

Anna JermolaewaPresentation: 29. 9. 2012, 2 pm
30. 9. – 14. 10. 2012**subREAL**Presentation: 19. 10. 2012, 7pm
20. 10. – 4. 11. 2012**Johanna & Helmut Kandl**Presentation: 9. 11. 2012, 7pm
10. 11. – 25. 11. 2012**Stefan Panhans**Presentation: 30. 11. 2012, 7pm
1. 12. – 16. 12. 2012**G.R.A.M.**Presentation: 21. 12. 2012, 7pm
22. 12. 2012 – 6. 1. 2013**Stefanie Seibold**Presentation: 11. 1. 2013, 7pm
12. 1. – 27. 1. 2013**Christodoulos Panayiotou**Presentation: 1. 2. 2013, 7pm
2. 2. – 17. 2. 2013

Einrichtung / furnishing:

Nicole Six & Paul Petritsch

Lendkai 1

8020 Graz, Austria

exhibitions@camera-austria.at

www.camera-austria.at

Art Is Concrete And So Is Truth?

Co-produced by steirischer herbst

**Veranstaltungen / additional programme:**

www.camera-austria.at

www.facebook.com/Camera.Austria

Unter dem Leitmotiv »Truth Is Concrete« geht der steirische herbst 2012 der Möglichkeit konkreter Wahrheit als Arbeitshypothese nach und sucht nach direktem Handeln, konkretem Wandel und Wissen. »Eine Kunst, die nicht nur präsentiert und dokumentiert, sondern sich in spezifische politische und soziale Kontexte einmischt, und ein Aktivismus, der nicht nur um des Agierens willen agiert, sondern nach intelligenten, kreativen Mitteln der Selbstermächtigung sucht.« Das Ausstellungsprojekt mit dem modifizierten Titel »ART Is Concrete« von Camera Austria wurde als Ko-Produktion mit dem Festival und in Reaktion auf dieses Leitmotiv und seine inhaltlichen Implikationen entwickelt, insbesondere was die Frage der (Re-)Präsentation und Dokumentation betrifft. Der Gegensatz zwischen »wirklicher« Welt, »realer« Politik und künstlerischer (Re-)Präsentation wird dabei von uns in Frage gestellt, ganz im Sinne Jean-Luc Godards, der 1967 behauptet hat: »Kunst ist nicht die Reflexion der Realität, sie ist die Realität dieser Reflexion« – und als solche, wie nicht zuletzt auch Godard gezeigt hat, eine politische Intervention. Der Vermutung, Kunst verharre in einer symbolischen Repräsentationspolitik wird also die Geste der Wirklichkeit der Kunst selbst entgegengesetzt. Wenn es stimmt, dass, wie Stuart Hall schreibt, die Welt kein transparenter Gegenstand ist, der sich ohne intellektuelle Anstrengung erkennen ließe, erscheinen Politik wie Kunst als unterschiedliche Regime der Deutung und der Veränderung, wobei dasjenige, das als »Wahrheit« oder »Wirklichkeit« markiert wird, auch ein Resultat der Ausübung von spezifischer Macht ist. In welche Reproduktion von Macht sind wir also immer schon verstrickt, indem wir entweder für die Kunst oder für Politik so etwas wie Wahrheit reklamieren?

In sieben aufeinanderfolgenden Einzelpräsentationen – für die die beteiligten KünstlerInnen durchwegs neue Arbeiten konzipieren – verwickelt Camera Austria unter diesen Ausgangspunkten der Debatte fotografische Bilder in verschiedene künstlerische Handlungsfelder, die das Bild zugleich überschreiten wie konstituieren: Erinnerungen, Inszenierungen, Geschichten, Recherchen, Archive, Aneignungen und Montagen. Ein wechselnder Raum künstlerischer Präsenz und Konkretion entsteht, der verschiedene Interventionen in Regime der Bedeutungszuweisung zwischen Kunst, Politik und Alltag vornimmt. Kunst ist dabei politisch, indem sie ihre Interventionen als einen Raum gemeinsamer Angelegenheiten definiert, in dem sich die Formen der Kunst nicht von der gemeinsamen Erfahrung unterscheiden und somit als Teil von »Wirklichkeit« wie von »Politik« gelesen werden können – als ein Raum, in dem sich auch

