

Eröffnung / Opening
13. 7. 2018, 18:00

Ausstellungsdauer / Duration
14. 7. – 26. 8. 2018

Öffnungszeiten / Opening hours
Dienstag bis Sonntag 10:00 – 17:00
Tuesday to Sunday 10 am to 5 pm

Kuratiert von / Curated by
Reinhard Braun

Führungen / Guided tours
auf Anfrage / on request
(DE/EN/HR)

Kontakt / Contact
Angelika Maierhofer
Camera Austria
Lendkai 1, 8020 Graz, Austria
T +43 316 81 55 50 16
exhibitions@camera-austria.at

www.camera-austria.at
www.facebook.com/Camera.Austria



Heidi Specker Fotografie

Photography

Ausgehend von ihrer beobachtenden Aufmerksamkeit und ihrer Präzision des Sehens, gepaart mit der Montage, Gruppierung und Reihung der entstandenen Bilder, erzeugt Heidi Specker seit den 1990er-Jahren visuelle Erzählungen, die die Räume ihres Interesses durch die Bilder demontieren und remontieren, auflösen und wieder zusammensetzen zugleich: Architekturen, Stadtraum, Gärten, Porträts im Atelier, Reisen, Wohnräume. »Das allgemein Anzutreffende sollte eigentümlich wirken können, und vieles, was natürlich schien, sollte als künstlich erkannt werden«, schrieb Bertolt Brecht. In dieser Weise zeigt Heidi Specker in ihren essayistisch strukturierten Serien immer auch den Zugriff, den sie mit und durch ihre Bilder vornimmt, zeigt sie, wie sie sich mit diesen Bildern einer Wirklichkeit einschreibt, ihre Poetik visuell freisetzt, aber auch ihre Fremdheit, Unzugänglichkeit und Ambivalenz aufrechterhält, um beständig das Vermögen der Bilder zu befragen, deren Wirkung wir alle teilen. Ihr Blick ist dabei niemals unmittelbar oder direkt, die Gegenstände werden kaum jemals auf Augenhöhe gezeigt, sondern von leicht oben oder leicht unten, von der Seite, verschoben, als stünden sie immer schon in einem Konflikt mit demjenigen, das sie zeigen. Und es sind Details, die sie findet und erfindet, das »Ganze«, was es auch sein könnte, es bleibt außerhalb ihrer Bilder und kann kaum jemals aus den Serien imaginiert werden.

Die Ausstellung bei Camera Austria zeigt keinen Querschnitt durch diese verschiedenen Serien, sie will nicht repräsentativ für die umfangreiche künstlerische Arbeit Heidi Speckers stehen oder gar exemplarische Bilder zeigen oder verhandeln. Die Ausstellung geht auf einen mehrmonatigen Dialog der Künstlerin mit dem Kurator zurück, in dessen Verlauf sich die Suche nach einer gemeinsamen Sprache über diese Bilder auf einige wenige konzentriert hat.

Zu nennen wäre die »TEILCHENTHEORIE«. Auf die Frage, »Woraus besteht die Stadt?«, »antwortet« Heidi Specker 1998 mit Details von architektonischen Oberflächen Berliner Architektur, mit einem Herauslösen von wiederkehrenden Fassadendekors aus deren ursprünglichem architektonischen Mit- und Durcheinander, wodurch diese Details freigesetzt, anders, nutzlos, ortlos, schön, aber auch fremd werden. Die Frage nach einer Gesamtheit wird mit

Starting with her observant attentiveness and her precision in seeing, coupled with the montaging, grouping, and sequencing of the images created, since the 1990s Heidi Specker has been generating visual narratives that at once disassemble and reassemble, dissolve and recompile her spaces of interest through the images: architectures, urban spaces, gardens, portraits in the studio, journeys, living areas. "Everyday things should appear strange, and much that seemed natural should be recognized as artificial," wrote Bertolt Brecht. Thus, in her essayistically arranged series, Heidi Specker always also shows the access that she undertakes with and through her photographs, showing how she inscribes herself into a reality with these images, visually unleashing its poetics, but also sustaining its unfamiliarity, remoteness, and ambivalence in order to continually challenge the power of the images, whose effects we all share. Here, her gaze is never immediate or direct, the objects hardly ever shown at eye level, but rather from slightly above or slightly below, from the side, shifted, as if they had always been engaged in conflict with that being shown. And she finds and invents details, with the "whole" that it might be remaining outside of her images and barely ever imaginable from the series.

The exhibition at Camera Austria does not present a cross-section of these different series. It does not intend to be representative of the extensive artistic work of Heidi Specker or even to show or negotiate exemplary photographs. The exhibition goes back to a dialogue between the artist and the curator lasting several months, over the course of which the quest for a common language about these images was concentrated on several works in particular.

