dem Menschen und seiner Umwelt hinterfragt.

Links und rechts des mittleren Bildes hängen Fotografien von Zwergwespen, den kleinsten Insekten der Welt. Mymaridae bewohnen die Erde seit mehr als hundert Millionen Jahren und haben eine Lebenserwartung von nur 1–2 Tagen. Auf den Fotografien von mikroskopischen Präparaten aus dem 19. Jahrhundert zeigt der Künstler die Struktur der winzigen Insekten, die mit bloßem Auge nicht wahrnehmbar sind, in faszinierender Nähe und enormer Größe: die Segmente ihrer Fühler, die filigranen Membranen ihrer Flügel.

Diese Art der mikroskopischen und vergrößerten Untersuchung – etwa die Struktur eines winzigen Insektenkörpers oder den Schnitt einer pflanzlichen Zelle genau zu inspizieren – bedeutet

B.
inderwelt
→ S. 87–93

nicht nur eine rein technische Verschiebung der Sichtweise, sondern wirft auch tiefere philosophische Fragen auf. Denn diese Verfahren zwingen uns, neu darüber nachzudenken, was »Existenz« (Ontologie) in einer Welt bedeutet, in der ein wesentlicher Teil der Realität für das menschliche Auge unsichtbar ist. Das unter das Objektiv eines Mikroskops gelegte Präparat wird in vergrößerter Form präsentiert und bietet neue Qualitäten, die nicht nur unser biologisches Wissen bereichern, sondern auch die Möglichkeiten der menschlichen Wahrnehmung erweitern. Dem phänomenologischen Ansatz des bedeutenden französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty zufolge, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lebte, wird das Verhältnis von Ontologie und Biologie durch die Betrachtung der durch das Mikroskop vergrößerten Welt neu definiert. Aus dieser Sicht ist der Blick auf die Welt durch die Linse nicht nur eine wissenschaftliche Geste, sondern beinhaltet eine Neukonfiguration des Verhältnisses zwischen Mensch und Welt auf der Ebene der Wahrnehmung. Das Unsichtbare – nämlich das für die menschlichen Sinnesorgane Unzugängliche – fordert auch die Grenzen des Verstehens heraus. So entsteht nicht nur neues Wissen an der Schnittstelle von Biologie und Ontologie, auch der Begriff der Erkenntnis und der Existenz wird neu interpretiert (Merleau-Ponty, 1962).

Dezső zeigt Zwergwespen, die im horizontlosen Raum schweben und an einen Sternenhimmel erinnern, als wären sie Wächter des Universums. Ihre Abbildungen rahmen das sich ständig verändernde (Spiegel-)Bild des »in die Welt geworfenen« Subjekts/Objekts auf der mittleren Fotografie ein. Die Komposition vereint kosmische Perspektiven und unvorstellbare Zeitstränge und stiftet auf diese Weise bewusst Verwirrung in der mit Zeit und Raum verbundenen Erfahrung menschlicher Wahrnehmung. An dieser Stelle können bestimmte kunsthistorische und philosophische Theorien, beispielsweise Merleau-Pontys phänomenologischer Ansatz und Michel Foucaults *Les mots et les choses* (1966), eine Erklärung dafür liefern, wie der Künstler die Grenzen zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren aufbricht. Foucault meint, dass das Sehen ein Mittel zum Erkennen ist, aber es dient auch der Konstruktion von Macht und Wissen. Auch die Arbeiten von Dezső reflektieren diese Theorie, indem die Fotografien durch eine technische Maßstabsverschiebung die Endlichkeit der menschlichen Wahrnehmung in den Fokus rücken.

Die Kunstwerke von Tamas Dezső hinterfragen also nicht nur die ontologischen Grenzen zwischen Natur und Mensch, sondern auch die metaphysischen Aspekte, die die Stellung des

Menschen in der Welt sowie seine Vergänglichkeit und Relativität betreffen. Neben der Analyse philosophischer Fragen vermögen seine Kunstwerke die engen und zugleich komplizierten Verbindungen zwischen menschlicher Existenz und Natur sowie Zeit und Raum aufzuzeigen.

III. Veränderung des Maßstabs

Makrodimension

Besondere Aufmerksamkeit soll den seit 2017 entstandenen Kompositionen von Tamas Dezső gewidmet werden, die durch das Mittel der Maßstabsveränderung die menschliche Wahrnehmung verwirren. Ein häufig wiederkehrendes Element in diesen Arbeiten ist das Motiv des Waldes, der für den Künstler symbolisch zusammenfasst, was das anthropozentrische Weltbild und die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung an Kritik und Skepsis auf sich ziehen. Für Dezső ist der Wald sowohl Schauplatz unendlicher Dramen als auch der Ort ständiger Veränderung, Transformation und Dynamik. Pflanzen, Tiere, Pilze und andere Teile der Lebensgemeinschaften des Waldes befinden sich in ständiger Metamorphose – sie verändern sich vom Anfang bis zum Ende ihres Lebens, während bestimmte Arten und Einzelwesen geboren werden und wieder verschwinden. Wie bei der bereits erwähnten *Hecke* (2017) spricht der Mensch über Jahrhunderte hinweg auch vom selben Wald, obwohl in diesem Zusammenhang der einzige unveränderliche Faktor der Standort ist.

Das Diptychon *Forest* (2018) zeigt in zwei riesigen Fotografien Details eines Waldes. Die Flora und Fauna existierten jahrhundertlang isoliert auf den Azoren, dem Entstehungsort des Kunstwerks, und galten daher bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als ein Laboratorium der natürlichen Evolution (Barton, 2015). Der natürliche Pflanzenbestand wurde jedoch während der letzten 100–120 Jahre nach und nach von vier Arten verdrängt, die von Menschen aus Asien und Australien »eingeschleppt« wurden. *Pittosporum undulatum* (krausblättriger Klebsame), *Cryptomeria* (Japanische Zeder), *Dicksonia antarctica* (Menschenfarn) und *Hedychium gardnerianum* (Kahili-Ingwer), die in dem Diptychon zu sehen sind, symbolisieren die Transformation des natürlichen Ökosystems durch den Menschen (Richardson et al., 2000).

Die Komposition reagiert auf die theoretischen Debatten über nicht einheimische (invasive) Arten, die grundlegende Fragen des gegenwärtigen ökologischen und philosophischen Diskur-

E.
Forest
→ S. 82–85

ses thematisieren. Die Forschung über die Ausbreitung invasiver Arten weist zunehmend darauf hin, dass menschliche Eingriffe in die Natur und die daraus resultierenden ökologischen Veränderungen nicht nur biologische, sondern auch philosophische und ästhetische Fragen aufwerfen (Hobbs & Huenneke, 1992). Invasive Arten (d. h. Organismen, die vom Menschen absichtlich oder versehentlich in neue Lebensräume eingeführt wurden, sich dort ausbreiten und in vielen Fällen die einheimischen Arten verdrängen) sind nicht nur in biologischer, sondern auch in ethischer, philosophischer und sozialer Hinsicht ein genau zu prüfendes Thema.

Das Diptychon *Equisetum* (2018), ein Bild der Pflanze in der Makrodimension, spielt mit dem Chaos der wissenschaftlichen Konzepte von Zeit und Denken. Die Vorläufer des Equisetums (Schachtelhalm) entwickelten sich in der vierten Periode des Paläozoikums während des frühen Devon-Zeitalters vor etwa 416 bis 359 Millionen Jahren. In den folgenden Jahrtausenden beherrschte es das Unterholz, wobei einige Unterarten eine Höhe von bis zu 30 Metern erreichten und als Wälder riesige Flächen bedeckten (Tiffney, 2004). Als eine Pflanze, die nicht blühen kann und im Gegensatz zum evolutionären Weg der meisten lebenden Organismen keine neuen Formen während ihrer ganzen Geschichte entwickelt hat, wird der Schachtelhalm von der Wissenschaft als »lebendes Fossil« betrachtet. Er kann daher als Symbol für einen »Stillstand« interpretiert werden, der uns daran erinnert, dass die Evolution nicht immer der Entwicklung oder dem Fortschritt dient, sondern von Zeit zu Zeit der Lebensfähigkeit und dem Überleben (Gould, 2002).

Doch während die großflächigen Landschaften, wie *Forest* und *Equisetum*, eine für das menschliche Auge kaum fassbare Weite des Raumes und der Evolutionsgeschichte darstellen, offenbaren die mikroskopischen Bilder, zum Beispiel die von Zwergwespen und anderen Präparaten, unsichtbare, winzige Welten, die jenseits der menschlichen Wahrnehmung liegen. Durch Maßstabsveränderung stellen Fotografien, die Mikrodimensionen enthüllen, die Zuverlässigkeit der menschlichen Wahrnehmung infrage. Die Fotografien der meist aus dem 19. Jahrhundert stammenden mikroskopischen Schnittpräparate sind nicht nur wissenschaftliche Dokumentationen, sondern vielmehr visuelle Gedankenexperimente, die wahrnehmungsphilosophische Fragen aufwerfen. Serien wie *Sections* (2016–2022) und *Flesh of Flesh* (2019–2023) eröffnen mikroskopische Welten, die mit dem bloßen Auge nicht wahrnehmbar sind, die sich aber aufgrund ihres Maßstabs und ihrer Struktur

C.
Equisetum
→ S. 106–109

H.
Sections
→ S. 68–77

D.
Flesh of Flesh

D.03
Pinus Radiata
(Monterey Pine)
→ S. 78–81

radikal von den Bereichen der üblichen menschlichen Wahrnehmung unterscheiden. In den Bildern fehlen alle visuellen Bezugspunkte – Hintergrund, Horizont, Proportionen und Richtung –, die bei der Orientierung helfen würden, wodurch die Wahrnehmung der Betrachtenden destabilisiert wird. Diese Art von Wahrnehmungsunsicherheit führt zu einer kognitiven Verwirrung: Wir wissen nicht, was wir sehen, wie groß es ist, aus welchem Material es besteht und wohin es geht – nämlich in welcher Welt es sich befindet. Die Bilder machen also nicht nur eine verborgene Realität sichtbar, sondern zwingen uns, unser Verhältnis zur Wahrnehmung neu zu tarieren. Sie sprengen die Dichotomien von Vertrautem und Unvertrautem, Nahem und Fernem, Natürlichem und Künstlichem und führen die Betrachtenden an die Peripherie des zweidimensionalen Verständnisses. Die Fotografien der mikroskopischen Präparate lassen sich also nicht automatisch erschließen. Wir müssen wieder neu sehen lernen – und zwar von einem nicht-anthropozentrischen Standpunkt aus.

IV. Organisch versus künstlich

Tamas Dezsős kinetische Installation *Garden of Persistence* (2020–2023) reagiert feinfühlig auf die unscharfen Grenzen zwischen der organischen und der künstlichen Welt. In diesem Werk werden alte, analoge Metronome mit Pflanzen aus Herbarien gepaart, woraus ein Dialog zwischen der maschinellen Präzision der Zeitmessung und dem biologischen Rhythmus pflanzlicher Organismen entsteht. Die mechanische Bewegung der Metronome stellt nicht nur eine technische Rationalität dar, sondern fungiert als eine Art symbolischer Organismus, der rhythmisch reagiert, als würde er versuchen, die Zeitwahrnehmung der Pflanzen zu simulieren. Die spezifische Kombination von Natur und Technik führt gleichzeitig die langsame, beharrliche Präsenz der pflanzlichen Zeit und die Unmöglichkeit, sie mit künstlichen Mitteln zu erfassen, vor Augen.

Dezső verwendet für seine Arbeiten mikroskopische Präparate, die im 19. Jahrhundert noch vor der industriellen Revolution hergestellt wurden, zu einer Zeit also, als die Luft noch rein war und die mikroskopischen Welten ohne Umweltverschmutzung betrachtet werden konnten. Diese historische Perspektive erforscht nicht nur die Verbindung zwischen Natur und Industrie/Technologie, sondern macht auch zeitliche und ökologische Zusammenhänge sichtbar und legt gleichzeitig besonderes Augenmerk auf die Auswirkungen und Folgen menschlicher Eingriffe.

Tamas Dezső's jüngstes Kunstwerk *Ladder* (2025) bezieht sich in ähnlicher Weise auf das Verhältnis von Natur und menschlichem Beitrag. Für dieses Werk hat er abgebrochene Äste und Rindenstücke von zweiundfünfzig sagenumwobenen, mehrere Hundert oder Tausend Jahre alten Bäumen gesammelt. Der Sammelprozess konnte nur durch eine globale und gemeinschaftliche Zusammenarbeit erfolgen, bei der anonyme Helfer oder Freunde Totholz von diesen uralten Bäumen, die in entfernten Teilen der Welt oder an geheimen oder schwer zugänglichen Orten stehen, nach Budapest schickten. Die organischen Holzstücke, die oft eine sakrale, kulturelle und historische Bedeutung haben, wurden vom Künstler zu einer Leiter zusammengesetzt, die als uraltes Symbol für das Streben nach Verständnis gilt. Die Leiter, die eine saubere, industrielle Produktion suggeriert, steht gleichzeitig für die Kraft des menschlichen Zusammenhalts, die Zeitlosigkeit der Natur und die ästhetischen Möglichkeiten des organisch-künstlichen Engagements.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Kunst von Tamas Dezső durch eine einfühlsame und konsequente Erforschung der Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem auszeichnet. Durch das Umdenken der Beziehung zur Natur sondieren seine Werke die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung und stellen Fragen zu den Begriffen von Zeit und Maßstab. Die vergrößerten Bilder mikroskopischer Welten, die Installationen, die dem langsamen Rhythmus der pflanzlichen Zeit folgen, oder die Ensembles aus Fragmenten der ältesten Bäume der Welt, die auch persönliche Mythologien bewahren, spiegeln einen künstlerischen Ehrgeiz wider, der die wissenschaftlichen und philosophischen Diskurse in eine sensible und visuell reflektierte Sprache übersetzt. Dezső's Kunstwerke stellen nicht nur etwas zur Schau, sondern verunsichern uns und koppeln uns von allem ab, was wir für normales Sehen, Wahrnehmen und Wissen halten. Sie bieten eine Wahrnehmung der Welt, in der das, was wir sehen, nicht ein Abbild der Realität ist, sondern die Reflexion einer tieferen Erfahrung der Existenz. Sein Werk wirft philosophische Fragen auf und gleichzeitig lässt es uns mit einer poetischen Erfahrung und einer visuellen Manifestation des zeitgenössischen ökologischen Denkens zurück.

G.
Ladder
→ S. 124–129

Mónika Zsikla
(geb. 1979)
ist Kunsthistorikerin
und Kuratorin.
Zwischen 2017 und
2020 war sie als
Kuratorin der Budapest
Galéria tätig. Seit
September 2024
arbeitet sie als
kuratorische Direktorin
von Einspach &
Czapolai Fine Art. Seit
2017 ist Zsikla
auch Dozentin an der
Moholy-Nagy-
Universität für Kunst
und Design. In den
letzten zehn Jahren hat
sie zahlreiche
Ausstellungen zur
ungarischen
und internationalen
zeitgenössischen
Kunst kuratiert und
kokuratiert, u. a.
*Zsófia Keresztes –
After Dreams: I Dare to
Defy the Damage*
(Ungarischer Pavillon,
59. Biennale
von Venedig, 2022)
oder *The Image of
Colour, the Mystery of
Image* (MODEM,
Debrecen, 2024).

Constructions of Identity and Parallels in the Art of Tamas Dezső *Mónika Zsikla*

Tamas Dezső (b. 1978) is an internationally renowned press and documentary photographer. His photographic volume *Notes for an Epilogue*, brought out in English by the German publisher Hatje Cantz in 2015, signified an important milestone in his artistic career. He worked on the book's photographs for nearly six years, collaborating with the journalist Eszter Szablyár, whose role in the project was to write the texts accompanying the images. The pictures reveal the comprehensive nature and painful legacy of East European social and cultural identity, presenting the effects of Ceaușescu's dictatorship in Romania three decades after his regime was overthrown. Yet the photographs depict not only a site-specific social reality but also a broader East European identity, in which past and present are in close dialectic relation. Travelling through Romanian villages and towns, Tamas Dezső captured these mementos of the gradual transformation of a post-communist society, while documenting natural beauty, ancient traditions, and images of deserted industrial landscapes and human misery.

Following the publication of the photographic volume, the documentarist, photographic perspective in Tamas Dezső's art was followed by a quiet and absorbed period of reading philosophy. As a result, his new creative period began in 2017. Leaving behind the restlessness of a documentarist photographer pursuing pictures, the stoic contemplation of a researcher desiring to find and create images became characteristic. In this endeavor, global philosophy inspired him most. He focused his interest

on modern-age and contemporary theories and not only cognitively, since they also became a comprehensive and diverse reference network in his artistic practice. Significant changes can be observed in the use of different mediums in his new creative period. The category of artworks operating with a multitude of cultural and philosophical references – and reflecting on those – can be best characterized through medium diversity. However, Dezső has still not given up the two-dimensional, more classical picture formats, which appear alongside installations that partially or entirely fill spaces, objects integrating natural formations, readymades, and sculptures. In addition to his less frequent small and medium-sized works of art, he tends to compose enormous diptychs and triptychs, which he sometimes draws in charcoal, sometimes in pencil or crayon, and sometimes he creates them as conceptual photographs with the help of special-resolution cameras. In parallel with the diverse use of medium, his works of art integrating philosophical theories and demonstrating the phases of comprehension can be characterized by prolific diversity as well as an enormous span with reference to time and scale as regards their themes. In addition to being inspired by philosophical discourses, Dezső's artwork also includes objects involving a large number of scientific, historical, and cultural reminiscences. That said, in the works of art the various scientific apparatuses and objects – for example, a 4.6-billion-year-old piece of meteorite, a nineteenth-century herbaria, and some British and French microscope slides – are not used by the artist merely as objects, but also as symbolically and culturally charged elements. Each is connected to different periods and phases of human knowledge and understanding, and thus they link not only certain time lines but also the questions of philosophy, science, and art in Dezső's «researcher's» approach. The artworks created and executed professionally in this way organically unite centuries of achievements in philosophy, science, and pictorial representation. Furthermore, his wide-ranging use of materials, mediums, and themes approach the philosophical, ecological, and social issues of the present in a novel way. Thus, Dezső's works of art can be interpreted as potential answers in relation to seeking the post-humanist and speculative realist ways forward for post-anthropomorphic approaches, which respond to the most burning problems of the present. At exhibitions the artworks are mostly presented in spaces resembling cabinets of curiosities, which avoid linear strategies

and the traditional approaches of curators. Instead of such applications, they allow us to obtain an insight into the comprehensive nature of Tamas Dezső's intellectual universe. As subjective interpretations, his works reveal the extremely exciting interconnections between science and art as well as past and present.

In the following study, I use several pairs of notions to examine the philosophical dilemmas and parallels that have been present in Tamas Dezső's art since 2017.

I. Constructions of identity

personal identity

vegetal identity

I would first associate two works, the triptych *Hedge* (2017) and the group of works *Variations on the Self* (2018–2022), with «personal and vegetal identity» concerning the constructions of identities. Both reflect on the notions of identity from different aspects and their presumed or real human and vegetal nature. Primarily due to the dominance of the anthropocentric worldview, in the history of philosophy vegetal existence was pushed to the periphery of attention for thousands of years. As a result, the vegetal world has been classified among organisms of the lowest level for a long time. However, due to their shared evolutionary ancestors, there is far more similarity than difference between vegetal and human-animal embryogenesis, ontogenesis, and mode of existence. Despite this, philosophers, the representatives of existentialist philosophy and existentialist ontology, tended to create the notions of personal identity and the self primarily by concentrating on the emphasis of differences. Unlike the Modern Age thinkers of western philosophy who ignored vegetal ontology, Johann Wolfgang von Goethe, who conducted prominent botanical research besides his literary activity, was the first to write about the identity and temporality of plants and their persistence through time. As a philosopher with a holistic view, he regarded botany as essential to the understanding of nature as a whole. He thought that vegetal existence was a power able to create hidden forms, namely plants constantly reinvent their own forms via their growth and propagation. In his book *The Metamorphosis of Plants* and his poem *The Metamorphosis of the Plants* he introduced the principle of vegetal creative power, which declared that all the organs of a plant derive from the metamorphosis of an archetypical leaf (Urblatt). He thought this metamorphosis, i.e. the principle of epigenesis, was true for all living organisms, thus for both animals and humans in addition

to plants. Although his holistic approach – which was ahead of his time – could not overcome the anthropocentric worldview, his writings are important forerunners of contemporary evolutionary theories, such as the theory of metamorphosis associated with the internationally prominent Italian philosopher Emanuele Coccia. He is currently doing research in France, which is very significant for Dezső and others. According to Coccia, the phenomenon of metamorphosis enables the same life to exist in bodies different in space and time. And this connection links all living and non-living entities, since wandering in the form of matter the particles of the Earth constitute various living and non-living organisms. Bacteria, fungi, plants, animals, and even we ourselves are carriers of the same substance. After all, we have the same ancestry and we are all in transitory states, mediatory organs. And perhaps the analysis of vegetal identity has never been so urgent as at present, afflicted as we are by climate and ecological catastrophes.

Not only does Tamas Dezső's triptych *Hedge* (2017) represent the image of a several-hundred-year-old hedge, it also reflects on the issues of vegetal identity: How it is possible that we can talk about the same hedge for centuries while the assemblage of plants consisting of several, mainly yew trees is in constant and continuous renewal? How can the hedge and the plants constituting it remain themselves throughout the continuous metamorphosis if their components are constantly replaced, if their details, their structure and form constantly renew? A single tree can repeat this activity even for several thousands of years, and due to their lifetime spanning several human generations, the Druids, for example, regarded yew trees as holy.