Under the leitmotif "Truth Is Concrete", the steirische herbst festival 2012 pursues the potentiality of concrete truth as a working hypothesis and seeks direct action, concrete transition, and knowledge. "An art that not only presents and documents but that engages in specific political and social situations—and an activism that not only acts for the sake of acting but searches for intelligent, creative means of self-empowerment." The exhibition project by Camera Austria with the modified title "ART Is Concrete" has been cooperatively developed together with the festival, in reaction to this leitmotif and the implications presented by its content, especially when it comes to the issue of (re)presentation/documentation. The contradiction of "real politics", the "real" world, and (re)presentation is challenged by us here, very much as per Jean-Luc Godard, who in 1967 asserted: "Art is not a reflection of reality. It's the reality of this reflection." And, as such, art is a political intervention, which Godard likewise demonstrated. The gesture of the reality of art itself is therefore set against the assumption that art remains immersed within a symbolic politics of representation. Assuming that the world is far from being a transparent entity recognisable without intellectual effort, as Stuart Hall writes, both politics and art emerge as different regimes of interpretation and change, yet with the one that is weighted as "truth" or "reality" also being the consequence of an exercise of specific power. So, in which reproduction of power have we always been enmeshed, making us prone to reclaim that something like truth intrinsically resides within either art or politics?

In seven consecutive individual presentations, for which the artists conceived new works, Camera Austria is enmeshing, based on these discursive points of origin, photographic images in various artistic fields of agency that simultaneously transgress and constitute the image: memories, acts of staging, histories, research, archives, appropriations, and montages. Engendered here is a shifting space of artistic presence and reification that undertakes various interventions into the regimes of meaning ascription amidst art, politics, and everyday life. In the process, art becomes political by defining its interventions as a space of common affairs, where forms of art cannot be differentiated from common experience and are thus readable as part of "reality" and also of "politics"—as a space in which the discrepancy between what we see and what we say comes to light, between what we do and what we really could be doing.



der Bruch abzeichnet zwischen dem, was man sieht und dem, was man sagt, zwischen dem, was man tut und dem, was man tun kann.

Anna Jermolaewa
Nostalgia, 2012

Anna Jermolaewa
Nostalgia, 2012

»Wenn Sie nach Kuba wollen, machen Sie das schnell, der Sozialismus geht dort zu Ende und es beginnt das, was in Russland Ende der 80er geschah«, schreibt ein russischer Tourist auf einer Internetseite. Und in einem Reiseführer heißt es: »Nostalgisch gestimmte Urlauber sollten jetzt nach Kuba reisen. Denn spätestens seit der schweren Erkrankung von Staatschef Fidel Castro ist unklar, wie lange sich die kommunistische Bastion noch halten kann«. Der Kommunismus ist somit Anfang des 21. Jahrhunderts zu einer Touristenattraktion geworden, der Besuch Kubas zu einer Art Zeitreise, Politik zu einer nostalgischen Erinnerung an jene Zeiten, in denen Geschichte noch stattfand.

1964 drehte ein sowjetisch-kubanisches Filmteam unter der Regie von Mikhail Kalatozov einen mehr als zweistündigen Film über Kuba, »Soy Kuba«, der dessen revolutionäre Geschichte in epischen Bildern erzählt. Als Propaganda-Projekt zweier im Aufbau des Sozialismus verbundenen Nationen, dem alle notwendigen Mittel über mehr als zwei Jahre zur Verfügung gestellt wurden, hatte der Film jedoch keinerlei Erfolg – die KubanerInnen fanden sich in den Bildern und der Geschichte nicht wieder, nach einer Woche wurde der Film vom Spielplan genommen, in der Sowjetunion sogar verboten.