One such series was "TEILCHENTHEORIE" (PARTICLE THEORY). To the question "What is the city made of?" Heidi Specker "replied" in 1998 with details from architectural surfaces of Berlin architecture, with a liberation of recurring façade decor from its original architectonic coherence and mélange, thus setting these details free, making them different, useless, placeless, beautiful, but also unfamiliar. The response to the issue of totality is its dissolution, a theory of particles. The city is composed of surfaces; we can



ihrer Auflösung beantwortet, mit einer Theorie der Teile. Die Stadt besteht aus Oberflächen, man kann sie ansehen oder ignorieren, man kann den Gestaltungswillen wahrnehmen oder auch nicht, wie die Baulücken. Es ist etwas zu sehen oder auch nicht. Damals wie 30 Jahre später. Eine Typologie entstand, die aufgrund der mittlerweile auf den Weg gebrachten Renovierungen wahrscheinlich schon wieder am Verschwinden ist und dennoch ihre Gültigkeit behält. Heute erzeugt die Serie keine Nostalgie, obwohl sie doch auch in gewisser Weise eine Bestandsaufnahme einer Vergangenheit darstellt, der Geschichte einer Stadt, die wie kaum die einer anderen mit ihrer Architektur verknüpft ist. Diese Bestandsaufnahme ist zugleich subjektiv und objektiv, zugleich rekonstruierend wie utopisch. So direkt und konkret sie sich auf die Architektur richtet, so sehr ist diese in den Bildern gar nicht zu sehen. »TEILCHENTHEORIE« zeigt deutlich, dass Specker in ihrer Arbeit immer auf etwas verzichtet, oder dass sie der Fotografie bestimmte Repräsentationsansprüche nicht aufbürdet, oder diese schlicht für unangemessen hält. Die Künstlerin selbst spricht von einer Art Disharmonie zwischen Bild und Gegenstand, die nicht deckungsgleich sind, die nicht eines für das andere genommen oder gedacht werden können. Damit erhält Specker eine wichtige Differenz aufrecht, die das Bild dem Feld des Fotografischen vorbehält, und die Wirklichkeit dem Feld der Wirklichkeit. »TEILCHENTHEORIE« ist jedenfalls, das kann ohne Gefahr behauptet werden, nicht-repräsentativ, die Teile stehen nicht für das Ganze, die Teile sind eben die Teile, sie werden ins Licht gerückt, erhalten ihre Aufmerksamkeit, jeder Teil für sich genommen, ohne Hierarchie, ein Block an Bildern, ein Gemeinsam-Sein von Bildern – eine Gemeinschaft von Bildern?

Ein wichtiges Arbeitsfeld für Heidi Specker waren und sind Bücher. In diesen Büchern werden die Serien immer auch noch einmal anders gruppiert, gereiht, die Erzählung wechselt, die Reihenfolge scheint nie endgültig festzustehen. Und auch in der Ausstellung bei Camera Austria spielt ein Buch eine doch herausragende Rolle: eine Doppelseite aus *THREE WOMEN*, gemeinsam mit Anna Viebrock 2013 herausgegeben, auf der der Kopf ihrer Freundin in ein blaurotes Kopftuch gehüllt von schräg oben links zu sehen ist. Es handelt sich um das einzige Bild, das als Teil eines Buches in einer Tischvitrine gezeigt wird. Möglicherweise besteht das Schicksal von Fotografie nicht unausweichlich darin, als gerahmtes oder ungerahmtes Bild an der Wand zu enden.

Auf einer Doppelseite des Buches ist fast nur dieses Kopftuch zu sehen, fast nur dieses weiße Blumenmuster – Gänseblümchen – auf blauem und rotem Grund, die Andeutung einer Brille, Stirnhaar, das sich im Wind bewegt, Sonne, eine Treppe im Hintergrund – am Meer? Eine Burg? Doch eigentlich ist dies nicht von Bedeutung, es ist das Kopftuch, das den Blick und das Bild einfängt. Ein Kopftuch wie die Oberfläche einer Architektur, wie eine Hülle, wie das Dekor einer Architektur, zugleich schön, wiederkehrend, einzigar-

behold or ignore them, perceive the creative drive or not, like the vacant lots. Something is there to be seen, or maybe not. Back then just as now, thirty years later. A typology arose that, due to the renovations that have since been initiated, is probably already in the process of disappearing again, and yet it still retains its validity. Today the series evokes no sense of nostalgia, though it does to a certain extent represent a survey of the past, of the history of a city that is associated with its architecture like hardly any other. This survey is subjective and objective at once, reconstructive and utopian at once. Although Specker focuses on architecture very directly and concretely, this is not always evident in the images. "TEILCHENTHEORIE" clearly shows how she, in her work, always forgoes something, or how she does not impose representational claims on photography, or how she simply considers them inappropriate. The artist herself speaks of a disharmony of sorts between the image and the subject, which do not always coincide, for the one cannot be presumed or thought to be the other. In this way, Specker upholds a crucial difference that the image reserves for the realm of photography, and reality for the realm of reality. "TEILCHENTHEORIE," in any case, and this may be asserted without risk, is not representative. The parts do not represent a whole, for the parts are simply parts on which light is shed. Each individual part receives attention, in a non-hierarchical way, a block of images, a being-together of images—a community of images?