The issues of personal (human) identity come to life as stations of transformation and metamorphosis in Tamas Dezső's black-and-white photo series *Variations on the Self* (2018–2022). The images of the series may still call to mind the artist's documentarist practice: The frames of the process-based artwork document the stations of carving and then «decarving» a Carrara marble bust. However, beyond the documentarist connotation, the photos of the series in fact show an identity emerging and perishing through time. Dezső's friend, the sculptor Gergő Ámmer, carved the bust of Ludwig Wittgenstein, who is regarded as one of the most influential philosophers of the twentieth century with his theses of logic and language philosophy (and of whom there is no commemorative statue anywhere in the world). The sculptor carved the true-to-life marble bust until it became the miniaturized version of the starting

form. The images documenting the physical process represent the temporality in relation to the course of life of humans as they are created from nothing and disappear to nothing, as well as the metaphysical dimensions of the development and disappearance of a person, an identity. From Dezső's viewpoint, all the stations of this process are equally valid, i.e. the transformation for him is a metamorphosis without a zenith.

The black-and-white series of 42 pictures was inspired by the ideas in the volume of studies *Reasons and Persons* by the British moral philosopher Derek Parfit, who passed away in 2017. Among others, they seek the answer to two key questions: What is a human being and what is a person? The philosopher and, following his ideas, Tamas Dezső are both concerned with what criteria are required to be able to regard a person as (always) the same over time, despite continuous change. What criteria are required to be able to say that a given person still remains his/her own self, namely is still identical over a certain period of time?

With regard to both works of art, these issues are connected with the existence of identities and their nature which is changing over time, but while the triptych format places the image of the hedge enlarged to a gigantic size on a sacred pedestal, the stages of transformation of personal identity and destruction documented in the 42 photographs are represented by black-and-white images appearing as mere fragments.

II. Experience of time

human temporality

vegetal temporality

Fundamental ontological differences can be observed between the experiences of time of plants and humans. While the awareness of human existence originates from recognizing the finiteness of life, plants are not aware of their own finiteness, therefore their existence constantly adjusts to the temporal rhythm of their surroundings and obeys their laws. Plants lack self-awareness, thus they commit their existence completely to life. This approach conforms to the ideas attempting to understand vegetal existence philosophically and postulated in *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life* by Michael Marder, born in Moscow in 1980 and at present a research professor at the University of the Basque Country (Euskal Herriko Unibertsitatea).

Vegetal timing is regulated by a so-called circadian clock, which acts as a «molecular metronome», like the timing machinery of human beings and animals, coordinating and synchronizing

physiological processes. For example, it helps a plant detect when it is daytime or night. In accordance with the parts of the day, it is also the circadian clock that determines the satisfactory metabolism, growth, and flowering of a plant. These rhythms adjust to the changes to the parts of the day and seasons and are highly important in the operation of ecosystems. However, as a result of global warming, disorder came about in these naturally developing processes (rhythms), which has led to the destabilization of the ecosystems.

In order to understand vegetal temporality, it is vital to examine the role of the circadian clock. Tamas Dezső's kinetic installation the *Garden of Persistence* (2020–2022) presents the invisible molecular metronome responsible for vegetal time perception. Fifteen antique metronomes are arranged on the moving surface of a table. Plants from nineteenth-century herbaria are attached to the pendulums of the metronomes. The combination of the antique metronomes and the herbaria symbolizes the fusion of mechanical and organic life. Tamas Dezső represents the otherwise invisible rhythm of vegetal temporality with the process of communication and synchronization taking place between the metronomes while in operation. The audiovisual experience produced by the kinetic work of art conforms with the philosophical, ethical and methodological approach of the study *Listening to plants: Conversations between critical plant studies and vegetal geography*, written by Anna M. Lawrence, Managing Editor of Academic Publications at Britain's Royal Geographical Society, and published in 2022.

The alternation of parts of days and seasons in the vegetal and human experience of time can be regarded practically as a «collective cross section». Over the past two years, Dezső created two-dimensional representations in the format of diptychs dedicated to the four seasons in Tyrol – *Tout se met à flotter* (summer, 2024), *Tout se met à flotter* (autumn, 2024), *Tout se met à flotter* (winter, 2024) and *Tout se met à flotter* (spring, 2025).

The diptychs representing the seasons capture the seasonal proliferation as well as the bleakness of the forests' surface vegetation in color photographs of gigantic sizes. Tamas Dezső inverts his digital photographs to negatives and as a result, due to the lack of shadows, our perception of space ceases and everything begins to float, «tout se met à flotter». The absence of depth perception, the intensity of forms, and the lack of horizons compel our perception to associate a meaning with the familiar and unfamiliar forms of leaves, fungi, and other plants. The inverted

colors, hues, and contrasts replacing the ancient setting of green background makes the mind relearn. As a result of inversion, the represented places cease to be places, and the sight of the forests' surfaces appearing in the original photographs turn into images of a strange, alien, decentralized, and unusually non-hierarchic organization of vegetative actors. Dezső's intention is to confuse human perception and thus draw attention to its deficiencies. Importantly, the consequence of these deficiencies is that for mankind, vegetal existence and the ontology of plants occupy a position at the very bottom of the intellectual hierarchy, although it is plants which create and continuously make the atmosphere suitable for human existence.

The series *Tout se met à flotter* responds to the realization of Antoine Roquentin, the protagonist of Jean-Paul Sartre's novel *Nausea*, when he is lost in reverie over the root of a chestnut tree and recognizes that he himself is no more or no less than the accessorially existing objects surrounding him. Following his astonishment, his human viewpoint becomes insignificant. His personality dissolves into the infinite multitude of the impersonal, while existence with its disorder, absurdity, and nakedness becomes alien.

Tamas Dezső's earlier triptych *inderwelt* (2021–2022) reflects on the ontological experience of human existence. The title *inderwelt*, intentionally written in lower case, refers to one of the most influential representatives of twentieth-century German philosophy, phenomenologist Martin Heidegger's notion In-der-Welt-sein (Being-in-the-world) and his anthropocentric worldview expressed in his *Being and Time*.

Opening cosmic perspectives, the triptych represents the experience of being-in-the-world. The central photograph presents a convex, oval mirror made from a piece of the Campo del Cielo (Field of Sky), a 4.6-billion-year-old meteorite, which hit Earth 6,000 years ago. The contemplating subject/viewer reflected in the absolutely smooth surface of the polished meteorite turns into a being-in-the-world, namely an object to be examined. In Tamas Dezső's approach, the mirror polished from the meteorite primarily functions as a moral instrument, yet simultaneously it is a piece of optical equipment that questions the experience of the relationship between humans and their surrounding world.

Photographs of fairyflies, the smallest insects in the world, flank the central image. Fairyflies have lived on Earth for more than a hundred million years and their lifespan is a mere 1–2 days. In the photographs taken of nineteenth-century microscope slides

- A.
Tout se met à flotter
A.01
spring
→ pp. 48–55
- A.02
summer
→ pp. 60–67
- A.03
autumn
→ pp. 94–101
- A.04
winter
→ pp. 110–117

- B.
inderwelt
→ pp. 87–93

the artist presents the structure of the tiny insects, which are imperceptible to the naked eye, in fascinating proximity and enormous size: the segments of their antennae, the fine membranes of their wings.

This type of microscopic and enlarged investigation – when for example the structure of a tiny insect’s body or a segment of a vegetal cell are in focus – means not merely a technical shift in viewpoint, it also raises deeper philosophical issues. Since these procedures compel us to rethink what «existence» (ontology) means in a world where a significant part of reality is directly invisible to the human eye. The section placed under the lens of a microscope is presented in an enlarged form and reveals new qualities, which not only extend our knowledge of biology but also the boundaries of human perception. According to the phenomenological approach of the outstanding French philosopher of the first half of the twentieth century, Maurice Merleau-Ponty, the examination of the world enlarged by the microscope redefines the relationship of ontology and biology. From this point of view looking into the microscopic world is not only a scientific gesture, but involves reconfiguring the relationship of the human being and the world on the level of perception. The invisible – namely inaccessible to the human organs of the senses – is also challenging the boundaries of understanding. Therefore, it is not only new knowledge that is developing at the intersection of biology and ontology; the concept of cognition and existence is also reinterpreted (Merleau-Ponty, 1962).

Dezső depicts fairyflies floating in the horizonless space, recalling a starry sky as if they were guards of the universe. Their representations frame the continuously changing (mirror) image of the subject/object «thrown into the world» in the central photograph. The composition unites cosmic perspectives and inconceivable time lines, and in this way, it deliberately creates confusion in the experience of human perception connected to time and space. At this point, certain art historical and philosophical theories, for example Merleau-Ponty’s phenomenological approach and Michel Foucault’s *Les mots et les choses* (1966) may help clarify how the artist breaks down the boundaries between the visible and the invisible. Foucault thinks that seeing is a means of recognition, yet it also serves the construct of power and knowledge. Dezső’s works also reflect on this theory, namely that the photographs operating with a technical shift of scale draw attention to the finiteness of human perception.

So, Tamas Dezső’s works of art question not only the ontological boundaries between nature and the human being, but also the metaphysical aspects concerning the position of the human being in the world as well as its transitory nature and relativity. Besides the analysis of philosophical issues, his artworks are able to highlight the close yet complicated connections between human existence and nature as well as time and space.

III. Change of scale

macrodimension

microdimension

Special attention should be given to those compositions of Tamas Dezső’s made since 2017 which operate with the means of scale change, confusing human perception. The forest as a motif is a frequently recurring element in these works, which for the artist symbolically sums up all the criticism and skepticism concerning the subject of the anthropocentric worldview and the limits of human perception. For Dezső, the forest is not only a scene of never-ending dramas but also the location of continuous change, transformation, and dynamism. Plants, animals, fungi, and other constituents in the communities of forests are in constant metamorphosis – they change from the beginning of their lives to the end, while certain species and individual entities are born and vanish. As has already been mentioned in connection with the *Hedge* (2017), the human being talks about the same forest for centuries, while only the location remains a constant factor in connection with a forest.

The diptych *Forest* (2018) presents details of a forest in two enormous photographs. The flora and fauna in the Azores, the scene of the artwork, had existed in isolation for centuries, therefore it was regarded as a laboratory of natural evolution until the end of the nineteenth century (Barton, 2015). However, the natural vegetation was gradually «invaded» by four species introduced by people from Asia and Australia over the past 100–120 years. *Pittosporum undulatum* (Australian cheesewood), *Cryptomeria* (Japanese cedar), *Dicksonia antarctica* (Man fern) and *Hedychium gardnerianum* (Kahili ginger), which can be seen in the diptych, symbolize the transformation of the natural ecosystem by human beings (Richardson et al., 2000).

The composition responds to the theoretical debates about non-native (invasive) species, which address the fundamental issues of present contemporary ecological and philosophical discourse. Research into the spread of invasive species increas-

E.
Forest
→ pp. 82–85

ingly indicates that the ecological changes resulting from human intervention raise not only biological but also philosophical and aesthetic questions (Hobbs & Huenneke, 1992). Invasive species (i.e. organisms that have been deliberately or accidentally introduced by humans into new habitats and spread there, often superseding native species) are a subject not only of biological but also of ethical, philosophical, and social scrutiny.

Representing the image of the plant in macrodimension, the diptych *Equisetum* (2018) plays with the chaos of the scientific concepts of time and thinking. The forerunners of equisetum (horsetail) developed in the fourth period of the Paleozoic Era during the early Devonian period, which began 416 million years ago and ended 359 million years ago. In the following millions of years, it dominated the undergrowth, yet some subspecies grew as high as 30 meters, accounting for forests covering huge areas (Tiffney, 2004). Equisetum is regarded as a «living fossil» by science, since it is a plant that does not have the ability to flower, and, unlike the evolutionary path of most living organisms, new forms did not develop during its history. So, equisetum can be interpreted as the symbol of a «standstill», which reminds us that evolution does not always serve development or progress, but rather from time to time viability and survival (Gould, 2002).

But while large-scale landscapes such as *Forest* and *Equisetum* represent an almost incomprehensibly broad span of space and evolutionary history for the human eye, the microscopic images, for example the photographs of fairyflies and those of other microscope slides, reveal invisible, tiny worlds which are beyond the limits of human perception. Photographs exposing microdimensions question the reliability of human perception by means of scale change. Photographs taken of mostly nineteenth-century sections on microscope slides are not merely scientific documentations but visual experiments of thinking, raising issues of the philosophy of perception. Series such as *Sections* (2016–2022) and *Flesh of Flesh* (2019–2023) open up microscopic worlds which cannot be perceived by the naked eye, but due to their scale and structure they are radically different from the domains of usual human perception. All the visual points of reference that would help orientation – background, horizon, proportions, and direction – are absent from the pictures, and as a result, the viewer's perception is destabilized. This type of perceptive uncertainty results in cognitive confusion: We do not know what we see, how big it is, what material it is made of, and where it is going – namely in what

C.
Equisetum
→ pp. 106–109

H.
Sections
→ pp. 68–77

D.
Flesh of Flesh

D.03
Pinus Radiata
(Monterey Pine)
→ pp. 78–81

world it is situated. Thus, the images not only make a hidden reality visible, but they also retune our relation to perception. They unsettle the dichotomies of familiar and unfamiliar, close and distant, natural and artificial, and thus they drive the viewer to the periphery of two-dimensional understanding. So the sight of the photographs taken from slides is not self-evident. We must again relearn to see – moreover from a non-anthropocentric position.

IV. Organic versus artificial

Tamas Dezső's kinetic installation *Garden of Persistence* (2020–2023) sensitively responds to the blurred boundaries between the organic and artificial world. In the artwork, old, analogue metronomes and plants of herbaria create a fusion which conducts a dialogue between the mechanical precision of measuring time and the biological rhythm of vegetal organisms. The mechanical movement of the metronomes not only presents technical rationality, but it operates as a kind of symbolic organism that reacts rhythmically as if it were trying to model the plants' perception of time. The specific combination of nature and technology simultaneously brings to life the slow, persevering presence of vegetal time and the impossibility of recording it by artificial means.

For his works, Dezső tends to use microscope slides of organisms which were made in the nineteenth century before the Industrial Revolution, at a time when the purity of the air still made it possible to observe the microscopic worlds free of pollution. This historical perspective not only explores the connection of nature and industry/technology, it also makes temporal and environmental relations visible, while drawing attention to the effects and consequences of human intervention.

Tamas Dezső's latest artwork *Ladder* (2025) also refers to the relation of nature and human contribution in a similar way. The work collects branches and pieces of bark that have fallen from fifty-two legendary trees, which are several hundreds or thousands of years old. The process of collecting the pieces of wood was made possible through global and communal cooperation, whereby the branches and bark from ancient trees in secret locations or in difficult-to-reach places were sent to Budapest by unknown helpers or friends from all over the world. The organic wooden materials with often sacral, cultural, and historical significance were assembled by the artist into a ladder, regarded as the ancient symbol of the endeavor to understand. Suggesting a clean, industrial production, the

G.
Ladder
→ pp. 124–129

ladder at the same time represents the power of human union, the timelessness of nature, and the aesthetic opportunities of organic-artificial engagement.

In summary, it can be said that Tamas Dezső's art involves sensitive and consistent research into the boundary of the visible and invisible. His works explore the limits of human perception, rethinking the relationship with nature and questions about the notions of time and scale. The enlarged images of microscopic worlds, the installations that follow the slow rhythm of vegetal time, or ensembles of objects made from the oldest trees in the world, which also preserve personal mythologies, all reflect an artistic ambition that translates the scientific and philosophical discourses into a sensitive and visually reflected language. Dezső's works of art are not just a display, they also make us uncertain and dislocate us from everything we consider natural with regard to seeing, perception and knowledge. They offer a perception of the world where what we see is not an illustration of reality, but the reflection of a deeper experience of existence. His oeuvre raises philosophical questions, while simultaneously providing a poetic experience and a visual manifestation of contemporary ecological thinking.

Mónika Zsikla (b. 1979) is an art historian and curator. Between 2017 and 2020 she was a curator at the Budapest Gallery. Since September 2024, she has been the curatorial director of Einspach & Czapolai Fine Art. Since 2017, Zsikla has also been a lecturer at the Moholy-Nagy University of Art and Design. Over the past decade, she has curated and co-curated numerous exhibitions of Hungarian and international contemporary art. Including *Zsófia Keresztes — After Dreams: I Dare to Defy the Damage* (Hungarian Pavilion, 59th Venice Biennale, 2022) or *The Image of Colour, the Mystery of Image* (MODEM, Debrecen, 2024.)

Bibliografie / Bibliography

Philosophie und Theorie / Philosophy and theory

- Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit*, Niemeyer.
 Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*, Routledge.
 Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard (*The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*).
 Marder, M. (2013). *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. Columbia University Press.
 Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Polity Press.
 Meillassoux, Q. (2008). *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. Continuum.
 Harman, G. (2011). *The Quadruple Object*. Zero Books.
 Hall, M. (2011). *Plants as Persons: A Philosophical Botany*. SUNY Press.
 Irigaray, L. (2002). *The Way of Love*. Continuum.
 Goethe, J. W. (1790). *Die Metamorphose der Pflanzen*. Leipzig: Göschen.
 Böhme, G. (2014). *Goethe's Plant Metamorphosis and Ecological Aesthetics*. Springer.
 Munteanu, D. (2012). *The Metamorphosis of the Vegetable World: Goethe's Contribution to Modern Botany*. Cambridge Scholars Publishing.
 Coccia, E. (2018). *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture*. University of Minnesota Press.
 Alberro, A., & Stimson, B. (Eds.) (2009). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. MIT Press.
 Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical Investigations*. Blackwell.
 Cavell, S. (2002). *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*. Blackwell Publishing.
 Hacker, P. M. S. (2001). *Wittgenstein: Meaning and Mind*.

Wissenschaftliche Werke / Scientific references

- Barton, J. (2015). The Azores: Nature's laboratory. *Journal of Island Studies*, 13(2), 245–259.
 Gould, S. J. (2002). *The Structure of Evolutionary Theory*. Belknap Press of Harvard University Press.
 Hobbs, R. J., & Huenneke, L. F. (1992). Disturbance, Diversity, and Invasion: Implications for Conservation. *Conservation Biology*, 6(3), 324–332.
 Richardson, D. M., et al. (2000). Plant invasions: The role of species, community, and ecosystem processes. *Biological Conservation*, 96(2), 213–233.
 Tiffney, B. H. (2004). The Evolutionary History of Equisetum: A Review. *Evolutionary Ecology Research*, 6(4), 1051–1071.

Kunstgeschichte und Ökologie / Discourse on art history and ecology

- Danto, A. C. (1992). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press.
 Belting, H. (1994). *Image and Artist: A History of Portraiture in the West*. University of Chicago Press.
 Greenberg, C. (1961). *The Crisis of the Easel Picture*. Art and Culture: Critical Essays. Beacon Press.
 Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics*. Continuum.
 Žižek, S. (2006). *The Parallax View*. MIT Press.
 Garrard, G. (2012). *Ecocriticism*. Routledge.
 Kennedy, J., & Shaw, D. (2017). *Ecocriticism and Art: A New Approach to Contemporary Art*. Routledge.