Die vergnügungssüchtigen Amerikaner, die zur Prostitution benötigten Frauen, die verarmte Landbevölkerung, die studentischen Revolutionäre, die brutale Polizei, die Verfolgung der Aufständischen, der Sieg der Revolution: im Grunde sind alle Elemente des Revolutionären versammelt, die Folie dafür liefert die überwältigende Landschaft der karibischen Insel. Dennoch stellte sich offenbar kein Realitätseffekt ein, erst viel später wurde der Film als cineastisches Meisterwerk wiederentdeckt, als die Revolution nur mehr eine Erinnerung war und allein im Film selbst gegenwärtig oder heute als Graffiti an den Mauern und Hauswänden: »Stets werden wir treue Verteidiger des Sozialismus sein«; »Der Sieg war, ist und wird immer unser sein«; »Es leben Fidel und Raul«, und sogar »Sozialismus oder Tod«.

Anna Jermolaewa besuchte im Sommer 2012 die Schauplätze dieses Films, so etwa das Dach des legendären »Hotel Capri« und das Kino »Teatro Cuba«, in dem die Premiere des Films stattfand, sie sprach mit MitarbeiterInnen am Film, etwa mit Enrique Pineda Barnet, der am Skript mitgeschrieben hat. Die Reise versucht, die Dreharbeiten und das Verhältnis, in dem der Film zur Gegenwart Kubas in den 1960er Jahren stand nachzuvollziehen und damit das Verhältnis, in welchem die künstlerische Wirklichkeit zur Wirklichkeit von Politik und Geschichte stand, bevor die letzten Spuren beseitigt sein werden und sie völlig der Nostalgie anheimfallen.

»If you want to go to Cuba, then do it fast, because socialism is ending there and what happened to Russia in the late 1980s is starting.« This is the advice of a Russian tourist written on a website. And a travel guide recommends: »Nostalgic vacationers should travel to Cuba now, for it is unclear, at least since the severe illness of Fidel Castro, how long the stronghold of communism will survive.« So now, in the early twenty-first century, communism has become a tourist attraction, with a visit to Cuba being a journey through time and politics a nostalgic memory of the times when history was still being made.

In 1964 a Soviet-Cuban film team, under the direction of Mikhail Kalatozov, shot a two-hour film about Cuba, »Soy Cuba«, telling its revolutionary story through epic pictures. Conceived as a propaganda project by two nations connected by their establishment of socialism, which provided the producers with all necessary support for over two years, the film was greeted with no success whatsoever. Since the Cubans did not identify with the images or the story, the film stopped being shown a week later and was even banned in the Soviet Union.

Assembled in the film is basically a whole gamut of revolutionary elements, with the stunning landscape of the Caribbean island providing the backdrop: hedonistic Americans, women forced into prostitution, an impoverished rural population, the brutal police force, the persecution of insurgents, and the victorious revolution. Yet apparently no reality effect set in at the time, and it wasn't until much later that the film was rediscovered as a cinematic masterpiece—when the revolution was nothing more than a memory and still present only in the film itself, or today as graffiti along walls and on house exteriors: »We will always remain loyal champions of socialism«; »The victory was, is, and will always be ours«; »Long live Fidel and Raul«; and even »Socialism or Death«.

In the summer of 2012 Anna Jermolaewa visited some sites shown in the film, for instance the legendary »Hotel Capri« and the cinema »Teatro Cuba«, where the film premiere was celebrated; she speaks with members of the crew who worked on the film, such as Enrique Pineda Barnet, who helped to write the screenplay. The journey aims to trace the filming process and the relationship to the contemporary Cuba of the 1960s as conveyed within the film, and thus also the position of artistic reality vis-à-vis the reality of politics and history before the last vestiges are removed and vanish into nostalgia.

subREAL

Dataflow: a retrospective game of chance, 2012

Our work with photographic data has been always defined by chance. Chance brought us together as staff members of *Arta* magazine; chance made us the rescuers of the 700 kg bulk photo material accumulated there between 1953 and 1990, and discarded by the publisher in 1993, at the termination of the publication. It is still

→ Anna Jermolaewa, *Revolution*, Santiago de Cuba, 2012.

→ Anna Jermolaewa, *Hotel Capri*, Havanna, 2012.