Books have been an important sphere of action for Heidi Specker. In these books, the series are always regrouped anew, arrayed, the narrative shifted, with the sequence never seeming to be definitively set. In the exhibition at Camera Austria, a book likewise plays a prominent role: a spread from *THREE WOMEN*, edited in collaboration with Anna Viebrock in 2013, on which the head of her friend clad in a blue-and-red headscarf is seen diagonally from the upper left. This is the only image shown as part of a book in a display table. Perhaps the fate of photography does not inevitably have to end as a framed or unframed picture on the wall.

On a double-page spread of the book, almost only this headscarf is visible, almost only this white floral pattern—daisies—against the blue and the red background, along with a suggestion of a pair of glasses, a forelock stirring in the wind, the sun, a stairway in the background. At the sea? A castle? Yet, really, this is not important; it is the headscarf that captures the gaze and the picture. A headscarf like the surface of an architectural structure, like a shroud, like the décor of architecture, beautiful, recurring, unique and banal, structuring and random, constructive and transient, all at once. The headscarf, the woman, and the sun, and perhaps even more than the photographer could see or really saw, or maybe did actually see. The image comes together; what can come together does so, as to result

→ O. T., aus / from: *THREE WOMEN*, 2013.

→ Piazza C. L. N., Motiv / Motif I; Motiv / Motif II, aus der Serie / from the series: *TERMINI*, 2010.



tig und banal, strukturierend und zufällig, konstruktiv und flüchtig. Das Kopftuch, die Frau und die Sonne und vielleicht mehr noch, als die Fotografin sehen konnte oder wirklich gesehen hat und doch sehr wohl gesehen hat. Das Bild kommt zusammen, es kommt zusammen, was zusammenkommen kann, um ein Bild zu ergeben, es kommt zusammen, was von der Fotografin hervorgebracht, aber von ihr nicht vollständig kontrolliert werden kann. Eine fragile Begegnung, eine Wahrnehmung, von Unsicherheit, oder besser: von Vorsicht oder Behutsamkeit gekennzeichnet, vielleicht sogar von Respekt (eine anachronistische Idee, vielleicht, aus der Zeit gedriftet).

Ein weiteres Bild: Die großformatige Abbildung einer silbernen Muschelschale, die die Fotografin in der ehemaligen Wohnung des Malers Giorgio de Chirico in Rom entdeckt hat (»Piazza di Spagna 31, Motiv IV«, 2010), zeigt eine vergleichbar verführerische Oberfläche – glänzend, organisch, fließend –, ein gewisser Exzess der Form und der Materialität, eine Art der visuellen Überschreitung und Entgrenzung, den Blick auf sich ziehend und diesen zurückspiegelnd, ein Schatz, der sich durch die Reflexion seiner selbst auf der Oberfläche, auf der er zu liegen gekommen ist, gewissermaßen verdoppelt, wie er sich in dieser Spiegelung, in diesem Widerschein seiner selbst, von dieser Oberfläche absetzt und sich davon unterscheidet. In gewisser Weise stellt die Schale ein Bild von sich selbst her, ein weiteres Bild von sich selbst aus, das sich im Bild der Fotografin verdoppelt, wenn nicht vervielfacht. Ein Spiel der Unterscheidungen, der Differenzen, ein Spiel von Wirklichkeit und Schein, von Verführung und Verweigerung, ein Spiel von Sichtbarkeiten, das sich als Fotografie selbst zu sehen gibt. Etwas ist zu sehen oder aber nicht.