A.01 (links)
Tout se met à flotter, spring



A.01 (rechts)
Tout se met à flotter, spring



A.01 (rechts)
Detail Maßstab 1:2



A.01 (links)
Detail Maßstab 1:2



A.01 (rechts)
Detail Maßstab 1:2



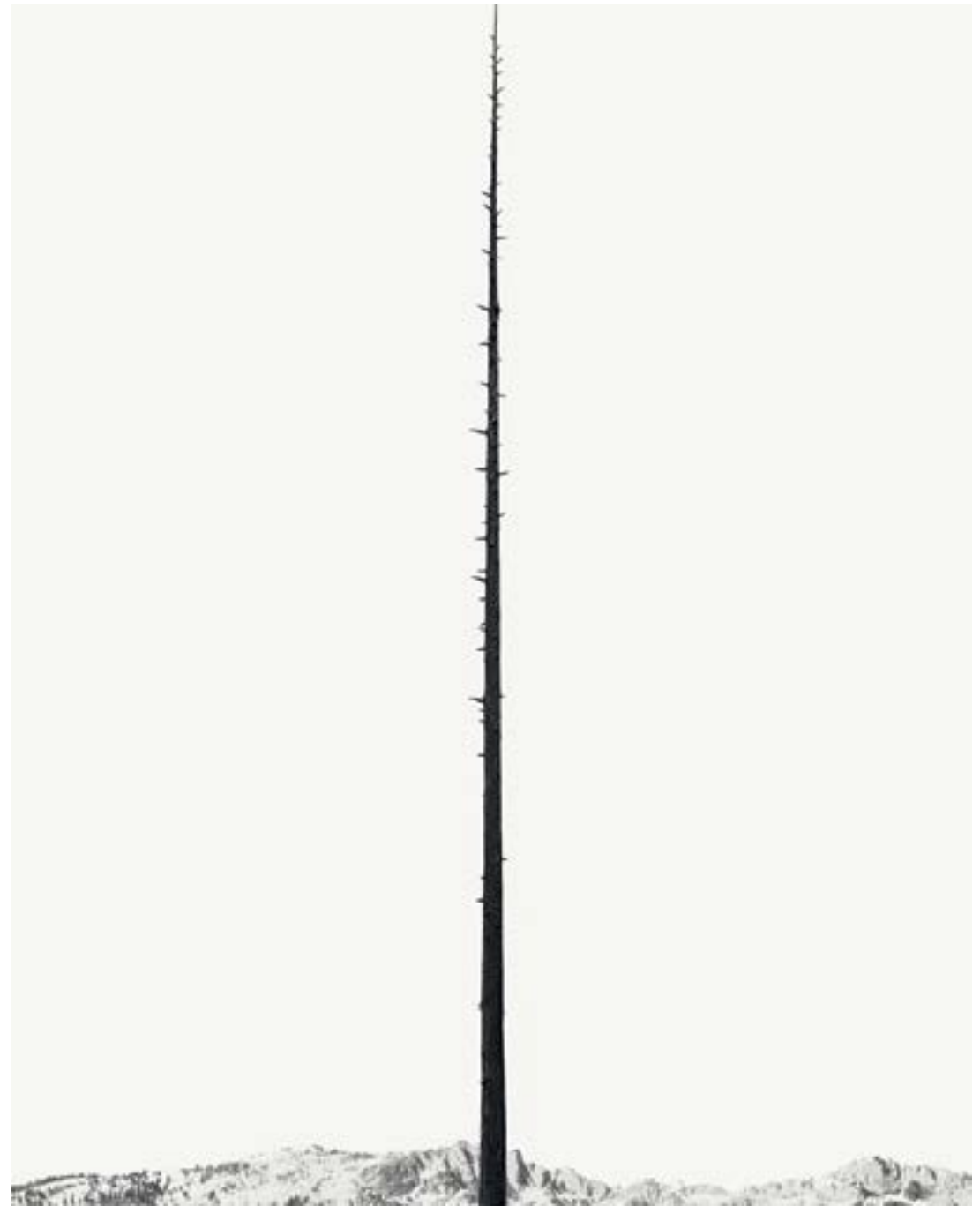
A.01 (links)
Detail Maßstab 1:2



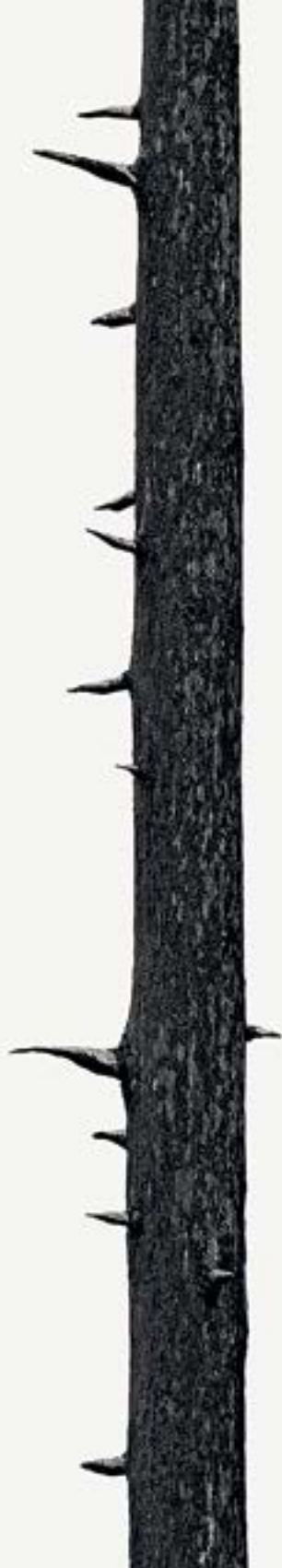
A.01 (links)
Detail Maßstab 1:2

Code	Werkreihe	Werktitel	Datum	Größe
A.01	<i>Tout se met à flotter</i>	<i>spring</i>	2025	205 x 310 cm
<p>Das Diptychon zeigt auf zwei Farbnegativfotografien die üppige Ausbreitung der Bodenvegetation eines alpinen Waldes. Da die menschliche Wahrnehmung sich vor allem auf leuchtende Farben, starke Kontraste, deutliche Geräusche und Bewegungen richtet – Phänomene, die früher eine unmittelbare Gefahr darstellten und das Überleben unserer Spezies direkt beeinflussten – wurde das stille, langsame und ununterbrochene Dasein der Pflanzen an den Rand der menschlichen Aufmerksamkeit gedrängt und ist zu einem unbeachteten Hintergrund unseres Lebens geworden.</p>				

Siehe in Mónica Zsiklas Essay → S. 28



F.
Kings Canyon



Code	Werkreihe	Werktitel	Datum	Größe
F.		<i>Kings Canyon</i>	2023	155 x 122 cm
<p>Verkohlttes Überbleibsel einer Zucker-Kiefer (<i>Pinus lambertiana</i>), zerstört bei einem verheerenden Waldbrand in der Sierra Nevada. In den letzten Jahren haben zahlreiche großflächige Feuer die kalifornische Sierra Nevada verwüstet, darunter das Caldor-Feuer 2021, das etwa 220.000 Hektar erfasste. Die Zucker-Kiefer – die höchste aller Kiefernarten – ist besonders anfällig für immer häufigere und heftigere Brände, die natürliche Feuerintervalle und Regenerationszyklen übersteigen. Ökologisch spielt sie eine zentrale Rolle: Ihre enorme Größe, das hohe Alter und die nährstoffreichen Samen bieten Lebensraum und Nahrung für eine Vielfalt an Waldspezies und tragen zur Erhaltung der Biodiversität in montanen Ökosystemen bei. Dennoch sind ihre Bestände in den letzten Jahrzehnten drastisch geschrumpft – eine Folge des Klimawandels, einer eingeschleppten Pilzkrankheit (Weißkieferblasenrost) und von Bränden hoher Intensität. Das Zurückweichen der Zucker-Kiefer verdeutlicht, wie eine einst dominante Schlüsselart angesichts beschleunigter Umweltveränderungen in eine ökologische Fragilität geraten kann.</p>				



A.02 (links)
Tout se met à flotter, summer



A.02 (rechts)
Tout se met à flotter, summer



A.02 (links)
Detail Maßstab 1:1

A.02 (rechts)
Detail Maßstab 1:1





A.02 (links)
Detail Maßstab 1:1

A.02 (rechts)
Detail Maßstab 1:1





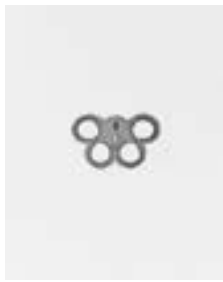
A.02 (links)
Detail Maßstab 1:1

Code	Werkreihe	Werktitel	Datum	Größe
A.02	<i>Tout se met à flotter</i>	<i>summer</i>	2024	205 x 310 cm
<p>Das Werk bietet eine doppelte Geste: Einerseits zeigt es eine sonst vernachlässigte Existenzform in ungewöhnlich großem Format, andererseits entzieht es durch die Umkehrung ins Negativ die räumliche Wahrnehmung – »alles beginnt zu schweben« in Abwesenheit von Schatten. Unsere Wahrnehmung wird von erzwungener Interpretation überwältigt und versucht, Formen eine Bedeutung zu geben. Die Komplementärfarben, feine Töne und Kontraste, die den uralten grünen Hintergrund ersetzen, zwingen den Geist, neu zu lernen und sich neu in Beziehung zu setzen.</p>				

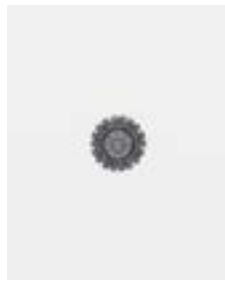


Ausstellungsansicht: *Tout se met à flotter, summer, 2024*;
Tout se met à flotter, autumn, 2024. Tamas Dezső, Everything begins to float. INN SITU

Siehe in Mónika Zsiklas Essay → S. 28



H.01
Sections 001



H.02
Sections 002



H.03
Sections 003



H.05
Sections 005



H.06
Sections 006



H.07
Sections 007



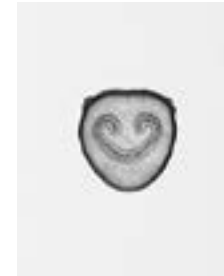
H.10
Sections 010



H.11
Sections 011



H.12
Sections 012



H.13
Sections 013



H.14
Sections 014



H.15
Sections 015



H.16
Sections 016



H.17
Sections 017



H.18
Sections 018



H.19
Sections 019



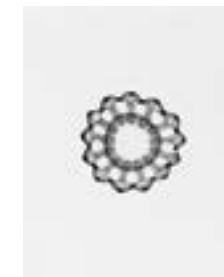
H.20
Sections 020



H.21
Sections 021



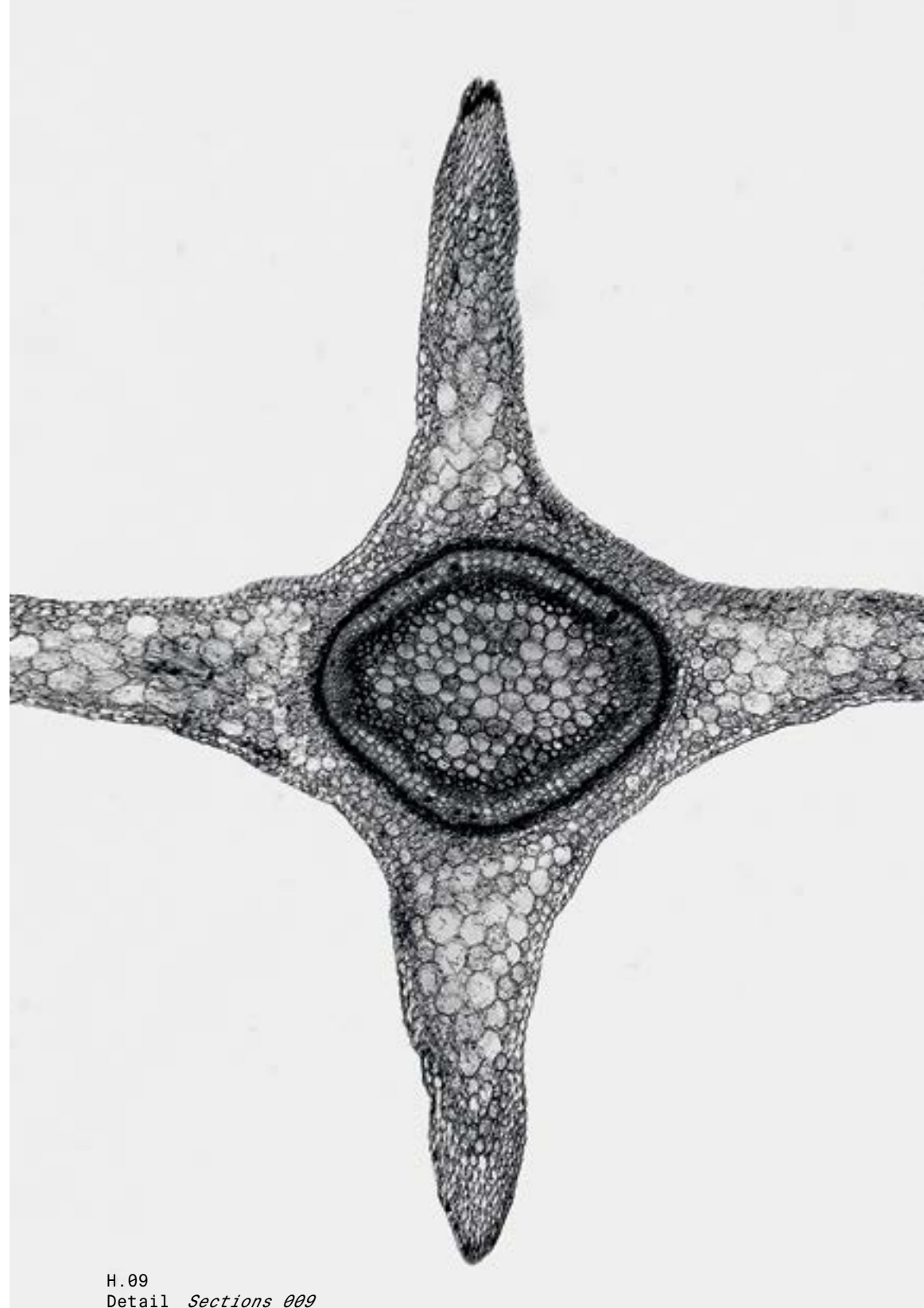
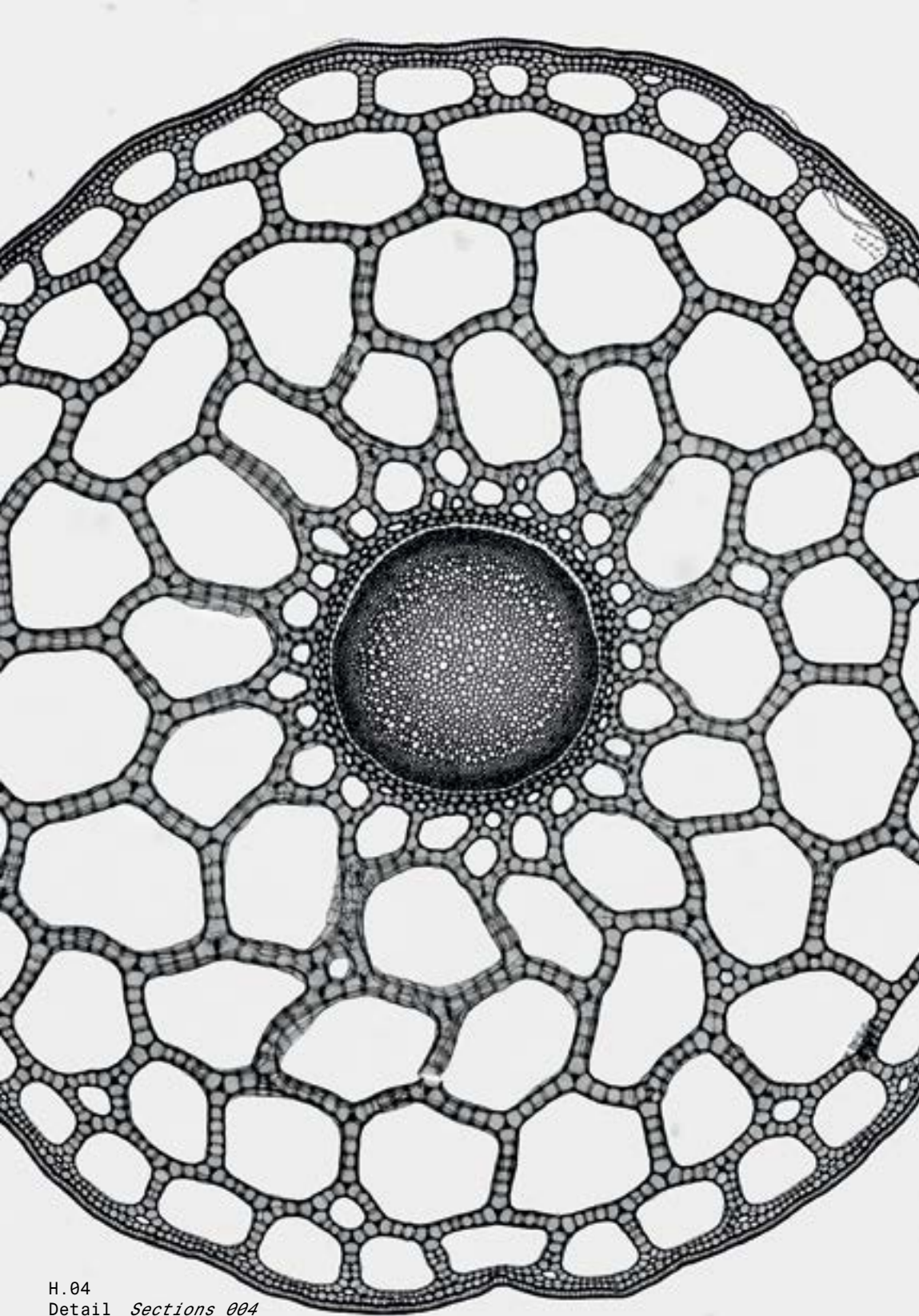
H.22
Sections 022