→ subREAL, *Interviewing the Cities – Listening to statues*, Zurich, 2004.



subREAL

Dataflow: a retrospective game of chance, 2012

Unsere Arbeit mit fotografischen Daten war immer schon zufallsbestimmt. Ein Zufall brachte uns als Mitarbeiter der Zeitschrift *Arta* zusammen; durch Zufall wurden wir zu Rettern von 700 kg Fotomaterial, die sich dort von 1953 bis 1990 angesammelt hatten und vom Verleger nach Einstellung der Publikation 1993 entsorgt wurden. Ein Zufall war es auch, dass wir mit all dem Material in einem Atelier im (alten) Künstlerhaus Bethanien in Berlin landeten, wo wir, davon umgeben (und manchmal buchstäblich darunter begraben), ein ganzes Jahr lang lebten; und der Zufall kam uns ohne Zweifel bei der Entdeckung des spannenden – und einzigartigen – Verhältnisses zwischen den Negativen und Abzügen dieser Sammlung zu Hilfe. Von da an begannen wir mit dem Zufall zu arbeiten, und aus dem ursprünglich amorphen Datenkonvolut wurde ein unablässiger archivalischer Drang. Ist jedes zufallsgeleitete Spiel zukunfts offen, so ist jeder Versuch, eine archivalische Ordnung herzustellen, unweigerlich vergangenheitsorientiert und von Melancholie überschattet.

»Dataflow« handelt von der feinen Balance zwischen Zufallsereignissen, die den intuitiv-schöpferischen Geist herausfordern, und der Ansammlung von Material, die den Hunger des analytischen Geistes nach Klarheit stillt. Es ist ein Stück Fiktion, insofern unser *modus operandi* nie ein teleologischer war, nie ein festes Ziel vor Augen hatte und keine Kohärenz anstrebte. Gleichzeitig ist »Dataflow« aber auch die ziemlich getreue Wiedergabe einer Epiphanie.

Im Herbst 1999 rückte Wien ins Zentrum unserer Aufmerksamkeit und wir begannen, dringend nach Möglichkeiten zu suchen, die Stadt mithilfe des limitierten Rahmens darzustellen, der uns zur Verfügung stand. Dabei gelangten wir zur Erkenntnis, dass wir von den zahlreichen Kisten mit Fotos, die wir einst nach Berlin schickten, über die »Art History Archive«-Veranstaltungen, die wir in unserem dortigen Atelier organisierten, und die Entdeckung der Kisten mit den 6 x 6 Negativen bis zur »Serving Art«-Serie, die wir am Schloss Solitude in Stuttgart entwickelten, einem stimmigen – fast konkret nachzuvollziehenden – Weg gefolgt waren. Da war es wohl nur konsequent, dass eine STADT zum Katalysator des Kristallisationsprozesses wurde, der uns vom intuitiven Spiel mit visuellen Daten zur kohärenten Datenproduktion führte, wie sie in »Interviewing the Cities« sichtbar wird. Während die »Archive«- und »Serving Art«-Serie das modernistische Konzept des *objet trouvé* auf einer anderen Ebene fortführten, war »Interviewing« ein komplexes Geflecht aus Orten, Geschichten, Charakteren und unausgesprochenen Nebeneignissen – ein eigenständiges Stück virtuellen Urbanismus’.

So entstand schließlich »Dataflow« – eine Bestandsaufnahme, ein Rückblick, aber auch eine Karte für mögliche Streifzüge in der Zukunft.

Johanna & Helmut Kandl

You only live twice, 2012

Aus dem Nukleus des Aufwachsens im Europa des Kalten Krieges

→ subREAL, Interviewing the Cities – Framing Bucharest, Circul foamei, 2002.

by chance that we ended up with all that stuff in a studio at (the old) Künstlerhaus Bethanien in Berlin, and lived there surrounded (and sometimes literally covered) by it for a whole year. And it was definitely chance that helped us understand the thrilling relation between the negatives and the prints—a relation unique to this material. From there on we started to exploit chance, and what was initially an amorphous body of data became an ongoing strive towards archiving. As any game of chance is opened to the future, every attempt at archival order looks towards the past, and is inevitably tainted by melancholy.