Zwischen diesen Bildern, die gewissermaßen als Gelenke in der Ausstellung dienen, finden sich auch solche, die einen Richtungswechsel vorgeben, die ein Zusammentreffen der Art und Weise markieren, wie Heidi Specker die Dinge zugleich genau wie im Vorbeigehen in eine Fotografie verwandelt, sie in eine Fotografie übersetzt – weitere Bilder aus den Serien »TERMINI«, 2010 während eines einjährigen Aufenthalts in Rom entstanden, und »Re-prise«, wobei letztere 2015 als Remake des Buchentwurfs »Ci-Contre« von Moï Wer aus den 1920er-Jahren erschien. Lichtspiegelungen in Fenstern und Fliegen auf einer Glasscheibe, eine rotglühende Pfütze, »Der Tag, an dem die Erde stillstand« (Ultimatum alla Terra) als überholtes Plakat auf einer stillstehenden Uhr, die verschiedene Uhrzeiten zeigt, Straßenlampen, eine Ausstellungseröffnung – Oberflächen, Spiegelungen, wobei das eine für etwas anderes steht, als etwas anderes gelesen werden kann, Bilder, die weniger ein Ereignis fixieren, als dass sie einen möglichen Übergang, eine mögliche Andeutung zur Erscheinung bringen, zweideutige Momente, mehrdeutige Oberflächen.

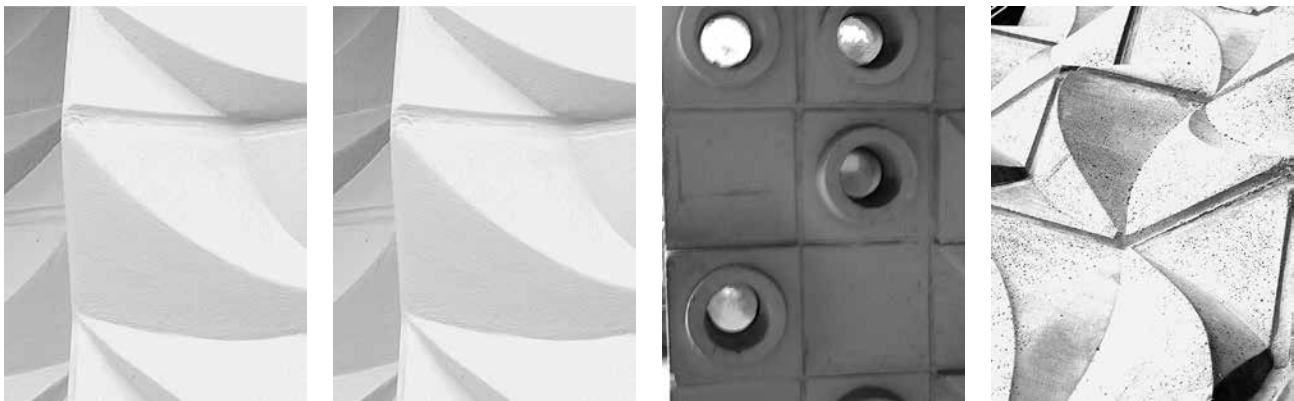
Es handelt sich schließlich um fotografische Bilder, denen sich die Künstlerin selbst in gewisser Weise einschreibt, nicht nur durch die eingangs erwähnte beobachtende Aufmerksamkeit und ihre Prä-

in an image; what the photographer has evoked comes together, yet without her being able to fully assert control. A fragile encounter, a perception, characterized by uncertainty – or even better, by caution or prudence, maybe even by respect (an anachronistic idea, perhaps drifted out of time).

Another image: the large-format shot of a silver seashell bowl, discovered by the artist in the former apartment of the painter Giorgio de Chirico in Rome (”Piazza di Spagna 31, Motiv IV,” 2010), shows a comparable seductive surface, glossy, organic, flowing, with a certain excess of form and materiality. It spells a kind of visual transgression and delimitation, drawing the gaze toward it and mirroring it back, a treasure that doubles itself, as it were, due to the reflection of itself on the surface on which it has been placed, and how it breaks away from this mirroring, from this reverberation of its very self, in an act of differentiation. To a certain extent, the bowl fosters an image of itself, exhibiting another image of itself, which then redoubles, if not multiplies, in the picture taken by the photographer. It is a game of distinctions, of differences, a game of reality and illusion, of seduction and denial, a game of visibilities, which presents itself as photography. Something is there to be seen, or maybe not.

Between these images, which serve, in a sense, as hinges within the exhibition, which specify a change in direction, we also find some which signify a confluence of the ways in which Heidi Specker transforms things into a photograph, either at once or in passing, how she translates them into a photograph, such as in other pictures from the series ”TERMINI” (2010), created during a one-year stay in Rome, and ”Re-prise” (2015), the latter a remake of the book design ”Ci-Contre” by Moï Wer from the 1920s. Reflections of light in windows and flies on a pane of glass, a puddle glowing red, ”Ultimatum alla Terra” (The Day the Earth Stood Still) as an obsolete poster on a clock standing still, each side showing a different time, streetlamps, an exhibition opening – surfaces, acts of mirroring, where one thing stands for another, may be read as another, images that instead of recording an occurrence actually bring to light a possible transition, a possible allusion, ambiguous moments, equivocal surfaces.