H.23
Sections 023



H.24
Sections 024





H.25
Sections 025



H.26
Sections 026



H.27
Sections 027



H.29
Sections 029



H.30
Sections 030



H.31
Sections 031



H.32
Sections 032



H.34
Sections 034



H.35
Sections 035



H.36
Sections 036



H.37
Sections 037



H.38
Sections 038



H.39
Sections 039



H.40
Sections 040



H.41
Sections 041



H.42
Sections 042



H.43
Sections 044



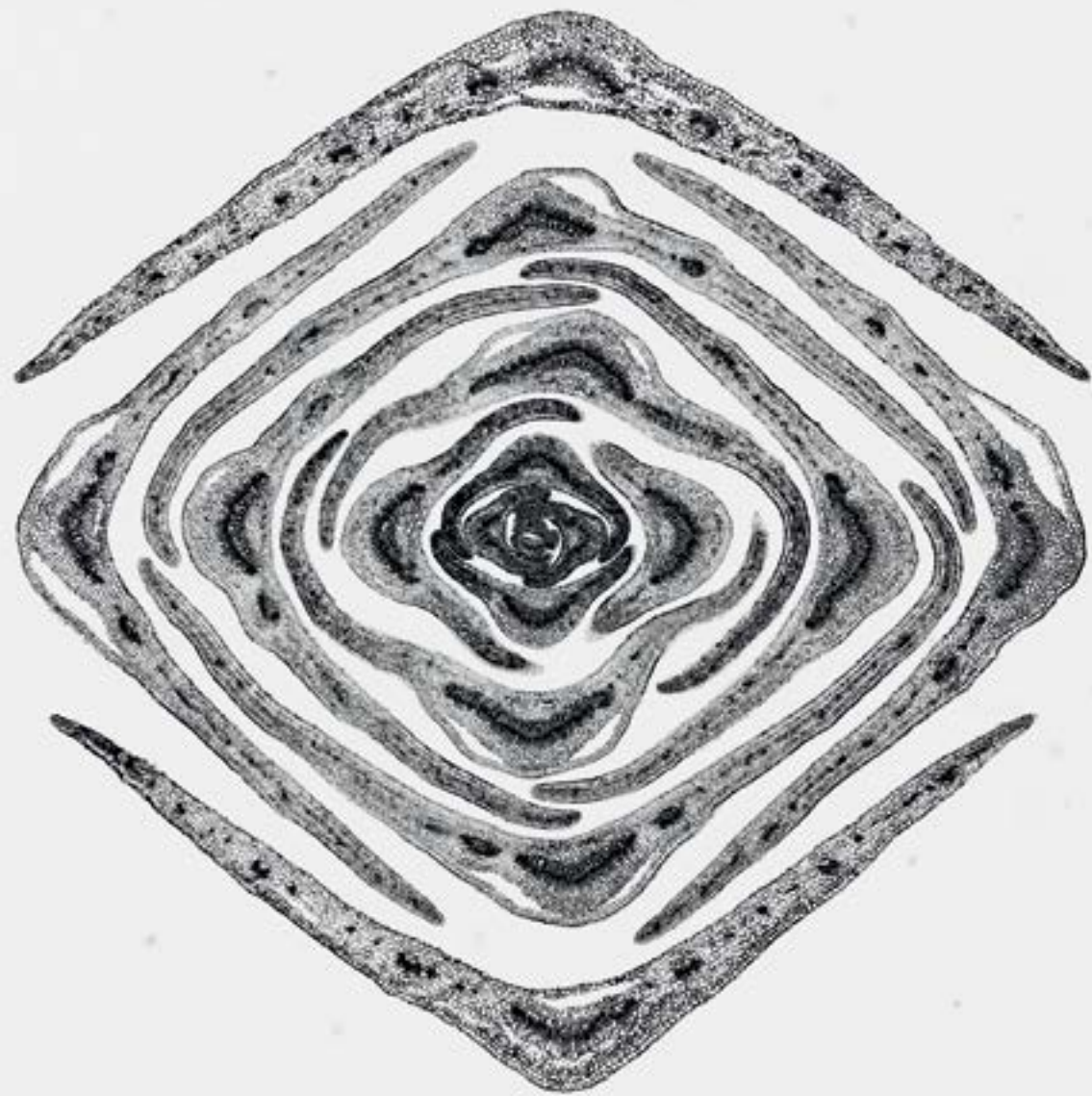
H.44
Sections 044



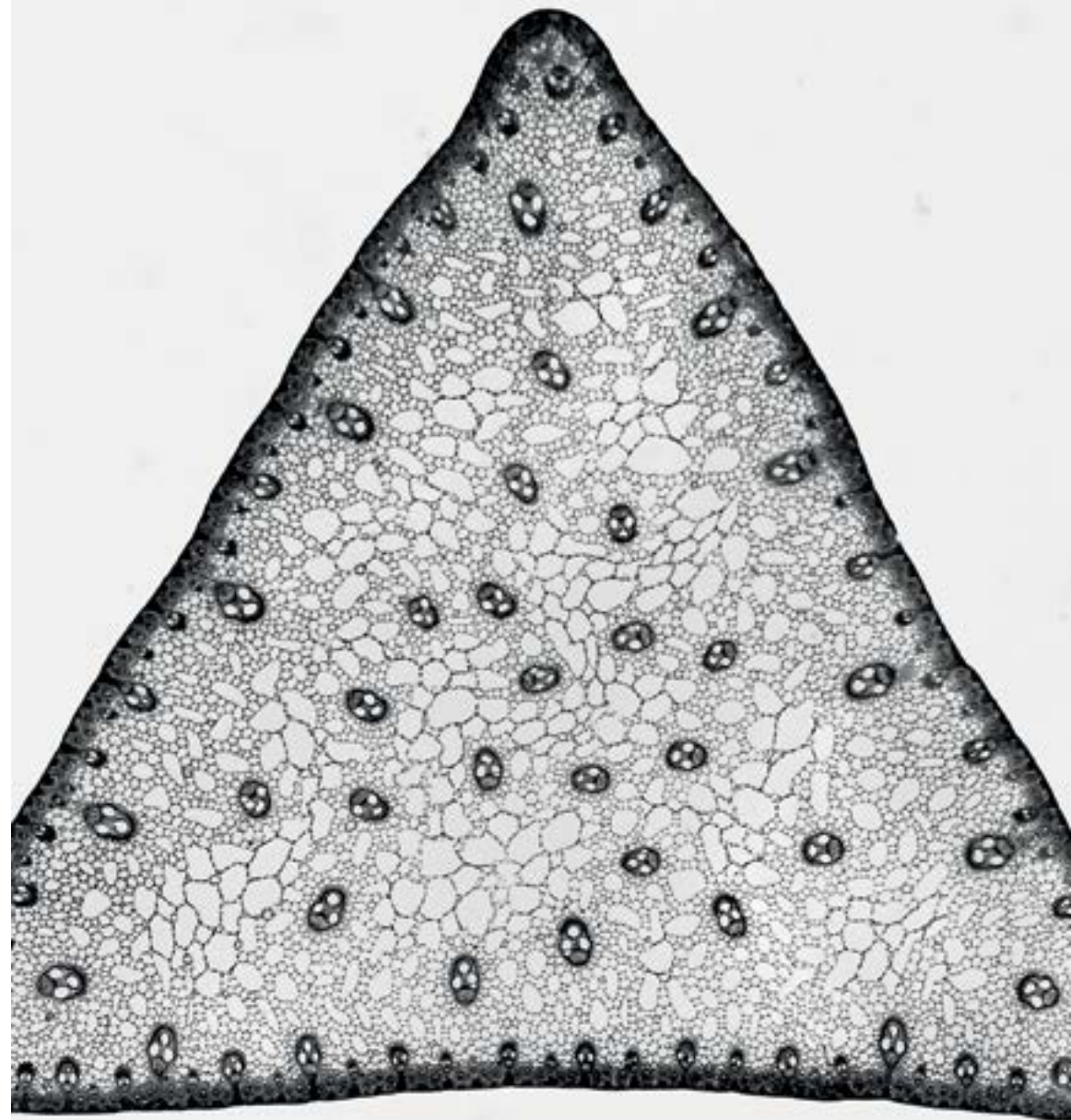
H.45
Sections 045



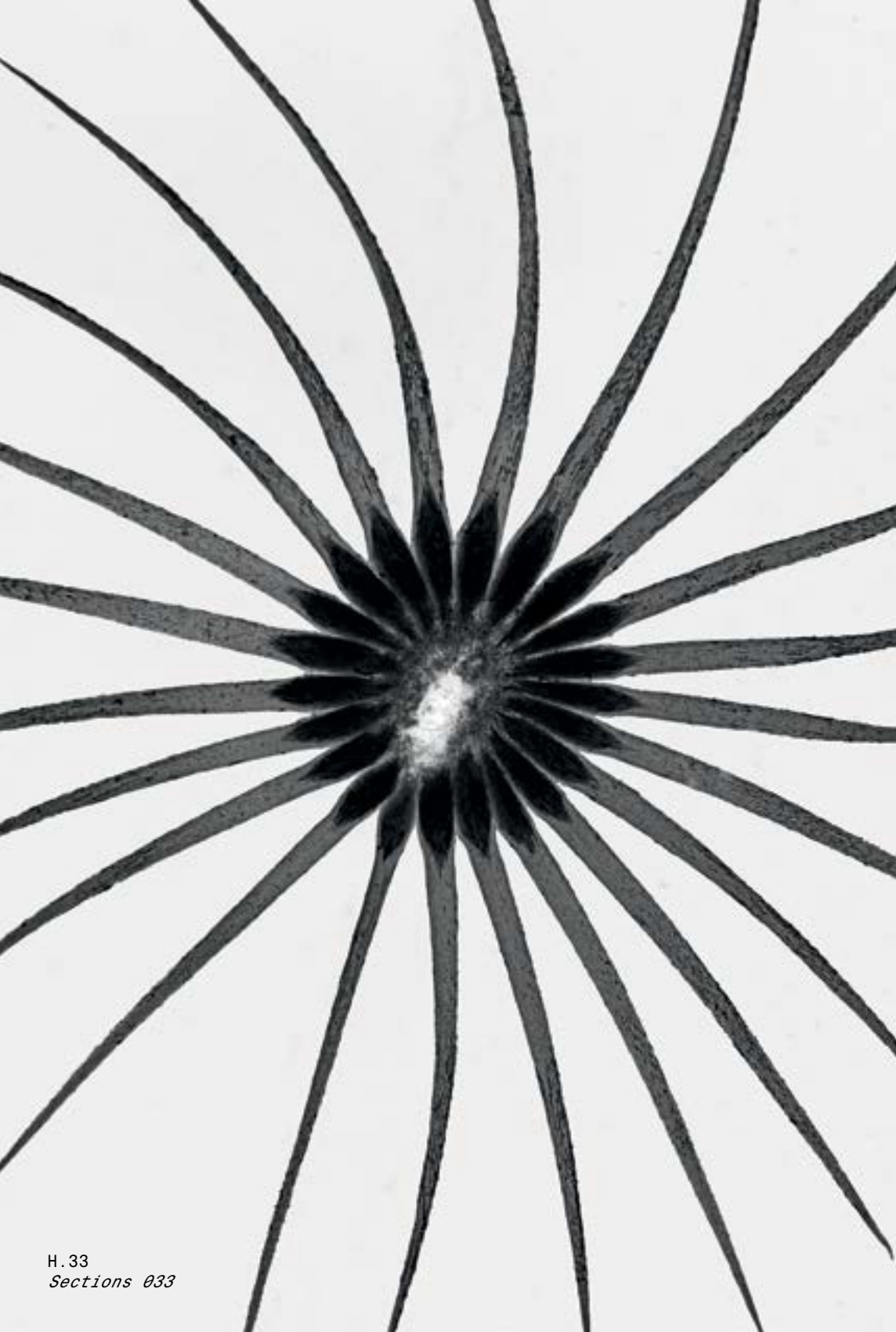
H.46
Sections 046



H.08
Detail *Sections 008*



H.28
Detail *Sections 028*



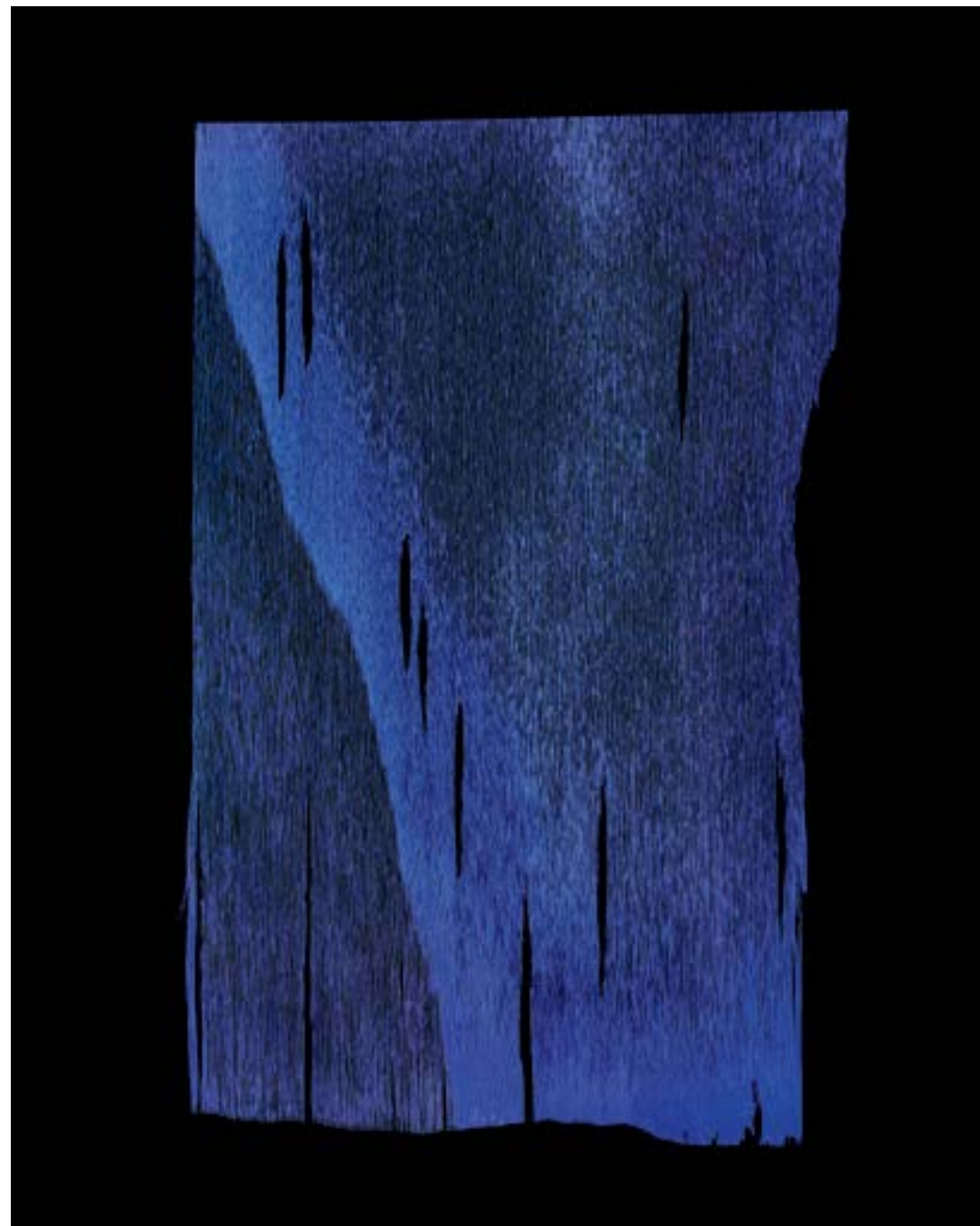
H.33
Sections 033

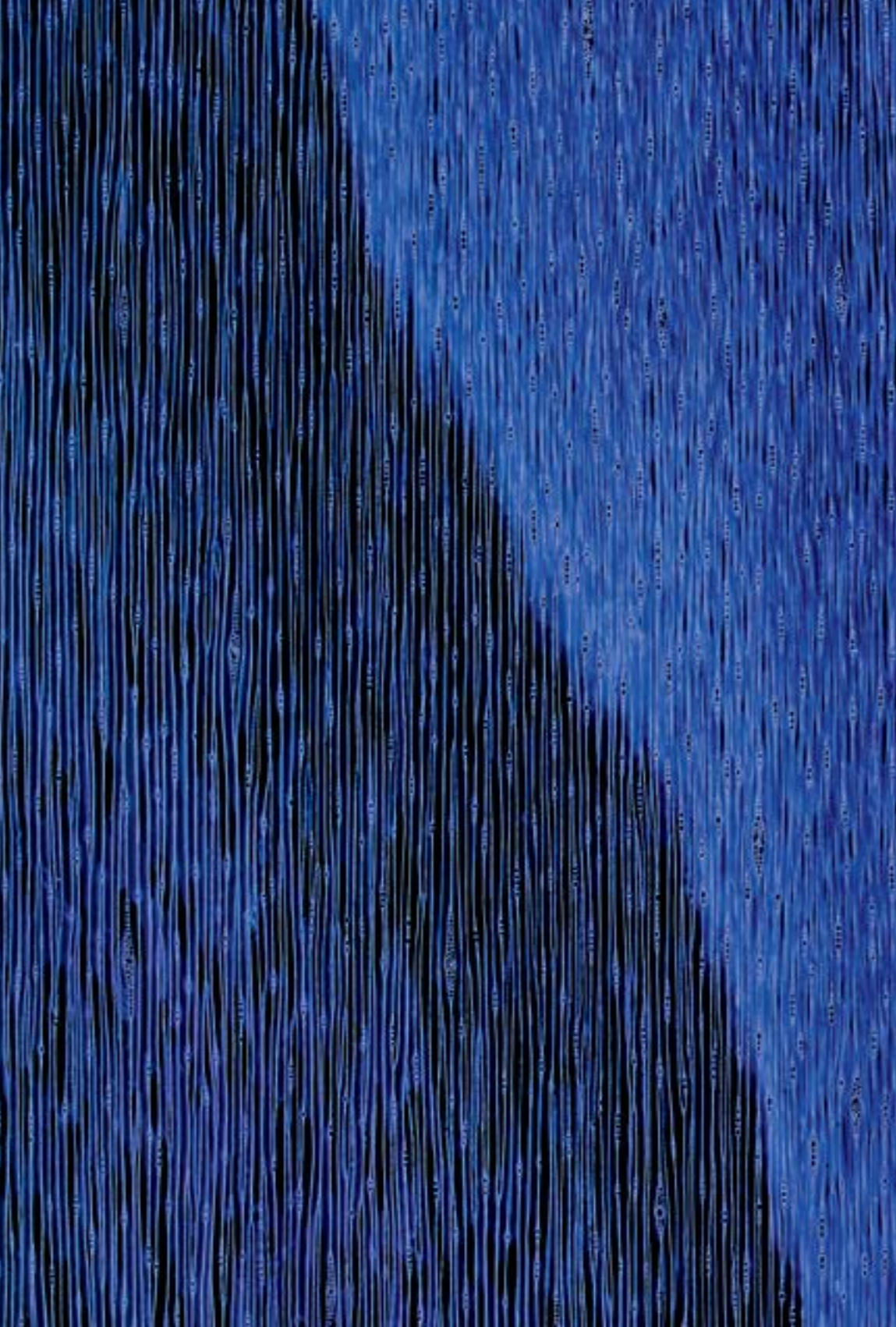
Code	Werkreihe	Werktitel	Datum	Größe
H. 01-46	<i>Sections</i>	<i>Sections 001-046</i>	2016-2022	Variable Größe
Fotografien von Pflanzensegmenten auf britischen und französischen Mikroskoppräparaten des 19. Jahrhunderts. Die Pflanzenteile wurden sorgfältig zwischen zwei Glasplatten eingeschlossen – in einer Zeit, die noch vor den Verschmutzungsfolgen der zweiten industriellen Revolution, der beginnenden Motorisierung, der Massenproduktion und der Einführung synthetischer Materialien lag.				



Ausstellungsansicht: *Sections*, 2016-2022. Tamas Dezső, Everything begins to float. INN SITU

Siehe in Mónika Zsiklas Essay → S. 32





Code	Werkreihe	Werktitel	Datum	Größe
D.03	<i>Flesh of Flesh</i>	<i>Pinus Radiata</i> (<i>Monterey Pine</i>)	2021	127 x 102 cm

Inspiziert von Maurice Merleau-Pontys letztem Werk erkunden diese Arbeiten das »Fleisch« der Bäume. Sein radikales Konzept des »Fleisches« offenbart die tief verwobene Natur allen Lebens, die gegenseitige Abhängigkeit und Verletzlichkeit von Ökosystemen sowie das Bewusstsein, das Mensch, Tier und Pflanze eint.



Ausstellungsansicht: *Flesh of Flesh, Pinus Radiata (Monterey Pine)*, 2021; *Flesh of Flesh, Pinus Sylvestris (Scots Pine)*, 2019. Tamas Dezsó, Everything begins to float. INN SITU

Siehe in Mónika Zsiklas Essay → S. 32



E. (links)
Forest



E. (rechts)
Forest



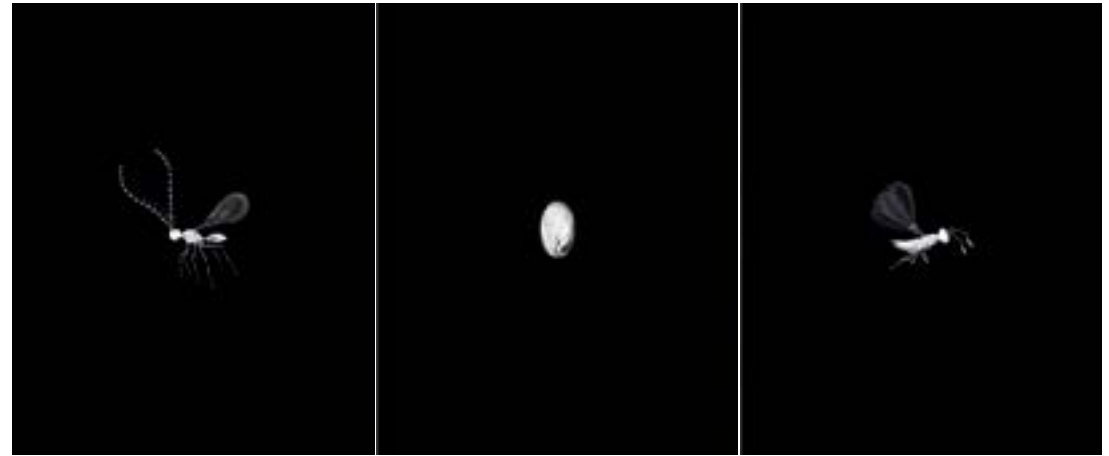
Code	Werkreihe	Werktitel	Datum	Größe
E.		<i>Forest</i>	2018	127 x 210 cm

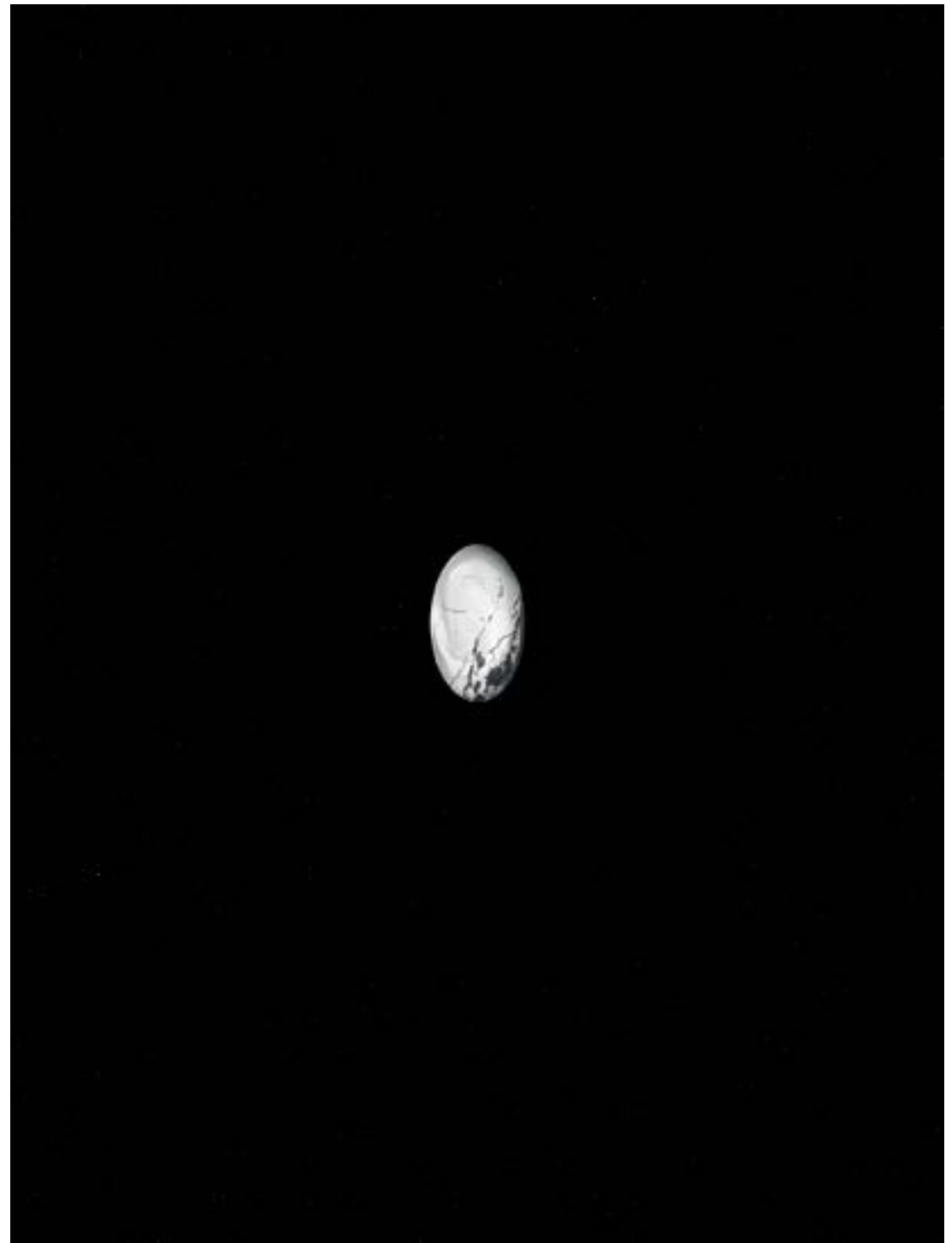
Das Diptychon zeigt einen azorischen Wald, in dem sich im letzten Jahrhundert Baumarten aus Asien und Australien ausbreiteten und die gesamte Lebenswelt – Pflanzen wie auch Tiere – veränderten. Wälder sind Bühnen endloser Dramen, doch der Mensch neigt dazu, sie als unverändert zu sehen.



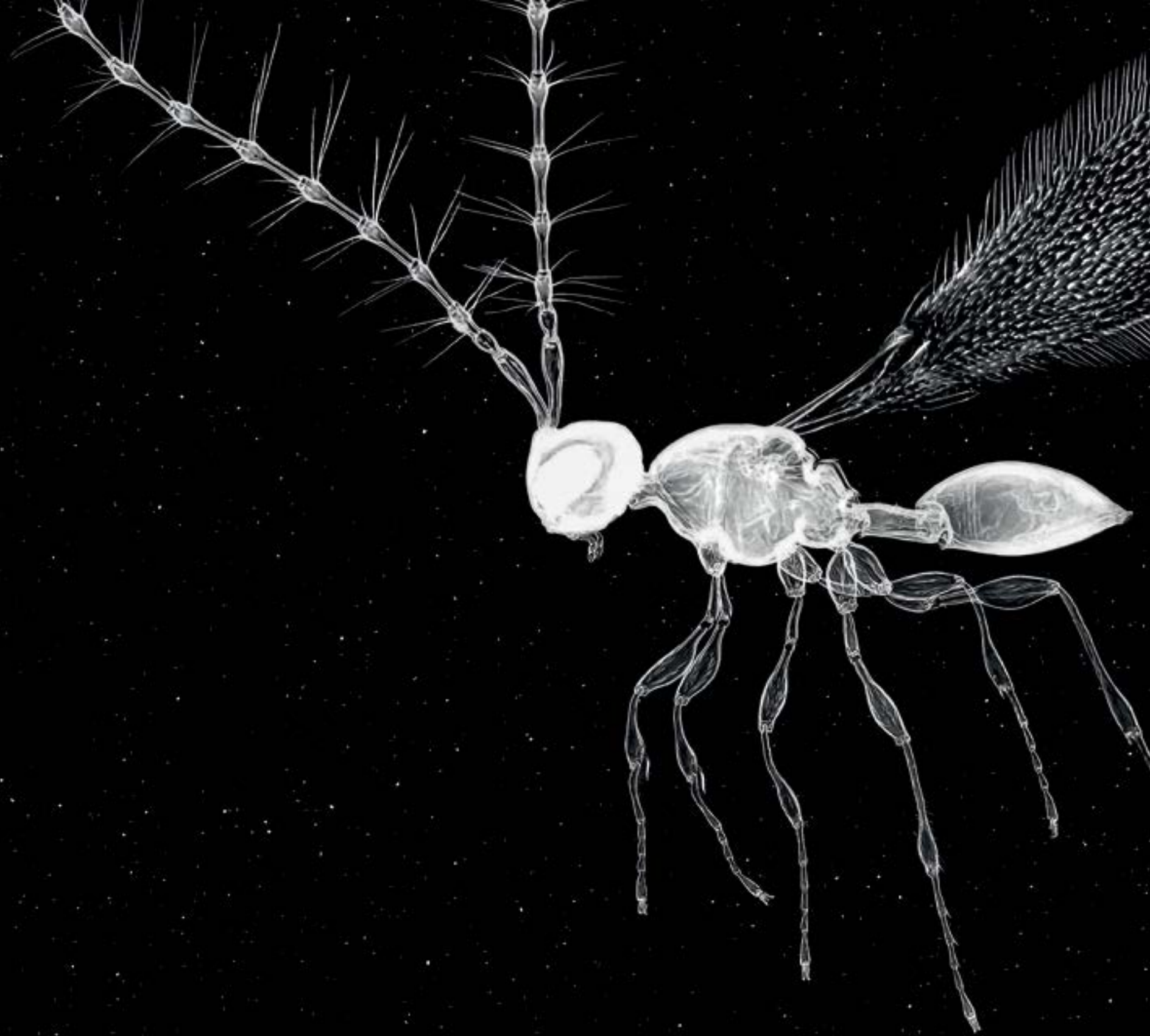
Ausstellungsansicht: *Forest*, 2022; *inderwelt*, 2022. Tamas Dezsó, Everything begins to float. INN SITU

Siehe in Mónika Zsiklas Essay → S. 31





B. (Mitte)
Detail Maßstab 1:10



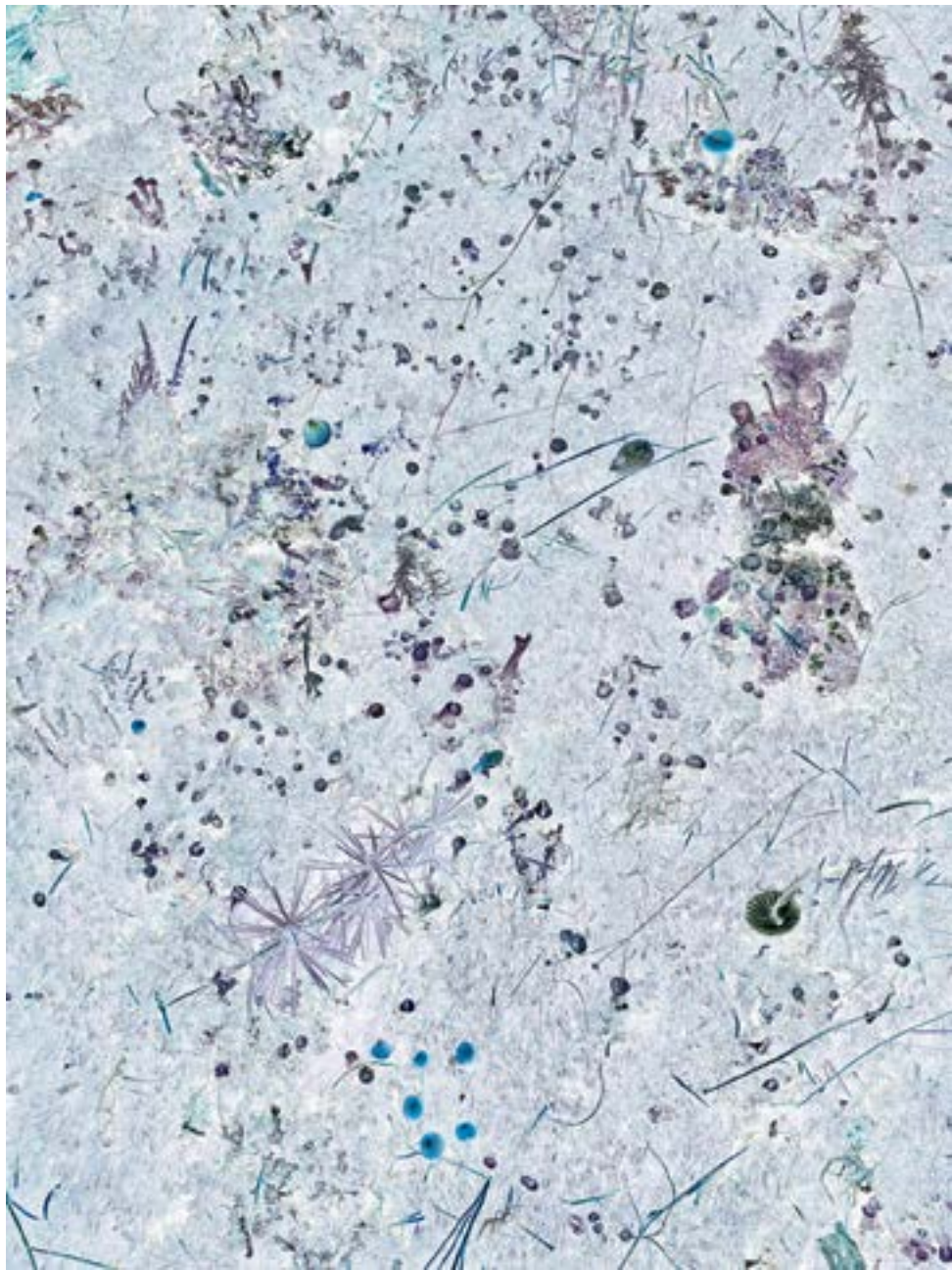
Code	Werkreihe	Werktitel	Datum	Größe
B.		<i>inderwelt</i>	2022	130 x 320 x 6 cm

Im mittleren Panel befindet sich ein Spiegel, gefertigt aus einem Fragment des 4,6 Milliarden Jahre alten Campo-del-Cielo-Meteoriten – einem der ältesten bekannten Objekte auf der Erde. Feenfliegen sind die kleinsten Insekten der Welt: 0,15–1 Millimeter groß und mit einer Lebensspanne von 1–2 Tagen.

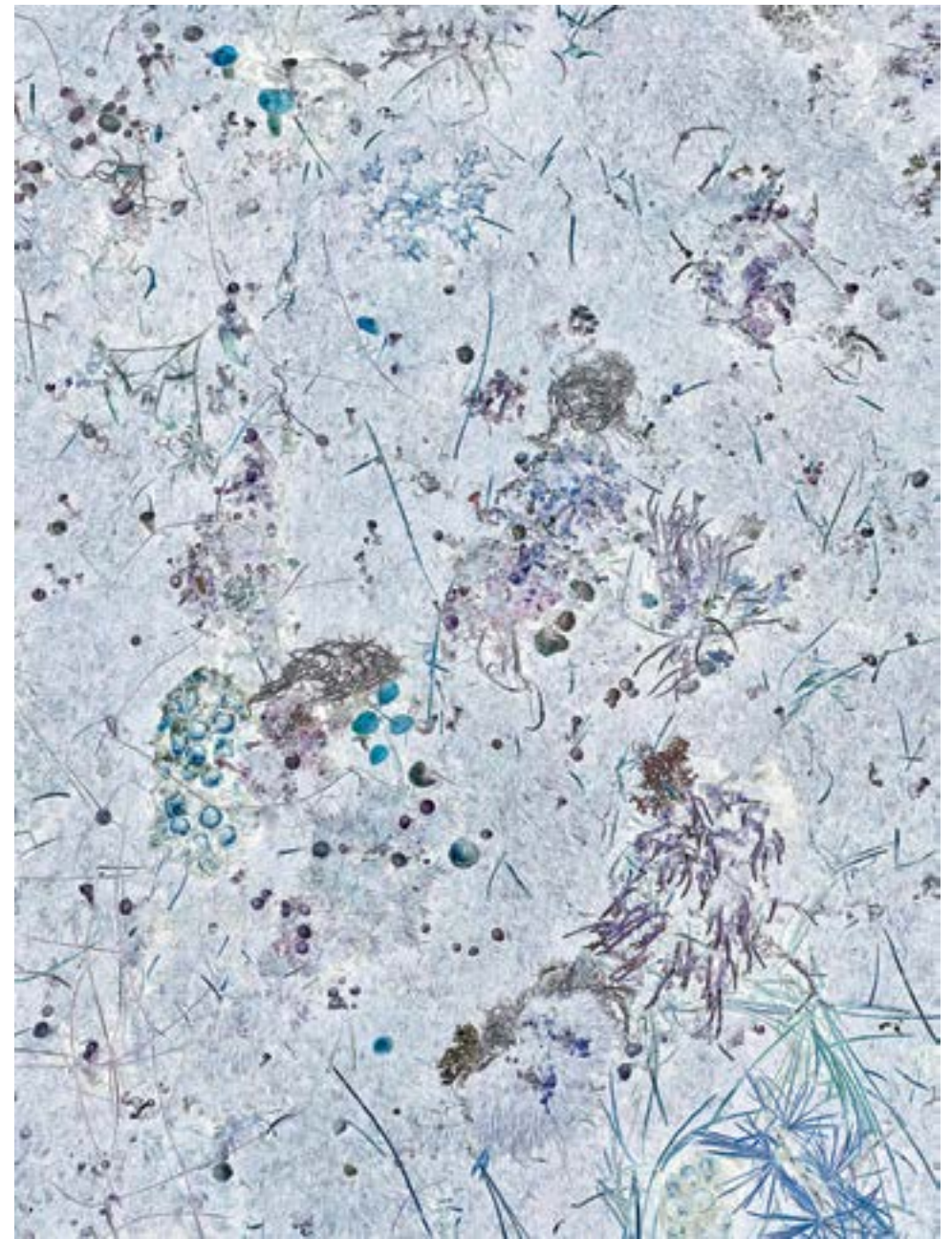


Ausstellungsansicht: *Forest*, 2022; *inderwelt*, 2022.
Tamas Dezső, Everything begins to float. INN SITU

Siehe in Mónika Zsiklas Essay → S. 29



A.03 (links)
Tout se met à flotter, autumn



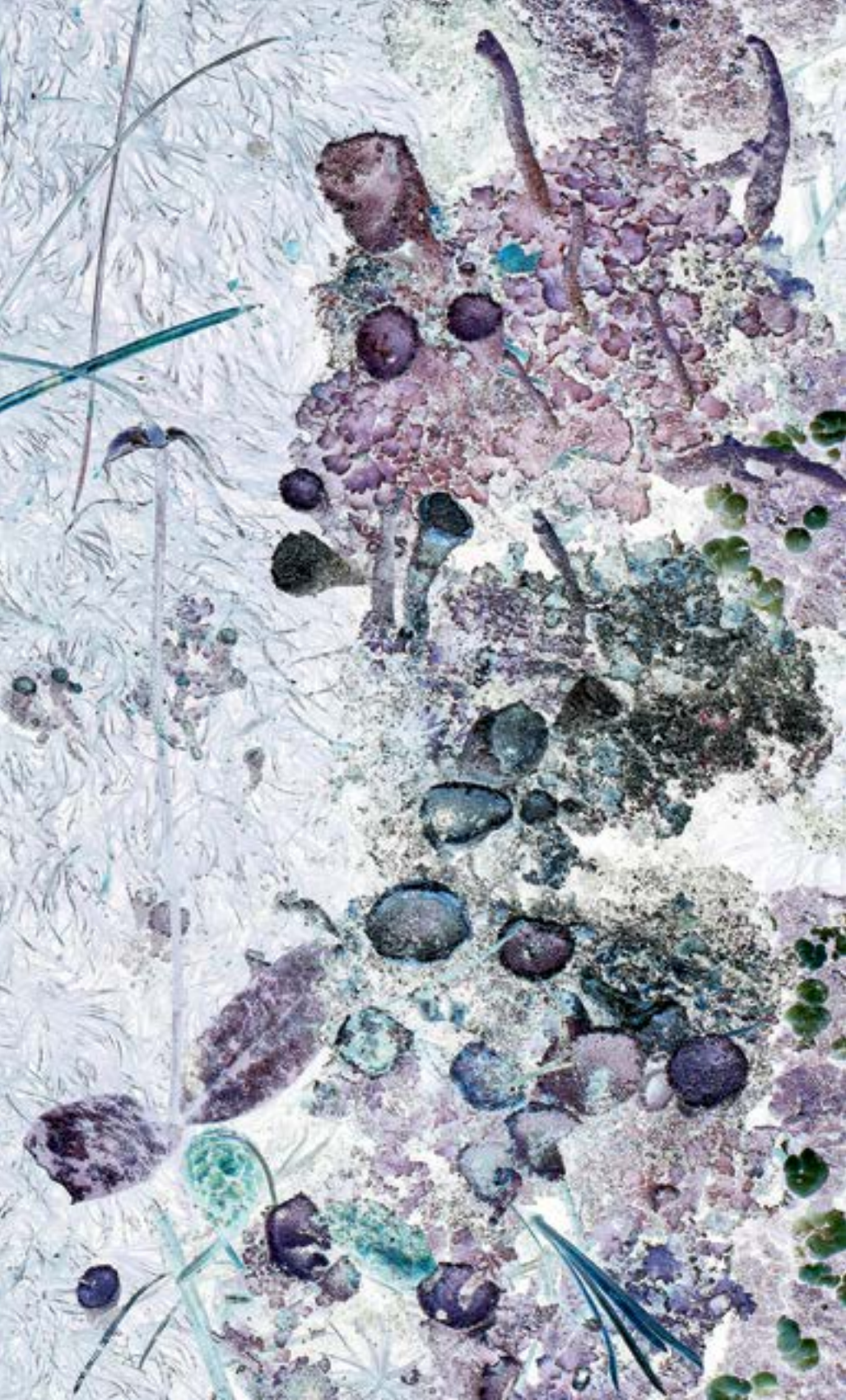
A.03 (rechts)
Tout se met à flotter, autumn



A.03 (links)
Detail Maßstab 1:2

A.03 (rechts)
Detail Maßstab 1:2

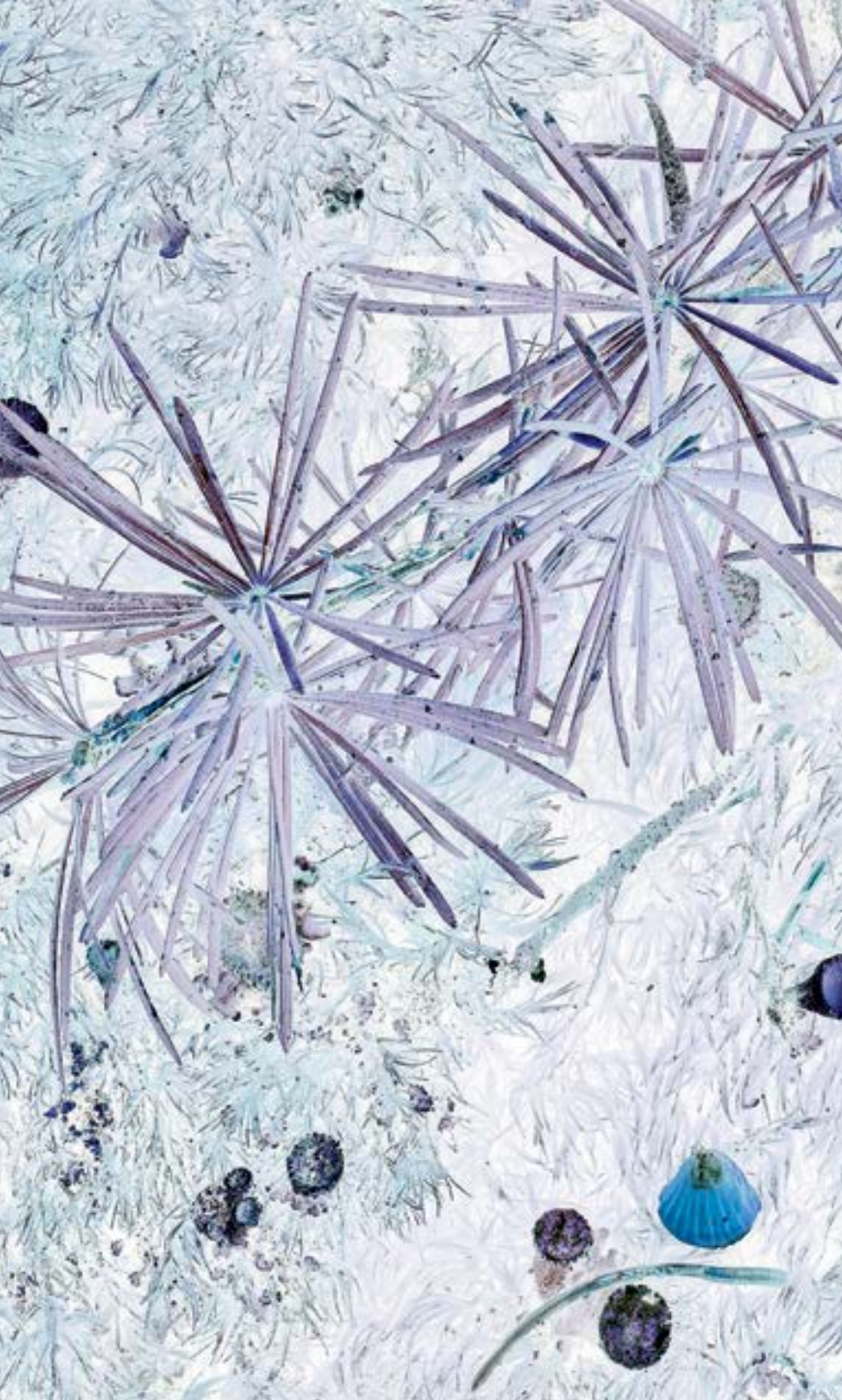




A.03 (links)
Detail Maßstab 1:2

A.03 (rechts)
Detail Maßstab 1:2





A.03 (links)
Detail Maßstab 1:2

Code	Werkreihe	Werktitel	Datum	Größe
A.03	<i>Tout se met à flotter</i>	<i>autumn</i>	2024	205 x 310 cm
<p>Im Farbnegativ hört der dargestellte Ort auf, ein Ort zu sein, und wird von einer fremden, nicht hierarchischen Organisation pflanzlicher Akteure eingenommen. Die Negativgeste legt gewohnte Wahrnehmungsfehler offen und macht die radikale Andersartigkeit verborgenen pflanzlichen Daseins sichtbar. Bildumkehr ist hier nicht nur ein ästhetisches Mittel, sondern ein Versuch, Sehen und Verhältnis zur Natur neu zu denken. Das Werk zeigt zugleich eine vernachlässigte Existenzform im Großformat und entzieht durch die Negativumkehr der räumlichen Wahrnehmung den Halt – »alles beginnt zu schweben«.</p>				



Ausstellungsansicht: *Tout se met à flotter, summer, 2024*;
Tout se met à flotter, autumn, 2024. Tamas Dezső, Everything
begins to float. INN SITU