At play here, after all, are photographic images in which the artist inscribes her own self to a certain extent, yet not only through the observant attentiveness and precision in seeing mentioned at the beginning of this text – there are also images displaying knowledge about history and the present, pictures that the artist sees because, for instance, they remind her of something that she knows, has seen, has read, has researched. Reducing the work of Heidi Specker to the gaze or the image as something purely visual would utterly underestimate her work, for it is in fact always engaged in an exchange – fraught with tension – with art or with the history of art or even with pop culture(s), as evident based on the presence of individuals like Peter Behrens, Germaine Krull, Moï Wer, Carlo Mollino,



zision des Sehens – es sind auch Bilder eines Wissens um die Geschichte und die Gegenwart, Bilder, die die Künstlerin sieht, weil sie sie mitunter an etwas erinnern, das sie weiß, gesehen hat, gelesen hat, recherchiert hat. Die Arbeit von Heidi Specker auf den Blick oder das Bild als etwas rein Visuelles zu reduzieren, würde ihre Arbeit völlig verkennen, steht diese doch stets in einem – auch spannungsgeladenen – Austausch mit der Kunst oder mit der Geschichte der Kunst oder auch mit Populärkultur(en), was anhand von Personen wie Peter Behrens, Germaine Krull, Moï Wer, Carlo Mollino, Robert Wise oder Giorgio de Chirico deutlich wird, die in manchen Serien zentrale Rollen spielen.

»Es gibt kein Bild, es gibt nur Bilder. Und es gibt eine bestimmte Art der Zusammenstellung von Bildern: Sobald es zwei von ihnen gibt, gibt es drei«, hat Jean-Luc Godard geschrieben. Damit sind nicht nur die Bilder der Montage gemeint, die einem Bild vorausgehen und einem anderen folgen. Damit sind auch jene Bilder gemeint, die es schon gibt, woanders, an die wir uns erinnern, die unsere Weise der Erkennens und Begreifens mitgeformt haben, die zugleich abwesend und doch anwesend sind, jene Bilder, die immer schon da waren, als die Bilder von Heidi Specker entstanden, Bilder, die zu anderen Bildern führen, die wiederum andere Bilder voraussetzen.

Hüten wir uns also davor, besonders in einer Ausstellung von Heidi Specker, Bilder vor allem als etwas Formales zu verstehen, als eine Form, eine Gestalt, eine Gestaltung, trotzdem es so scheinen mag, als würden uns ihre Bilder zu einer derartigen Leseweise verführen wollen. Bereits Walter Benjamin hat uns davor gewarnt: Im Jahr 1934 hält er einen Vortrag am Pariser Institut zum Studium des Faschismus, der unter dem Titel »Der Autor als Produzent« veröffentlicht wurde. In diesem Vortrag sagte Benjamin: »Sie [die Fotografie der Neuen Sachlichkeit] wird immer nuancierter, immer moderner, und das Ergebnis ist, daß sie keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren kann, ohne ihn zu verklären. Geschweige denn, daß sie imstande wäre, über ein Stauwerk oder eine Kabelfabrik etwas anderes auszusagen als dies: die Welt ist schön. [...] Es ist ihr nämlich gelungen, auch noch das Elend, indem sie es auf modisch perfektionierte Weise auffaßte, zum Gegenstand des Genusses zu machen.«

Heidi Specker spricht – nicht nur visuell – anders über die Welt. Ihr Verfahren besteht mitnichten in einer – zeitgenössisch reflektierten – Form der Verklärung, selbst dann, wenn die Bilder schön sind, oder vielleicht gerade dann, wenn sie schön sind, weil sie schön sind, indem sie auch subversiv sind, weil sie teilen, aufteilen, das Ganze – *die Welt, die Stadt, die Person, den Raum* – analysieren, aufspalten, fragmentieren, demontieren, zunächst einmal aus dem Blick nehmen und aus dem Blick bringen, um diese dann – anders, mit den Methoden der Fotografie als Ausschnitt und als immer fragmentarischer Zugriff – neu zu organisieren. Man muss sich viel-

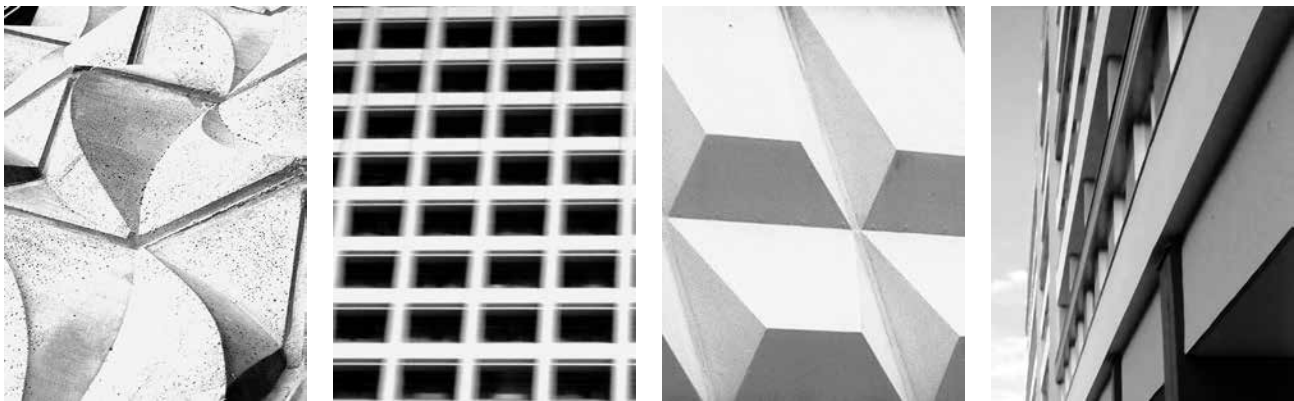
Robert Wise, or Giorgio de Chirico playing a central role in some of her series.

“There is no picture, there are only images. And there is some form of image stitching: as soon as there are two, there are three,” as Jean-Luc Godard wrote. This applies not only to montaged photographs, which precede an image and follow another. It also signifies those images that already exist, somewhere else, that we remember, that have helped to shape our approach to recognition and comprehension, that are at once present and yet still absent, those images that have always been there, when the photographs of Heidi Specker were created, images that lead to other images, which in turn presuppose yet other ones.

So we are especially careful, particularly in an exhibition by Heidi Specker, to avoid an understanding of images as something formal, as a form, a gestalt, a configuration, and despite this it seems as if her pictures were setting out to tempt us to pursue such an avenue of interpretation. Walter Benjamin already warned us about this: in the year 1934, he held a lecture at the Institute for the Study of Fascism in Paris, which was published under the title “The Author as Producer.” In this talk, Benjamin stated: “It [the photography of *Neue Sachlichkeit*] becomes ever more *nuancé*, ever more modern; and the result is that it can no longer record a tenement block or a refuse heap without transfiguring it. Needless to say, photography is unable to convey anything about a power station or a cable factory other than, ‘What a beautiful world!’ . . . For it has succeeded in transforming even abject poverty – by apprehending it in a fashionably perfected manner – into an object of enjoyment.”

Heidi Specker speaks – not only visually – about the world in a different way. By no means does her approach consist of a – temporarily reflected – form of glorification, even when the pictures are beautiful, or perhaps precisely when they are beautiful, because they are beautiful for being subversive, because they separate, divide, thus analyzing, splitting, fragmenting, disassembling the whole – *the world, the city, the person, the space* – at first removing it from sight, taking it out of sight, in order to reorganize it, with the methods of photography, as a detail view and always as a fragmentary point of access. Perhaps one must also take care to not speak too much about the pictures themselves – maybe one should speak more about the interstices, the omissions, the elements missed, unseen, not shown between the images, about what happens, transpires, in between them, at the segue between one image and another. What junctions, what associations, what bifurcations does the artist thus construe for us?

The plasticity of a detail view of a concrete façade comes upon a – happy, so we imagine – moment during a summer trip, a windy day when a woman is wearing a headscarf, which in turn encounters a precious silver bowl in the apartment of a painter. It is almost hard to



leicht auch hüten, zu sehr über die Bilder selbst zu sprechen – vielleicht müsste man mehr über die Zwischenräume, die Auslassungen, das Vermisste, das Ungesehene, das Nicht-Gezeigte zwischen den Bildern sprechen, darüber, was zwischen den Bildern passiert, sich ereignet, am Übergang von einem Bild zum anderen – welche Anschlüsse, welche Assoziationen, welche Verzweigungen konstruiert die Künstlerin dadurch für uns?

Die Plastizität eines Ausschnitts einer Betonfassade trifft auf einen – glücklichen, so stellen wir es uns vor – Moment einer sommerlichen Reise, ein windiger Tag, an dem frau ein Kopftuch trägt, dieser trifft wiederum auf eine preziose Silberschale in der Wohnung eines Malers; weiter auseinander liegendere Begebenheiten sind schon fast nicht mehr vorstellbar. Doch wie finden sie zusammen, wie werden sie durch die Künstlerin zusammengefunden, zugleich verbunden und unverbunden, autonom und durch einen Bild-essay aneinander gebunden? Sind es gerade die Unterschiede, das Fremde zwischen den Bildern, die dieses Zusammen-Finden überhaupt erst ermöglichen? Vielleicht ist es gerade das möglichst weit Auseinanderliegende, das gemeinsam eine neue Theorie der Teile zu ergeben vermag.