Siehe in Mónika Zsiklas Essay → S. 28



J.
Totem Conflatura



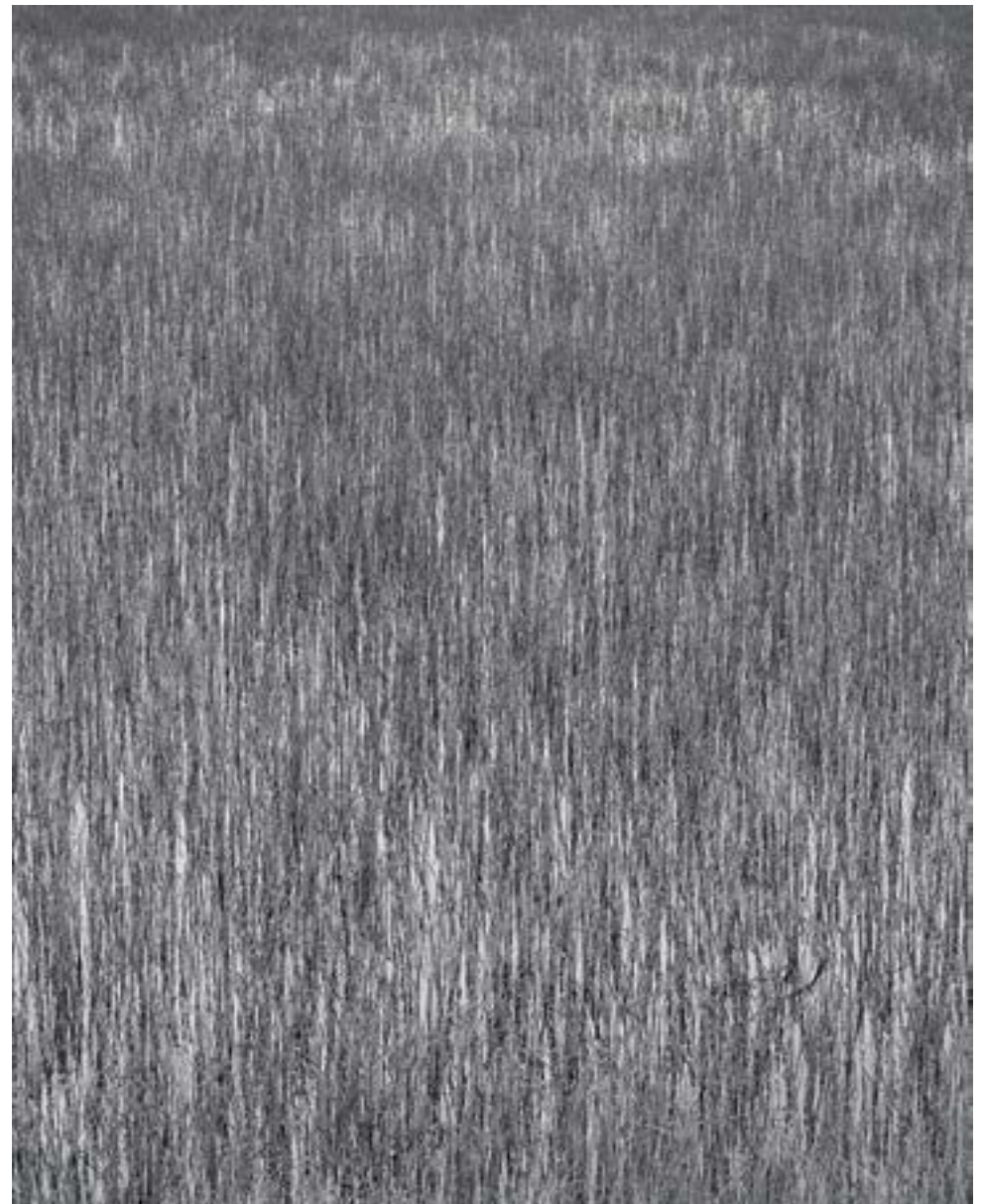
Code	Werkreihe	Werktitel	Datum	Größe
J.		<i>Totem Conflatura</i>	2022	240 x 85 x 25 cm
<p><i>Totem Conflatura</i> wurde von verheerenden Waldbränden in der Sierra Nevada inspiriert. Im Sequoia-Nationalpark schützten Feuerwehrleute jahrtausendealte Mammutbäume mit Aluminiummänteln – obwohl Aluminium bei 660 °C schmilzt, weit unter den Temperaturen jüngster Brände. Die schädliche Aluminiumproduktion, seit 2000 verdoppelt, steht für einen Teufelskreis: Das Material, das schützen soll, trägt zugleich zum Klimawandel bei, der diese Bäume bedroht.</p>				



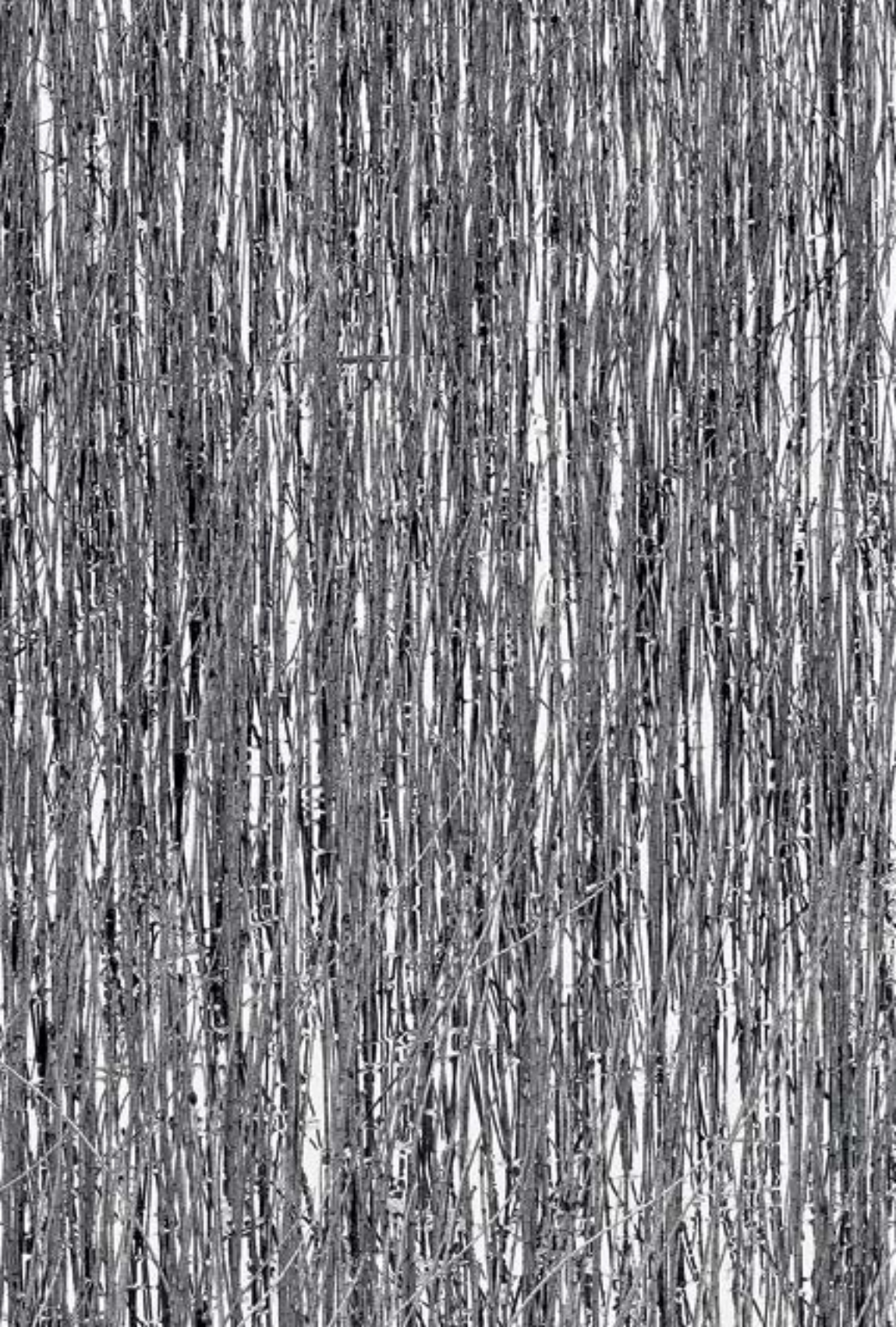
Ausstellungsansicht: *Transcript*, 2023; *Totem Conflatura*, 2022.
Tamas Dezső, Everything begins to float. INN SITU



C. (links)
Equisetum



C. (rechts)
Equisetum



Code	Werkreihe	Werktitel	Datum	Größe
C.		<i>Equisetum</i>	2020	127 x 210 cm
<p>Der Name <i>Equisetum</i> leitet sich vom lateinischen <i>equus</i> (Pferd) und <i>saeta</i> (Borste) ab. Vor 400 Millionen Jahren entstanden, bildete es Wälder und trug zur Entstehung heutiger Kohlevorkommen bei. Als »lebendes Fossil« aus einer Zeit vor den Blütenpflanzen – als es nur von Mineralien, Wasser und Licht lebte – überstand es alle Massenaussterben, veränderte sich kaum und widerlegt so die Vorstellung einer linearen Evolution, indem es zeigt, dass Arten über Millionen Jahre stabil bleiben.</p> <p>Siehe in Mónica Zsiklas Essay → S. 32</p>				



A.04 (links)
Tout se met à flotter, winter



A.04 (rechts)
Tout se met à flotter, winter



A.04 (links)
Detail Maßstab 1:2

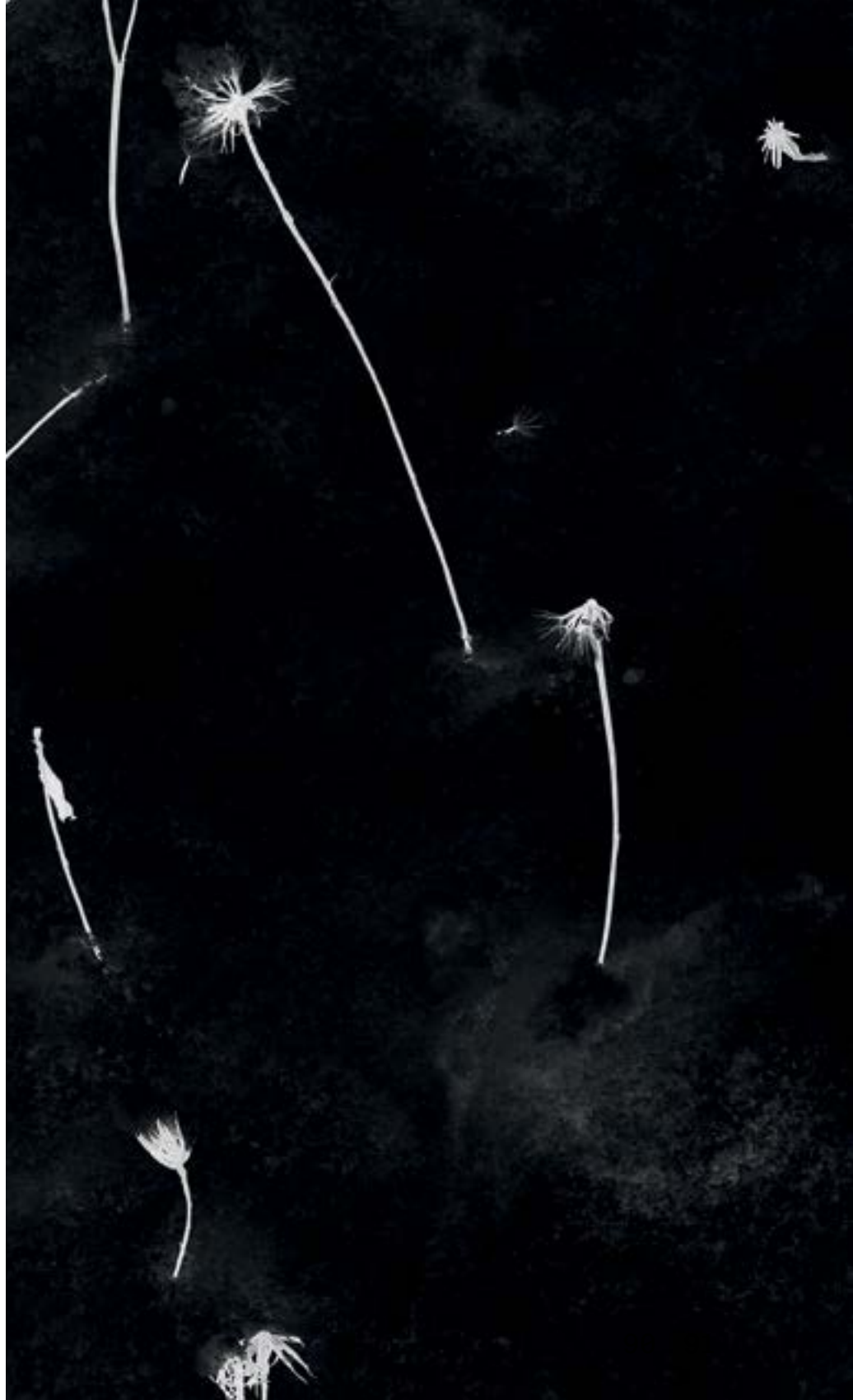
A.04 (rechts)
Detail Maßstab 1:2





A.04 (links)
Detail Maßstab 1:2

A.04 (rechts)
Detail Maßstab 1:2





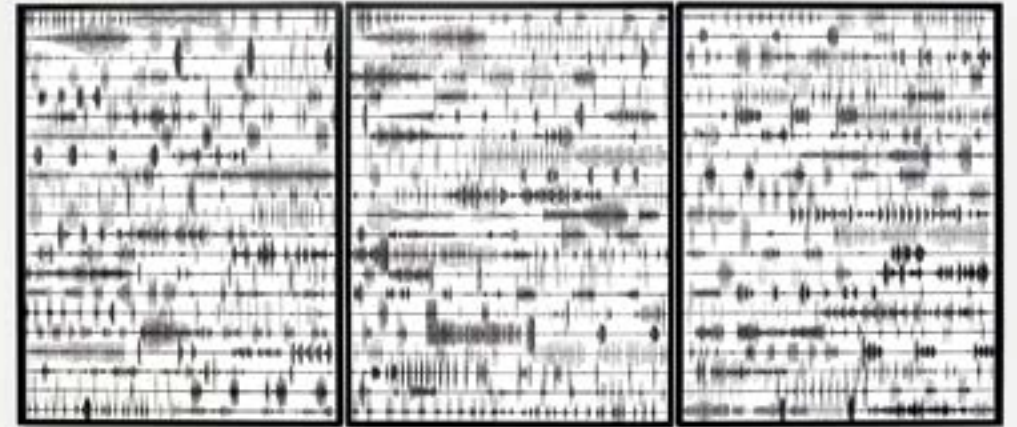
A.04 (links)
Detail Maßstab 1:2

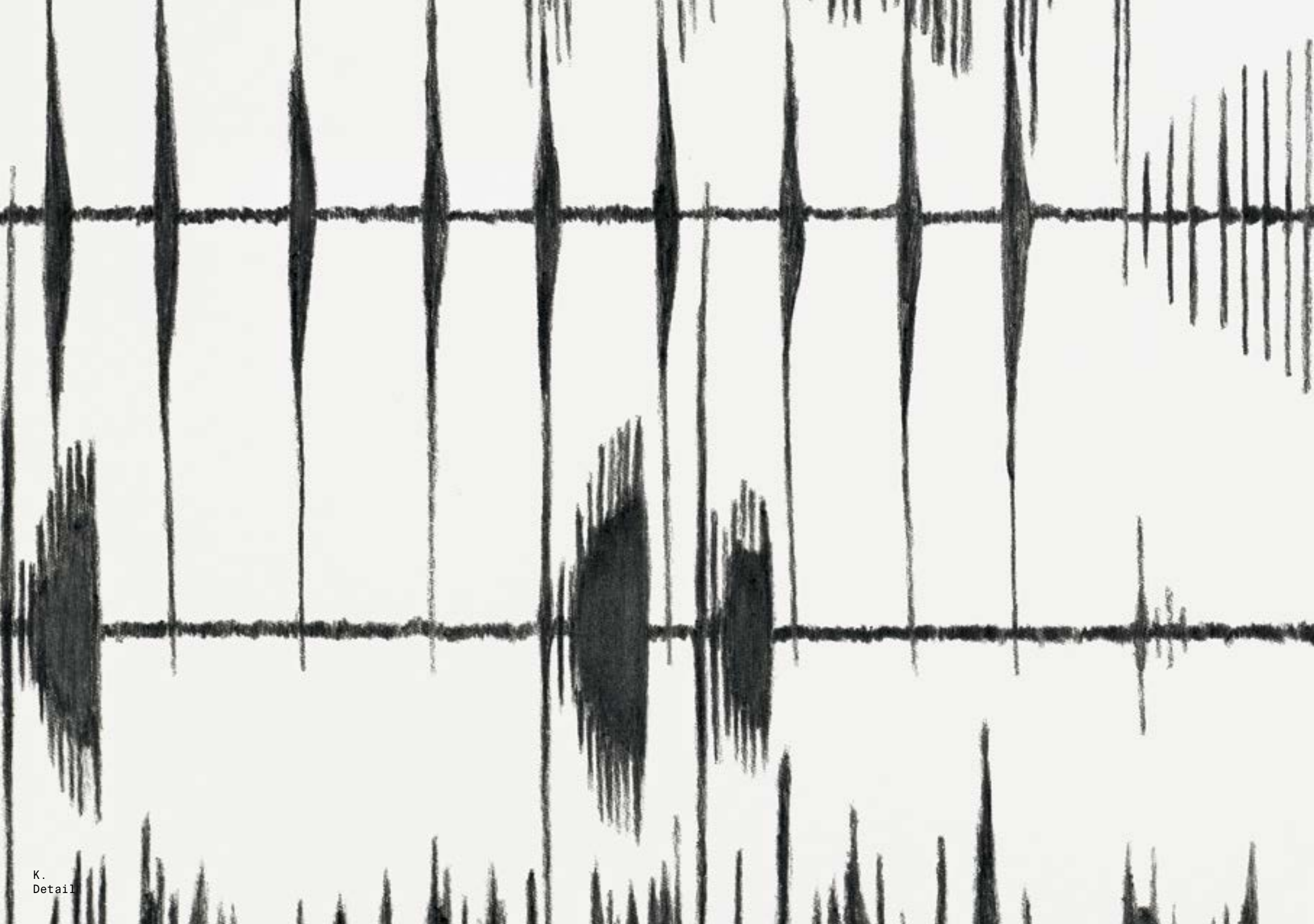
Code	Werkreihe	Werktitel	Datum	Größe
A.01	<i>Tout se met à flotter</i>	<i>winter</i>	2024	205 x 310 cm
<p>»Tout se met à flotter / Alles beginnt zu schweben«, sagt Antoine Roquentin, als er auf die Wurzel eines Kastanienbaums blickt. Der Protagonist von Sartres <i>Der Ekel</i> erkennt, dass er nur eines von vielen Objekten ist. Sein menschlicher Standpunkt verblasst; sein Selbst löst sich in der unpersönlichen Vielzahl auf, während Unordnung und Absurdität der Existenz zunehmend fremd wirken. Dieses Empfinden entspricht der flachen Ontologie, wonach jede Entität – menschlich oder nicht – den gleichen ontologischen Status und keine Sonderstellung hat.</p>				

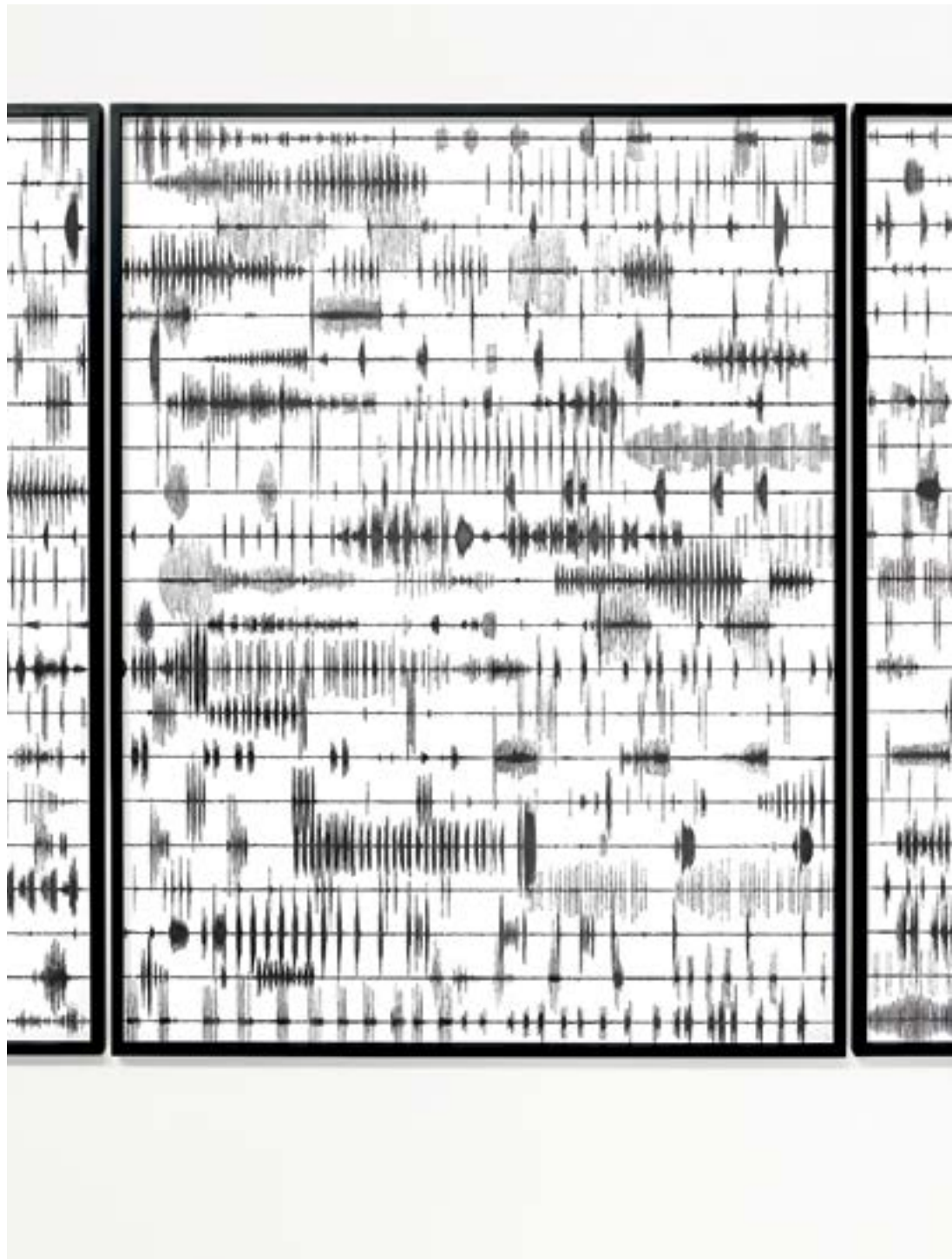


Ausstellungsansicht: *Tout se met à flotter, winter*, 2024. Tamas Dezső, Everything begins to float. INN SITU

Siehe in Mónika Zsiklas Essay → S. 28







K. (Mitte)
Detail

Code	Werkreihe	Werktitel	Datum	Größe
K.		<i>Transcript</i>	2023	185 x 450 cm

Das Triptychon zeigt in Wellenform die Alarmrufe von 100 verschiedenen Vogelarten aus den Wäldern der Sierra-Nevada-Bergkette in Kalifornien. Gezeichnet wurde es mit Holzkohle, die vor Ort aus den Überresten von verbrannten, bis zu 3.000 Jahre alten Riesenmammutbäumen gewonnen wurde. Zwischen 2011 und 2020 wurden 85 % der dichten, alten Wälder der Sierra Nevada zerstört oder stark ausgelichtet.