Reinhard Braun

Heidi Specker, 1962 in Damme (DE) geboren, lebt in Berlin (DE). Sie arbeitet in Werkgruppen, die sich thematisch von der Architektur über die Dingwelt zum Porträt ausweiten. Die Serien »SPECKERGRUPPEN« (1995) und »IM GARTEN« (2003) stellen Architektur und Natur einander gegenüber. Ihre späteren Fotografien stehen mit zu Personen gehörigen Orten in Verbindung: Mies van der Rohe in »LANDHAUS LEMKE« (2008) und Giorgio de Chirico oder Carlo Mollino in »TERMINI« (2010). »In Front Of« (2015) beschäftigt sich schließlich mit Porträts. Specker ist Professorin für Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (DE). Ihre Arbeiten wurden im Sprengel Museum Hannover (DE), im Mies van der Rohe Haus Berlin, im Leopold-Hoesch-Museum, Düren (DE), in der Pinakothek der Moderne, München (DE), und in der Berlinischen Galerie, Berlin, gezeigt. Die Ausstellungen sind ebenso wie ihre Bilder konzeptuell gedacht, insbesondere ihre letzte Ausstellung »Heidi Specker: FOTOGRAFIN« im Kunstmuseum Bonn (DE, 2018).

imagine circumstances further apart. Yet how do they come together, how are they allowed by the artist to come together, both connected and disjointed, autonomous and bound together through an essay by images? Is it precisely these differences, the unfamiliar among the images, that even makes this coming-together possible to begin with? Perhaps it is precisely this state of being as far apart as even possible that may collaboratively yield a new theory of particles.

Reinhard Braun

Heidi Specker, born 1962 in Damme (DE), is an artist based in Berlin (DE). Her interest follows architecture, which she extends towards interior and (so far) to portrait by content. The series "SPECKERGRUPPEN" (SPECKER GROUPS, 1995) and "IM GARTEN" (IN THE GARDEN, 2003) dialogues architecture and nature. Her later photographs are linked to places claimed by persons: Mies van der Rohe in "LANDHAUS LEMKE" (2008) and Giorgio de Chirico or Carlo Mollino in "TERMINI" (2010). "In Front Of" (2015), is finally on portraits. Specker is professor for photography at the Academy of Fine Arts Leipzig (DE). Her work has been shown by Sprengel Museum Hannover (DE), Mies van der Rohe Haus Berlin, Leopold-Hoesch-Museum, Düren (DE), Pinakothek der Moderne, Munich (DE), and Berlinische Galerie, Berlin. The exhibitions are thought as conceptual as her images, especially her most recent show "Heidi Specker: "FOTOGRAFIN" (PHOTOGRAPHER) at Kunstmuseum Bonn (DE, 2018).

Information

Öffnungszeiten Studienbibliothek / Study library opening hours

Di – So, 10:00 – 17:00 / Tue – Sun, 10 am to 5 pm
und auf Anfrage / and on request: +43 316 81 55 500, library@camera-austria.at

Alle Publikationen sind im Bookshop des Kunsthaus Graz und bei Camera Austria erhältlich. / All publications are available at the Kunsthaus Graz bookstore or at Camera Austria: www.camera-austria.at/shop; distribution@camera-austria.at

Die Ausstellung findet im Rahmen des Architektursommers 2018 statt. / The exhibition is part of Architektursommer 2018.

Mit finanzieller Unterstützung von / Supported by

 Bundeskanzleramt

 GRAZ
KULTUR

 Das Land
Steiermark
→ Kultur, Europa,
Außenbeziehungen

 ife



Ines Schaber

Koproduktion / Co-produced by steirischer herbst

Eröffnung / Opening: 22. 9. 2018

Ausstellungsdauer / Duration: 23. 9. – 18. 11. 2018

Seit 2005 verfolgt Ines Schaber in ihrer Arbeit die Idee eines »working archive«. In einer Reihe von Fallstudien, Texten und künstlerischen Projekten untersucht sie Aspekte des Archivs, die nicht das Sammeln und Ordnen der Dinge betreffen, sondern die Arbeit an Archiven und die Bedeutungsproduktion aus Archiven heraus. »Ausgehend von der Annahme, dass das Archiv nicht nur ein Ort des Aufbewahrens, sondern auch ein Ort der Produktion ist, an dem sich unser Verhältnis zur Vergangenheit materialisiert und an dem sich unsere Gegenwart in die Zukunft einschreibt, verstehe ich das Archiv als einen Ort des Verhandeln und Schreibens.« (Ines Schaber) Für ihre erste institutionelle Einzelausstellung in Österreich erarbeitet Ines Schaber neue Bezüge zwischen Serien der letzten Jahre: »Culture Is Our Business« (2004), »Picture Mining« (2006), »Unnamed Series« (mit Stefan Pente, seit 2008) und »Dear Jadwa« (2009). Ines Schaber hat 2014 an der von Urban Subjects für Camera Austria kuratierten Ausstellung »The Militant Image« teilgenommen und einen Beitrag in *Camera Austria International* Nr. 135/2016 veröffentlicht. Anlässlich ihrer Ausstellung erscheint im Herbst 2018 eine fünfbandige Publikationsreihe in Kooperation mit Archive Books.