Ausstellungsansicht: *Sections*, 2016–2022; *Transcript*, 2024.
Tamas Dezső, Everything begins to float. INN SITU



G.
Ladder

Code	Werkreihe	Werktitel	Datum	Größe
G.		<i>Ladder</i>	2025	230 x 105 x 85 cm
Das Werk <i>Ladder</i> besteht aus herabgefallenen Ästen und Rindenstücken von 52 der ältesten, tief in ökologischer und kultureller Geschichte verwurzelten Bäume der Welt. Über drei Jahre hinweg wurden sie aus allen Teilen der Erde zusammengetragen – vor allem von Menschen aus ihrer unmittelbaren Umgebung. Die industrielle Form der Leiter fügt die einzelnen Teile zu einem System zusammen und ruft das Bild der vernetzten Ökosysteme der Erde hervor.				



Ausstellungsansicht: *Ladder*, 2025. Tamas Dezsó, Everything begins to float. INN SITU

Siehe in Mónika Zsiklas Essay → S. 34

Bezeichnung	Ort	Art	Alter in Jahren
General Sherman Baum	Vereinigte Staaten	Riesenmammutbaum (Sequoiadendron giganteum)	2700
Präsidenten-Baum	Vereinigte Staaten	Riesenmammutbaum (Sequoiadendron giganteum)	3200
Hangman's Elm (Galgen-Ulme)	Vereinigte Staaten	Ulme (Ulmus sp.)	310
Königseiche	Dänemark	Stieleiche (Quercus robur)	1500–2000
Große Eiche	Großbritannien	Stieleiche (Quercus robur)	1100
Die Ivenacker Eichen	Deutschland	Stieleiche (Quercus robur)	1000–1200
Baum von Tule	Mexiko	Montezuma-Sumpfyypresse (Taxodium mucronatum)	1500–3000
Methusalem (Methuselah)	Vereinigte Staaten	Langlebige Grannen-Kiefer (Pinus longaeva)	4853
Pando	Vereinigte Staaten	Amerikanische Zitterpappel (Populus tremuloides)	16000–18000
Fortingall-Eibe	Großbritannien	Europäische Eibe (Taxus baccata)	2000–5000
Llangernyw-Eibe	Großbritannien	Europäische Eibe (Taxus baccata)	4000–5000
Zypresse von Abarkuh	Iran	Persische Zypresse (Cupressus sempervirens)	4000–5000
Sagole-Baobab	Südafrika	Afrikanischer Baobab (Adansonia digitata)	1200–1300
Huon-Kiefer	Tasmanien, Australien	Huon-Kiefer (Lagarostrobos franklinii)	3000–4000
Der Baum, der sich selbst besitzt	Vereinigte Staaten	Weißliche (Quercus alba)	200
Buttonball-Baum	Vereinigte Staaten	Amerikanische Platane (Platanus occidentalis)	350

Heiliger Feigenbaum von Jaya Sri Maha Bodhi	Sri Lanka	Heiliger Feigenbaum (Ficus religiosa)	2308
Kastanie der hundert Pferde	Italien	Esskastanie (Castanea sativa)	3000–4000
Gefängnisbaum	Australien	Boab (Adansonia gregorii)	1500
Olivenbaum von Ano Vouves	Griechenland	Europäischer Olivenbaum (Olea europaea)	2000–3000
Wilder Olivenbaum von Luras	Italien	Europäischer Olivenbaum (Olea europaea)	3000–4000
Der Patriarch	Brazil	Jequitibá-branco (Cariniana legalis)	2000
Tausendjähriger Alerce	Chile	Patagonische Zypresse (Fitzroya cupressoides)	5200
Goethe-Ginkgo	Deutschland	Ginkgo (Ginkgo biloba)	250
Zypresse des Heiligen Franziskus	Italien	Mittelmeer-Zypresse (Cupressus sempervirens)	800
Große Eiche von Pinocchio	Italien	Stieleiche (Quercus robur)	600
Olivenbaum der 30 Holzschuhe	Italien	Europäischer Olivenbaum (Olea europaea)	2000
Hexen-Olivenbaum	Italien	Europäischer Olivenbaum (Olea europaea)	3500
Zirbelkiefer	Österreich	Zirbelkiefer (Pinus sylvestris)	750
Monumentale Korkeiche	Portugal	Korkeiche (Quercus suber)	236
Tausendjähriger Olivenbaum von Roquebrune-Cap-Martin	Frankreich	Europäischer Olivenbaum (Olea europaea)	2000
Gümeli-Eibe	Türkei	Europäische Eibe (Taxus baccata)	4113
Sieben-Schwestern-Eiche	Vereinigte Staaten	Virginische Live-Eiche (Quercus virginiana)	1500

Fò de Té	Italien	Rotbuche (Fagus sylvatica)	500
Stelmužė-Eiche	Litauen	Stieleiche (Quercus robur)	1500–2000
Die ewigen Schwestern	Libanon	Olivenbaum (Olea europaea)	5000
Newtons Apfelbaum	Großbritannien	Apfelbaum (Malus domestica)	400
Thimamma Marri manu	Indien	Banyanbaum (Ficus benghalensis)	550–650
Robinie am Square Viviani	Frankreich	Scheinakazie (Robinia pseudoacacia)	418
Napoleons Linde	Italien	Winterlinde (Tilia cordata)	350
Schenklengsfelder Dorflinde	Deutschland	Linde (Tilia sp.)	1257
Italus	Italien	Schlangenhaut-Kiefer (Pinus heldreichii)	1230
Alter Veteran von Point Lobos	Vereinigte Staaten	Monterey-Zypresse (Hesperocyparis macrocarpa)	300–400
Tausendjährige Eiche	Österreich	Stieleiche (Quercus robur)	1200
Kandelaber-Fichte	Österreich	Gemeine Fichte (Picea abies)	600
Heilige Gertrud	Italien	Europäische Lärche (Larix decidua)	2300
Jōmon-Sicheltanne	Japan	Japanische Sicheltanne (Cryptomeria japonica)	4000–7200
Die bucklige Zeder	Marokko	Atlaszeder (Cedrus atlantica)	900–1000
Großer Kampferbaum von Kamoh	Japan	Riesiger Kampferbaum (Cinnamomum camphora)	1500–2000
Pouakani	Neuseeland	Tōtara (Podocarpus totara)	1800
Zsennye-Eiche	Ungarn	Stieleiche (Quercus robur)	700
Tamas Dezsős Lieblingsbaum seiner Kindheit	Ungarn	Stieleiche (Quercus robur)	80–100

A.01 Series *Tout se met à flotter*
Title *spring*
Date 2025
Size 295 x 310 cm

A.02 Series *Tout se met à flotter*
Title *summer*
Date 2024
Size 295 x 310 cm

A.03 Series *Tout se met à flotter*
Title *autumn*
Date 2024
Size 295 x 310 cm

A.04 Series *Tout se met à flotter*
Title *winter*
Date 2024
Size 295 x 310 cm

The diptychs represent the proliferation of an Alpine forest's ground vegetation and fungal life on color negative photographs. Since human perception primarily focuses on bright colors, contrasts, sounds and movements – phenomena which used to present danger and directly affected the survival of our species – quiet, slow and uninterrupted vegetal and fungal existence was confined to the periphery of human attention and has become an unnoticed background of our lives.

The works offer a double gesture: on the one hand, they present an otherwise neglected form of existence in an unusually large format, and on the other they disrupt the recipient's spatial perception by reversing the images into negative: «everything begins to float» in the absence of shadows. Our perception is overwhelmed by enforced interpretation. The mind keeps trying to attach meaning to forms. The complementary colors, hues and contrasts replacing the ancient setting of green background compel the mind to relearn and relate in a new kind of way.

The represented places cease to be places and are taken over by the sight of strange, alien, decentralized and non-hierarchical structures of vegetal and fungal actors. The simple gesture of the negative images reveals our habitual perceptive disorders and deficiencies, which results in the contingency, quality and radical otherness of hidden vegetative existence. Inverted imaging is not only an aesthetic way of expression, but an attempt to rethink our relationship to our ways of seeing and to nature.

«Tout se met à flotter / Everything begins to float,» says Antoine Roquentin as he gazes at the root of a chestnut tree. The protagonist of Sartre's Nausea comes to the realization that he is merely one among many objects. His human standpoint fades; his self dissolves into the impersonal multitude, while the disorder and absurdity of existence become increasingly alien. This sensation corresponds to the concept of flat ontology, according to which every entity – human or non-human – possesses the same ontological status and occupies no privileged position.

See Mónica Zsikla's essay → p. 40

F. Title *Kings Canyon*
Date 2023
Size 155 x 122 cm

Charred remnant of a sugar pine (Pinus lambertiana) destroyed in a Sierra Nevada wildfire. In recent years, several large-scale wildfires have swept through California's Sierra Nevada range, including the devastating 2021 Caldor Fire, which affected approximately 220,000 hectares. The sugar pine – the tallest of all pine species – is especially vulnerable to increasingly frequent and intense fires that exceed natural fire intervals and regeneration cycles. Ecologically, it plays a vital role: its massive size, long life span, and nutrient-rich seeds support a wide array of forest species and help maintain biodiversity in montane ecosystems. However, its populations have declined dramatically over recent decades due to the combined effects of climate change, an introduced fungal disease (white pine blister rust), and high-severity fires. The retreat of the sugar pine exemplifies how a once-dominant keystone species can become ecologically fragile in the face of accelerating environmental change.

H. Series *Sections*
Title *Sections 001–046*
Date 2016–2022
Size dimensions variable

Photographs taken of vegetal segments on 19th-century British and French microscope slides. The segments of plants were enclosed between two glass plates before the polluting effects of the second industrial revolution and preceding motorization, mass production and the emergence of synthetic materials. Their forms clearly refer to the species of the given plants, but at the same time they were part of a concrete living organism.

See Mónica Zsikla's essay → p. 44

D.03 Series *Flesh of Flesh*
Title *Pinus Radiata (Montezey Pine)*
Date 2021
Size 152.5 x 122 cm

Inspired by Maurice Merleau-Ponty's final work, these pieces explore the microscopic «flesh» of trees, expanding his notion of the body into the radical concept of «Flesh» – a shared substance of self and world. If the world itself is flesh, perception is a fusion of body and environment: we sense because we are part of the world's living fabric, and the world perceives through us. This view dissolves the old dualism, revealing nature as a responsive, intertwined whole.

See Mónica Zsikla's essay → p. 44

E. Title *Forest*
Date 2018
Size 127 x 210 cm

A forest is a stage for ceaseless transformation, yet we speak of the same one enduring for

millennia, when in truth only the place persists. This diptych shows a forest in the Azores, once an evolutionary laboratory whose isolation nurtured hundreds of unique species. Over the past century, plants from Asia and Australia – sweet pittosporum, blue gum, Japanese cedar, soft tree fern and kahili ginger – have spread, reshaping habitats and altering local wildlife.

See Mónica Zsikla's essay → p. 43

B. Title *inderwelt*
Date 2022
Size 130 x 320 x 6 cm

A mirror made from a piece of the 4.6-billion-year-old Campo del Cielo meteorite is paired with negative photographs of fairyflies. These insects, 0.15–1 mm in size and living 1–2 days, appear against a star-like background created by dust grains on the slides. The work reflects on Heidegger's anthropocentric view of Being-in-the-world, which overlooks the independent existence of objects.

See Mónica Zsikla's essay → p. 41

J. Title *Totem Conflatura*
Date 2022
Size 240 x 85 x 25 cm

Totem Conflatura was inspired by massive forest fires in California's Sierra Nevada. In Sequoia National Park, firefighters wrapped millennia-old sequoias in aluminium blankets, though aluminium melts at 660 °C, far below recent fire temperatures. Aluminium production, highly polluting and doubled since 2000, embodies a vicious circle: the very material meant to protect the trees contributes to the climate change that endangers them.

C. Title *Equisetum*
Date 2020
Size 127 x 210 cm

Equisetum emerged around 400 million years ago during the Devonian period, long dominating the forest understorey and, in places, forming forests up to 30 meters high – later the source of today's coal deposits. As a «living fossil,» it points to an era before the advent of flowering plants, when vegetation relied solely on minerals, water, and light. Such relics have survived every mass extinction, illustrating that evolutionary processes are not necessarily linear: some species can persist for millions of years in almost unchanged form.

See Mónica Zsikla's essay → p. 44

K. Title *Transcript*
Date 2023
Size 185 x 450 cm

The triptych renders, in wave form, the alarm calls of 100 bird species from the Sierra Nevada. Drawn with charcoal from burnt giant sequoias up to 3,000 years old, it reflects

a landscape where 85 % of old-growth forests vanished or thinned between 2011 and 2020 and 14,000 sequoias burned. Bird communities have since shifted, while the sequoias' fire defences falter under the speed and intensity of human-driven climate change.

G. Title *Ladder*
Date 2025
Size 230 x 105 x 85 cm

Ladder incorporates fallen branches and bark fragments from 52 ancient trees – emblematic representatives of the world's oldest species. Often found in remote habitats, these trees «entrusted» their remnants to the artist over three years. Using Google Maps, the artist contacted nearby residents, many of whom embraced the project: some rowed through swamp forests, others – professional tree guardians – collected fragments, and one crossed the Iranian desert by motorcycle. Contributors included a South African guide, an American librarian, a ship broker, and a Scottish priest who sent pieces from an ancient yew. Friends, acquaintances, and the artist himself – travelling to America, Austria, Denmark, Germany, and Italy – added further material. Species range from camphor and giant sequoias to baobabs and sugi cedars, some centuries, others millennia old, many with cultural resonance, such as the oak that inspired Pinocchio or the sacred fig of Buddha.

Human and plant temporalities diverge profoundly: human time is linear, subjective, and bound to mortality; plant time follows cyclical rhythms of adaptation and renewal. Ancient trees outlast individuals, empires, and eras, challenging anthropocentric views of history and time. Our reverence for them betrays an unease with our finite perspective. The ladder's industrial form – its simplicity, standardised scale, and emphasis on wood as material – seeks to strip away these illusions. Uniting fragments from distant origins, it forms a single system, evoking Earth's interlinked ecosystems: a global garden in which all life is connected.

See Mónica Zsikla's essay → p. 45

Tamas Dezső ist ein bildender Künstler, der in Budapest lebt und arbeitet. In seiner Kunst untersucht er die persönliche Identität von Menschen und Nichtmenschen, ihr Fortbestehen in der Zeit und die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung. Dezsős Werk konzentriert sich auf Themen wie Materialität, Zeitlichkeit, pflanzliche Existenz und die Umwelt, die er in Fotografien, Skulpturen und Installationen erkundet.

Tamas Dezső is a visual artist living and working in Budapest. His work examines the personal identity of humans and nonhumans, their persistence through time, and the limits of human perception. Dezső's practice focuses on issues of materiality, temporality, and vegetal existence, as well as questions raised by ecological concern, which he explores through photographs, sculptures, and installations.

<i>Buch / Book</i>	2015	Here, Anywhere, Biennale Mediations, Posen, Polen	Divergent Landscapes, Robert Koch Gallery, San Francisco, USA
2015	Notes for an Epilogue, Text von Eszter Szablyár, erschienen bei Hatje Cantz, Berlin	The Dignity of Isolation, Half King Gallery, New York, USA	A New Chapter, Leopold Bloom Art Foundation Collection, Gallery of Szombathely, Ungarn
<i>Einzelausstellungen / Solo Exhibitions</i>	2014	Here, Anywhere, Chobi Mela, Faculty of Fine Arts, University of Dhaka, Bangladesch	Air Loom, 15 years of the Cassilhaus Artist Residency, Cassilhaus, Chapel Hill, USA
2025	Momentary Minds, mit Nóra Szabó, Budapest Gallery, Budapest, Ungarn	Here, Anywhere, Balassi Institute, Bratislava, Slowakei	2023
2024	Hypothesis: Everything is Leaf, Robert Koch Gallery, San Francisco, USA	Here, Anywhere, Raiffeisen Gallery, Budapest, Ungarn	Replanning, Institute of Contemporary Art, Dunaújváros, Ungarn
2023	Coda, Einspach Fine Art & Photography, Budapest, Ungarn	2009	On View, Robert Koch Gallery, San Francisco, USA
2022	Hypothesis: Everything is Leaf, Capa Center, Budapest, Ungarn	Upstarts, Historical Museum, Bielitz-Biala, Polen	Leopold Bloom Art Award, Kiscell Museum, Budapest, Ungarn
2021	Hypothesis: Everything is Leaf, UGM Studio of Maribor Art Gallery, Maribor, Slowenien	2006	Summer Wine, Einspach Fine Art & Photography, Budapest, Ungarn
2018	Notes for an Epilogue, Clervaux Cité de l'image, Clerf, Luxemburg	2005	Doomsday Brain Check, MAGMA Contemporary, Sfântu Gheorghe, Rumänien
2016	Notes for an Epilogue, Robert Koch Gallery, San Francisco, USA	The Last Days of the Race Track, House of Photography, Budapest, Ungarn	
Notes for an Epilogue, Argentea Gallery, Birmingham, Großbritannien	2011		
	Here, Anywhere, Center for Documentary Studies at Duke University, Durham, USA	<i>Gruppenausstellungen / Group Exhibitions</i>	Beyond the Horizon, Cassilhaus, Chapel Hill, USA
	Here, Anywhere, New Mexico Museum of Art, Santa Fe, USA	2025	2022
	Here, Anywhere, Robert Koch Gallery, San Francisco, USA	Garden, Pannonhalma Archabbey, Pannonhalma, Ungarn	Perspectives: Recent Gifts of Contemporary Art, George Eastman Museum, Rochester, USA
		Habitat. Nature and Landscape Constructs, Hungarian National Gallery, Budapest, Ungarn	Foto Wien, Hypothesis: Everything is Leaf, Atelier Augarten, Wien, Österreich
		2024	
		Heterotope – The Plastic Man Shaped by Nature, Pikszis, Budapest, Ungarn	

Extra Ordinary, The Photographers' Gallery, London, Großbritannien	When Frost Was Spectre-Grey, The Photographers' Gallery, London, Großbritannien	Inside/Outside, Robert Koch Gallery, San Francisco, USA	Active Witness, 12 Star Gallery, London, Großbritannien	2009 Tradition and Receptiveness, Current Developments in Hungarian Photography, ArtDepoo, Tallinn, Estland	<i>Kunstmessen / Art Fairs</i>	2016 Paris Photo, Robert Koch Gallery, Grand Palais, Paris, Frankreich	Expo Chicago, Robert Koch Gallery, Navy Pier, Chicago, USA
2019 Recent Discoveries from the Cassilhaus Collection, Cassilhaus, Chapel Hill, USA	516 ARTS/UNM Art Museum, Future Tense, Albuquerque, USA	PhotoIreland Festival, Magazines on the Wall, Dublin, Irland	Belfast Photo Festival, Waterfront Hall, Belfast, Großbritannien	Present Continuous, Central European House of Photography, Bratislava, Slowakei	2024 aris Photo, Einzelausstellung, Einspach Fine Art & Photography, Grand Palais, Paris, Frankreich	Expo Chicago, Robert Koch Gallery, Navy Pier, Chicago, USA	2012 Paris Photo, Robert Koch Gallery, Grand Palais, Paris, Frankreich
Another Europe mit dem Austrian Cultural Forum in Bukarest, Hermannstadt, Rumänien	2015 Ex & Post, Australian Centre for Photography, Sydney, Australien	Photoville, Photo District News, Brooklyn Bridge Park, New York, USA	Ulsan International Photography Festival, Ulsan, Südkorea	Lishui Photography Festival, Provinz Zhejiang, China	Unseen Amsterdam, Einzelausstellung, Einspach Fine Art & Photography, Amsterdam, Niederlande	AIPAD New York, Robert Koch Gallery, New York, USA	Expo Chicago, Robert Koch Gallery, Navy Pier, Chicago, USA
2018 Sir Elton John: A Time for Reflection, AIPAD, New York City, USA	2014 So Far, so Close, Abbaye de Neumünster, Luxemburg	JCE – Young European Art, Bratislava City Gallery / Palais Mirbach, Bratislava, Slowakei	Young Contemporary Statements, Pécs, Ungarn	2008 Present Continuous, Hungarian House of Photography, Budapest, Ungarn	2015 Paris Photo, Robert Koch Gallery, Grand Palais, Paris, Frankreich	2011 Paris Photo, Robert Koch Gallery, Grand Palais, Paris, Frankreich	AIPAD New York, Robert Koch Gallery, New York City, USA
Another Europe, Kings Cross, Austrian Cultural Forum, London, Großbritannien	2013 From Rembrandt to Pollock to Atget, UNM Art Museum, Albuquerque, USA	Jeune Création Européenne, Kunsthaus Hamburg, Hamburg, Deutschland	Budapest Positive, Hungarian House of Photography, Budapest, Ungarn	Caja de Luz, Galeria Miscelane, Barcelona, Spanien	Unseen Amsterdam, The Photographers' Gallery, Amsterdam, Niederlande	Expo Chicago, Robert Koch Gallery, Navy Pier, Chicago, USA	Publikationen / Bibliography
2017 In My View, The Photographers' Gallery, London, Großbritannien	New Excursions in the Cassilhaus Collection, Cassilhaus, Chapel Hill, USA	What is Hungarian? – Contemporary Answers, Kunsthalle, Budapest, Ungarn	Live Sync., Shanghai Museum of Contemporary Art, Shanghai, China	2007 József Pécsi Grant Exhibition, Hungarian House of Photography, Budapest, Ungarn	Art & Antique Budapest, Einspach Fine Art & Photography, Budapest, Ungarn	Photo London, The Photographers' Gallery, London, Großbritannien	2025 Einspach & Czapolai Fine Art, autumn – winter 2024, Portfolio, Budapest, Ungarn
An Overview of Hungarian Photography, National Museum, Warschau, Polen	Hungarian Art Photography in the New Millennium, National Gallery, Budapest, Ungarn	JCE Grand Prize, BeLa Editions Gallery, Brüssel, Belgien	New York Photo Festival, HumanKind, powerHouse Arena, New York, USA	2006 Risk, Foam Fotografiemuseum Amsterdam, Amsterdam, Niederlande	2021 The Armory Show, Robert Koch Gallery, New York City, USA	2014 Unseen Amsterdam, The Photographers' Gallery, Amsterdam, Niederlande	2024 Elements, inderwelt, Hrsg. Stephen Ellcock, Thames & Hudson, London, Großbritannien
Viewfinders, Hungarian photography from the past half century, Robert Capa Center, Budapest, Ungarn	Tra(n)shformation, National Museum of Contemporary Art, Athen, Griechenland	2011 The Terry O'Neill Tag Awards, HotShoe Gallery, London, Großbritannien	East Side Story, Polka Galerie, Paris, Frankreich	Hungary Today, Ungarische Botschaft, Berlin, Deutschland	2020 The Armory Show, Robert Koch Gallery, New York City, USA	AIPAD New York, Robert Koch Gallery, New York City, USA	L'Œil de la Photographie, Robert Koch Gallery: Tamas Dezső: Hypothesis: Everything is Leaf, Paris, Frankreich
Winter Exhibition, Argentea Gallery, Birmingham, Großbritannien	Memory, Vizii International Visual Culture Festival, Kiew, Ukraine	Biennale Jeune Création Européenne, Montrouge, Paris, Frankreich	Foto8, Crane Kalman Brighton Gallery, Brighton, Großbritannien	Selected Images, Budapest Gallery, Budapest, Ungarn	2017 Photo London, The Photographers' Gallery, London, Großbritannien	2013 Paris Photo, Robert Koch Gallery, Grand Palais, Paris, Frankreich	
2016 Storytelling, Georgia Museum of Art, Athens, USA	2012 Reconsidering the Photographic Masterpiece, UNM Art Museum, Albuquerque, USA	Transience, Galerie Huit Arles, Arles, Frankreich	Present Continuous, Gallery of Contemporary Art, Celje, Slowenien	Budapest Feeling, Month of Photography, Krakau, Polen	Budapest Feeling, Month of Photography, Krakau, Polen	Paris Photo Los Angeles, Robert Koch Gallery, Los Angeles, USA	
				2005 Hungary Today, Europäische Zentralbank, Frankfurt, Deutschland	Photofairs, Robert Koch Gallery, San Francisco, USA		