Since 2005 Ines Schaber has been pursuing in her artwork the idea of a "working archive," not an archive that stores documents and accrues knowledge, but an archive that constitutes the space of current knowledge production. In a series of case studies, texts, and artistic projects, she explores aspects of the archive that relate not to collecting and classifying things, but to the actual work on archives and the production of meaning from within these archives. "I am starting with the assumption that the archive is not only a place of storage but also a place of production, where our relation to the past is materialized and where our present writes itself into the future; thus, accordingly, I understand the archive as a place of negotiation and writing" (Ines Schaber). With her artistic and theoretical practice, Ines Schaber thus intervenes in the constitution of archives, thereby raising the fundamentally democratic question of writing history at the same time. For her first solo exhibition at a venue in Austria, the artist will be developing new relations between series of recent years: "Culture Is Our Business" (2004), "Picture Mining" (2006), "Unnamed Series" (with Stefan Pente, since 2008), and "Dear Jadwa" (2009). In 2014 Ines Schaber participated in the exhibition "The Militant Image," curated by Urban Subjects for Camera Austria, and published a contribution in *Camera Austria International* No. 135/2016. On the occasion of her exhibition, a five-part series of books will be realized in autumn 2018 and in cooperation with Archive Books.

→ Ines Schaber, aus dem Projekt / from the project: Picture Mining, 2006.

→ Symposion über Fotografie I / Symposion on Photography I, Fotogalerie im Forum Stadtpark, Graz, 1979. Fotograf unbekannt / Photographer unknown.



Die Gewalt der Bilder

Symposion über Fotografie XXI /

The Violence of Images: Symposion on Photography XXI

Koproduktion / Co-produced by steirischer herbst

Ort / Location: Camera Austria, Graz

Dauer / Duration: 5. – 6. 10. 2018

TeilnehmerInnen / Participants: Christine Frisinghelli, Marina Gržinić, Tom Holert, Jakub Majmurek, Guy Mannes-Abbott, Ines Schaber, Ana Teixeira Pinto, Ala Younis u.a. / a.o.

Der Zustand der Krise, in dem sich zahlreiche Gesellschaften seit Langem schon in unterschiedlicher Intensität und aus unterschiedlichen Gründen zu befinden scheinen, bringt eine Fülle von *Bildern der Gewalt* mit sich, die auch die Frage nach der *Gewalt der Bilder* selbst nach sich zieht. »Es wird nicht ohne hässliche Bilder gehen«, meinte der österreichische Bundeskanzler Sebastian Kurz im Jänner 2018 im Hinblick auf die Abweisung von Flüchtlingen an der österreichischen Grenze gegen Süden. Doch weswegen sind diese Bilder »hässlich«? Fixieren sie nicht die abgebildeten – zumeist namenlosen, anonymen, entpersonalisierten – Menschen in einem ganz bestimmten Rahmen, an einer permanenten Grenze, deren Übertretung ihnen nicht gestattet ist, außerhalb jedes offiziellen Territoriums, de-subjektiviert und ohne Rechte? Sind sie in diesem Sinn nicht auch Bilder, die Gewalt antun? Die Beiträge des Symposions über Fotografie versuchen, den ein- und ausschließenden Rahmen dieser Bilder aufzuschließen, um jene Momente auszumachen, in denen Repräsentation von Gewalt in eine Gewalt der Repräsentation umschlägt.

The state of crisis in which countless societies have long been immersed, at varying intensities and for different reasons, has given rise to a wealth of *images of violence*, which also implies the question of the *violence of images* themselves. "Doing without ugly images is not possible," stated Austria's Federal Chancellor Sebastian Kurz in January 2018, with a view to the rejection of refugees at the Austrian border toward the south. But why are these images "ugly"? Don't they secure the status of the non-citizen-existence, because they attach to the people rendered—usually nameless, anonymous, de-personalized—a very specific framework, determining the framework of their existence as a non-right-to-existence, people stranded at the permanent border of citizenship, not allowed to cross, situated outside any official territory, de-subjectivized and devoid of rights? In this sense, are not these images also committing acts of violence? The contributions to the Symposion on Photography attempt to unlock the framework of these images, to make apparent those moments when the representation of violence turns into a violence of representation.