2023 Artmagazin, Screams Entombed in Charcoal, Ausstellungsrezension von Dániel Kustra, Budapest, Ungarn	Élet és Irodalom, Hypothesis: Everything is Leaf, Ausstellungs- rezension von Péter György, Budapest, Ungarn	Another Europe, Katalog, Austrian Cultural Forum, London, Großbritannien	Literary Hub, Portfolio, Text von Eszter Szablyár, New York, USA	The Telegraph, Portfolio, London, Großbritannien	Intro Magazine, Text von Frederike Wetzels und Thomas Venker, Köln, Deutschland	San Francisco Examiner, Ausstellungsrezension von Lauren Gallagher, San Francisco, USA	PDN, Photo of the Day, New York, USA Gente di Fotografia, Ausstellungsrezension von Franco Carlisi, Rom, Italien
A mű, The Interobjective Presentation of Disappearance, Ausstellungsrezension von Márk Horváth, Budapest, Ungarn	Magyar Narancs, Légy, pizsok, Wittgenstein, Ausstellungsrezension von Krisztina Erdei, Budapest, Ungarn	2018 British Journal of Photography, Going beyond the borders with Another Europe, London, Großbritannien	2015 Royal Photographic Society Journal, Text von Lucy Davies, London, Großbritannien	Prism Magazine, Notes for an Epilogue und Here, Anywhere, Dublin, Irland	20 Minutos, Interview von Ánxel Grove, Barcelona, Spanien	The Fox is Black, Text von Philip Kennedy, Los Angeles, USA	il Post, La Romania che non si vede, Portfolio, Mailand, Italien
ReVue, Hypothese: Alles ist Blatt, Portfolio, Redakteurin: Barbara Stauss, Berlin, Deutschland	Qubit, Hypothesis: Everything is Leaf, Ausstellungsrezension von Zsuzsanna Balázs, Budapest, Ungarn	2017 European Month of Photography Luxembourg, Katalog, Hrsg. Paul di Felice, Luxemburg	Huck Magazine, Interview und Text von Alex King, London, Großbritannien	2014 Público, Fragmentos do misterioso mundo de Tamas Dezso, Lissabon, Portugal	Our Age is Thirteen, Text von Carole Coen, Paris, Frankreich	L1ghtb1tes, Interview von Gyorgy Laszlo, London, Großbritannien	APHF:13: Athens Photo Festival, Fluid Identities, Katalog, Athen, Griechenland
Fotóművészet, Ausstellungsrezension von Zsófia Somogyi, Budapest, Ungarn	2021 Punkt, Interview von Péter Baki, Budapest, Ungarn	GEO Magazine, Images of a Disappearing World, Portfolio, Hamburg, Deutschland	The Calvert Journal, Not quite forgotten, Text von Kriti Bajaj, London, Großbritannien	Neue Zürcher Zeitung, Portfolio, Hrsg. Katharina Grieder, Zürich, Schweiz	LensCulture, kuratiert und herausgegeben von Jim Casper, Paris, Frankreich	MutantSpace, Text von Moray Mair, Cork City, Irland	2012 Prix Pictet book, Power, teNeues, London, Großbritannien
Korunk, Cover und Portfolio, Redaktion: Zágón Szentés, Cluj-Napoca, Rumänien	Gente di Fotografia, Cover und Portfolio, Rom, Italien	2016 Telegraph Magazine, The Telegraph, The bigger picture, London, Großbritannien	Aesthetica Magazine, Notes for an Epilogue at The Photographers' Gallery, York, Großbritannien	De Standaard Magazine, Portfolio, Hrsg. Jan Desloover, Brüssel, Belgien	2013 The Georgia Review, Cover und Portfolio, Rezension von Jenny Gropp Hess, Athens, USA	Fubiz, Tamas Dezso Photography, Portfolio, Paris, Frankreich	Mozgó Világ, Ausstellungsrezension von Emese Kürti, Budapest, Ungarn
2022 A mű, Are we Flowers?, Ausstellungsrezension von György Cséka, Budapest, Ungarn	Forrás, Portfolio, Gedicht von Márton Simon, Kecskemét, Ungarn	2016 Telegraph Magazine, The Telegraph, The bigger picture, London, Großbritannien	The Guardian, Postcards from the ruins, Portfolio, London, Großbritannien	Helsinki Photography Biennial Buch und Katalog, Portfolio, Helsinki, Finnland	TurnOnArt, Ivory Press, Interview von Ignacio Evangelista, Madrid, Spanien	Internazionale, Epilogo Romano, Portfolio, Rom, Italien	National Geographic, Visions, Washington DC, USA
Magnum Photos and The Photographers' Gallery, Square Print Sale, London, Großbritannien	Fototreff Berlin, Interview von Anna Charlotte Schmid, Berlin, Deutschland	Harper's Magazine, New York, USA San Francisco Chronicle, Ausstellungsrezension von Jessica Zack, San Francisco, USA	Flash Art, The Bikini Effect, Text von Gábor Rieder, Mailand, Italien	British Journal of Photography, Cover, Portfolio, Rezension von Colin Pantall, London, Großbritannien	San Francisco Chronicle, Ausstellungsrezension von Kenneth Baker, San Francisco, USA	GUP Magazine, Text von Katherine Oktober Matthews, Amsterdam, Niederlande	The New York Times, The 6th Floor, Text von Gail Bichler, New York, USA
Designisso, A riporttól a filozofikus fotográfiáig, Text von Henriett Peczár, Budapest, Ungarn	Thisispaper, Portfolio, Berlin, Deutschland	Juxtapoz Magazine, Notes for an Epilogue, Portfolio, San Francisco, USA	The Independent, Interview von Gillian Orr, London, Großbritannien	Landscape Stories, Issue 15: Mountains, Kurator: Gianpaolo Arena, Treviso, Italien	American Photography 29, Cover and Beitrag, New York, USA	Notes on the Road, Text von Karen Lo, New York, USA	Daylight Magazine, Interview von Kate Levy, New York, USA
kultura.hu, The medium of life in fact is a huge garden, Interview von Katica Kocsis, Budapest, Ungarn	2019 Photography & Culture, Portfolio, Text von Eszter Szablyár, Hrsg. Gil Pasternak, London, Großbritannien	Financial Times, Text von Jamie Waters, London, Großbritannien	Photomonitor, Interview von Sarah Allen, London, Großbritannien	My Modern Met, Portfolio, Text von Katie Hosmer, Los Angeles, USA	TIME Magazine, LightBox, Text von Andrew Katz, New York, USA	Hungarian Art Photography in the New Millennium, Buch von Péter Baki, Budapest, Ungarn	Flash Art Hungary, Interview und Portfolio, Budapest, Ungarn
	Homeward: The Wieland Collection, Kuratorin: Rebecca Dimling Cochran, Atlanta, USA			BLINK Magazine, Hrsg. ARam Kim, Seoul, Südkorea	SF Weekly, Ausstellungsrezension von Jonathan Curiel, San Francisco, USA	Journal Europa, Text von Marc Desmillet, Paris, Frankreich	
				WIRED, Raw File, Text von Doug Bierend, San Francisco, USA		Time Machine Magazine, Notes for an Epilogue, Sydney, Australien	

LFI, Leica Magazine,
Portfolio, Berlin,
Deutschland

Reporter ohne
Grenzen, Fotobuch
2012, Fotoredakteurin:
Barbara Stauss,
Berlin, Deutschland

GEO Magazin, Hallig
Oland, Hamburg,
Deutschland

2011
TIME Magazine, Text
von Deirdre van Dyk,
Hrsg. Alexander Ho,
New York, USA

Burn Magazine,
Portfolio, USA

Art Bay Area,
Ausstellungsrezension
von Cherie Louise
Turner, San Francisco,
USA

Visual Art Source,
Ausstellungsrezension
von Chérie Louise
Turner, San Francisco,
USA

The Wall Street
Journal, Text
von Rebecca Horne,
New York, USA

HotShoe Magazine,
Text von Bill
Kouwenhoven, London,
Großbritannien

The New Yorker, A
Click Away: Review
Santa Fe, Text
von Jessie Wender,
New York, USA

Revizor,
Ausstellungsrezension
von Eva Ibos,
Budapest, Ungarn

Budapest Positive,
Katalog, Hungarian
House of Photography,
Budapest, Ungarn

The Daily Beast, The
Dignity of Isolation at
The Half King Gallery,
New York, USA

2008
Present Continuous IV
– Visible Stories, Buch,
Hrsg. Gabriella Csizsek,
Budapest, Ungarn

2006
Ojo de Pez, Hrsg.
Tina Ahrens,
Madrid, Spanien

Józsefváros, Buch,
Hrsg. Városháza
Könyvek, Budapest,
Ungarn

PDN Photo Annual,
Photo District News,
New York, USA

Der Künstler dankt folgenden Personen für
ihre Beteiligung und Unterstützung: /
The artist thanks the following people for
their participation and support:

Eszter Szablyár, Pidzsu, Piroska Weidinger,
György Dezső, Mária Mink, Gábor
Dezső, Juli Dezső, Zsuzsanna Udvarhelyi,
Hans-Joachim Gögl, Gundula Darlap-
Madersbacher, Anni Seligmann,
Sophie Leiwen, Judit Ujfalussy, Benedek
Szabolcs, Hamvas Szilárd, Barbara
Czapolai, Gábor Einspach, Mónika Zsikla,
Zsolt Füstös-Makár, Péter Sváby,
Sári Wiszkidenszky, Gergő Ámmer, Péter
Peti, Richard Courtiour, István Komjáthy,
Tibor Gunzl, Hunor Árpád György,
Clemens Schedler, Ellen Cassilly, Frank
Konhaus, Robert Koch, Ada Takahashi,
David Carmona

Im Rahmen dieser Reihe laden wir international tätige Fotokünstler*innen in die Region Tirol/Vorarlberg ein, jeweils eine Ausstellung als Reflexion dieser Begegnung neu zu entwickeln. Unser Schwerpunkt liegt dabei auf künstlerischen Positionen, bei denen der Prozess der Wahrnehmung und die Entwicklung der Arbeit vor Ort zentrale Bestandteile des Werks darstellen.

Parallel dazu laden wir heimische Musikschaaffende aus der Region ein, in künstlerischer Resonanz auf die fotografischen Arbeiten jeweils ein Konzert neu zu erarbeiten. Abgerundet wird der dramaturgische Dreiklang mit einer kommentierenden Dialogreihe aus Wissenschaft und Alltagskultur. Zu jeder Ausstellung erscheint eine zweisprachige Publikation in der gleichnamigen Reihe bei FOTOHOF>EDITION in Salzburg. Alle Ausstellungen und Konzerte von INN SITU sind eigens für das BTV Stadtforum entwickelte Arbeiten.

For this series, we invite international artist-photographers to Tyrol and Vorarlberg to develop new exhibitions which reflect their encounters with the region. We focus on artistic approaches in which the processes of perception and the development of the work on site both constitute important elements of the work itself.

Alongside this, we invite local musicians from Tyrol and Vorarlberg to develop a new concert in artistic resonance with the photographic works. A series of commentaries in the form of dialogues, which draw on scholarly and mainstream culture, complete the dramaturgical triad. A bilingual publication in the series of the same name is published by FOTOHOF>EDITION in Salzburg to accompany each exhibition. All INN SITU exhibitions and concerts feature works which have been specifically developed for the BTV Stadtforum.

Diese Publikation erscheint zur Ausstellung
Tamas Dezső
EVERYTHING BEGINS TO FLOAT
8.10.2025 – 6.1.2026
BTV Stadtforum Innsbruck

Ausstellung
Künstlerische Leitung: Hans-Joachim Gögl /
Ausstellungsmanagement: Gundula
Darlap-Madersbacher, Sarah Nawroth /
Video-Dokumentation: Thomas Osl,
STUMMLAUT Tonstudio / Ausstellungs-
ansichten: Tamas Dezső / Besucher-
service: Angelika Schafferer, Gundula
Darlap-Madersbacher, Sarah Nawroth /
Ausstellungsaufbau: Robert Simmerle

Publikation
Herausgeber: Hans-Joachim Gögl,
BTV Stadtforum Innsbruck / Gestaltung:
Studio Mut, Anni Seligmann, Thomas
Kronbichler, Martin Kerschbaumer, Sophie
Leiwen / Redaktion: Hans-Joachim Gögl,
Sarah Nawroth / Texte: Hans-Joachim Gögl,
Mónika Zsikla / Übersetzung: Kimi Lum

Alle Arbeiten © Tamas Dezső

Druck: Vorarlberger Verlagsanstalt;
Auflage: 500; printed in Austria

© 2025 INN SITU
– Fotografie, Musik, Dialog
BTV Kunst und Kultur
Alle Rechte vorbehalten.

FOTOHOF>EDITION, Band 394
978-3-903334-94-6

BTV
Kunst und Kultur



GENAU DA!
Studierende der Klasse
für Fotografie und Medien
von Joachim Brohm
an der HGB Leipzig

ISBN 978-3-902993-66-3
FOTOHOF>EDITION, Band 266



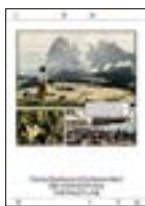
ORLY ZAILER
AHNEN. Neue Porträts

ISBN 978-3-902993-75-5
FOTOHOF>EDITION, Band 275



MELANIE MANCHOT
Mountainworks
(Montafon)

ISBN 978-3-902993-83-0
FOTOHOF>EDITION, Band 283



**Carlos Spottorno &
Guillermo Abril**
DIE VERWERFUNG

ISBN 978-3-902993-92-2
FOTOHOF>EDITION, Band 292



Bettina von Zwehl
WUNDERKAMMER

ISBN 978-3-903334-01-4
FOTOHOF>EDITION, Band 301



Roos van Haften
LIGHT WORKS
Re-Risch-Lau

ISBN 978-3-903334-16-8
FOTOHOF>EDITION, Band 316



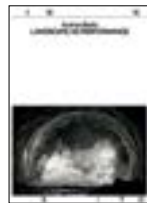
Verena Roßbacher
DAS FOTOALBUM
Bilder einer Reise,
literarisch betrachtet

ISBN 978-3-903334-27-4
FOTOHOF>EDITION, Band 327



Volker Gerling
PORTRAITS IN MOTION

ISBN 978-3-903334-28-1
FOTOHOF>EDITION, Band 328



Andrea Botto
**LANDSCHAFT ALS
PERFORMANCE**

ISBN 978-3-903334-43-4
FOTOHOF>EDITION, Band 343



RIGHT NOW
Florence Cardenti, Gilberto
Güiza-Rojas, Romain Darnaud,
Florian Schmitt, Rachael Woodson

ISBN 978-3-903334-49-6
FOTOHOF>EDITION, Band 349



Armin Linke
QUANTUM CONDITIONS

ISBN 978-3-903334-63-2
FOTOHOF>EDITION, Band 363



Uta Kögelsberger
FOREST COMPLEX

ISBN 978-3-903334-73-1
FOTOHOF>EDITION, Band 373



Kurt Tong
KRAMPUS

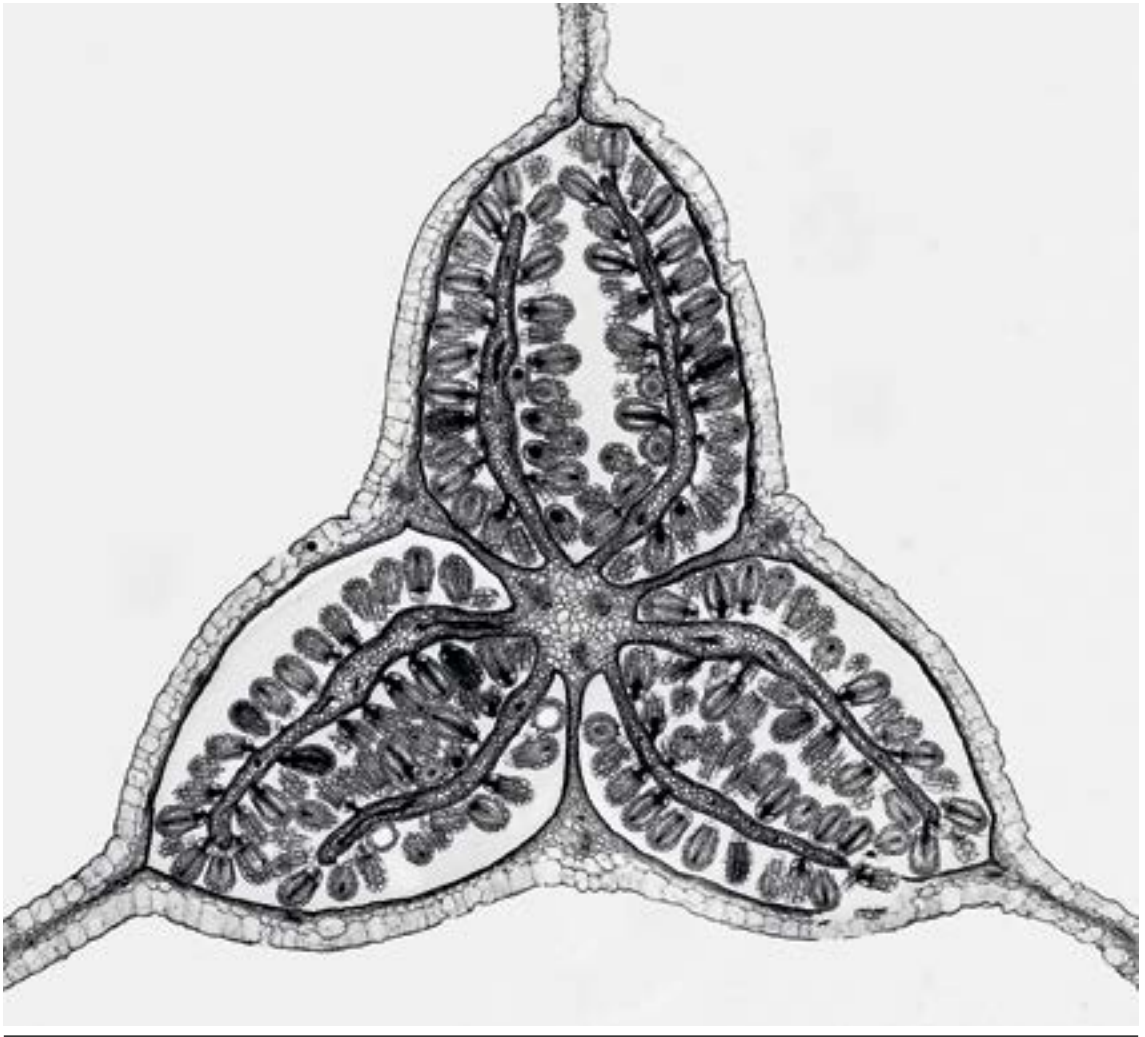
ISBN 978-3-903334-77-9
FOTOHOF>EDITION, Band 377



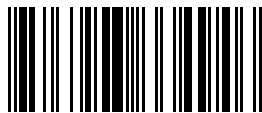
Gerti Deutsch / Ilija Trojanow
**IMAGINATION UND
AUGENSCH EIN**

ISBN 978-3-903334-89-2
FOTOHOF>EDITION, Band 389





8.10.2025 – 6.1.2026
BTV Stadtforum Innsbruck



FOTOHOF>EDITION, Band 394
ISBN 978-3-903334-94-6