“Dataflow” speaks about a delicate balance act between random events challenging the intuitively creative mind, and material accumulations feeding the analytical brain in its lust for clarity. It is a piece of fiction in the sense that there was never a teleological implication to our *modus operandi*, no concentration on a specific goal and no aspiration for coherence. But “Dataflow” is at the same time a rather accurate rendition of an epiphany.

In the fall of 1999, Vienna became the center of our focus, and with a sense of urgency we looked around for ways of capturing the city within the limited work frame at our disposal. And so we came to the realisation that a coherent—almost tangible—path was actually followed by us from the pile of boxes with photos shipped to Berlin, to the series of “Art History Archive” events organised in our studio there, to the discovery of the boxes with the 6 x 6 negatives, to the “Serving Art” series developed at Schloss Solitude in Stuttgart. It was probably a faithful thing that a CITY was the catalyst of the crystallisation process that led us from the intuitive play with visual data to the coherent data production visible in “Interviewing the Cities”. While the “Archive / Serving Art” series were taking the fundamental modernist concept of *objet trouvé* to another level, “Interviewing” became a complex web of places, stories, characters, and unspoken side events—a piece of virtual urbanism in its own right.

So came to life “Dataflow”—a survey, a look back, but also a map for possible future wanderings.

Johanna & Helmut Kandl

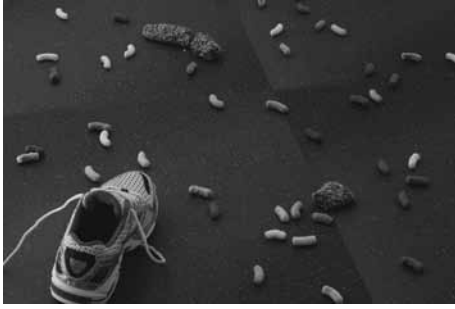
You only live twice, 2012

From the nucleus of Europe awakening from the Cold War we developed a cluster of different stories, anecdotes, and images, which we used to associate aspects that are geographically and temporally distant. Personal experience becomes a microcosm of (Austrian) post-war history.

Repeatedly emerging through the narrative are islands of memory: Helmut’s childhood in the most Eastern corner of the “free world” of the time is linked via the figure of his father with the his-

→ Johanna & Helmut Kandl, 2. Juli 1989, Siebenhirten bei Mistelbach, Festakt des österreichischen Kameradschaftsbundes (ÖKB) anlässlich der Segnung des renovierten Kriegerdenkmals mit Heldenehrung / 2 July 1989, Siebenhirten near Mistelbach, ceremony for the Austrian Comradeship Organisation (ÖKB) on the occasion of the consecration of the renovated war memorial with a tribute to fallen war heroes.

→ Johanna & Helmut Kandl, Belgrad, Flughafencafe / Belgrade, airport cafe, 2011.



entwickeln wir einen Cluster verschiedener Geschichten, Anekdoten und Bilder, in denen wir geografisch und zeitlich weit Entferntes mit Nahliegendem verbinden; persönlich Erlebtes wird zum Mikrokosmos der (österreichischen) Nachkriegsgeschichte.

Beim Erzählen tauchen immer wieder Inseln der Erinnerungen auf: Helmut's Aufwachsen im östlichsten Winkel der damaligen »freien Welt« verbindet sich durch die Figur seines Vaters mit der Geschichte Jugoslawiens; das Feld gegenüber dem Kandlschen Farbensgeschäft in Wien wurde Johanna in den 1960er Jahren zur Projektionsfläche der Fantasie: was kommt nach dem Feld, Russland oder Leopoldau?

Ereignisse (Erlebnisse) in Bosnien-Herzegowina und Serbien der 2000er Jahre werden mit Johannas Stipendium in Jugoslawien knapp nach Titos Tod (1980/81) und mit Helmut's Arbeit für die Linzer VÖEST-Werke (1971/72) im Verkauf von Bergbaumaschinen ins bosnische Zenica verknüpft. Das Onlinespiel »Moschee baba« aus dem Jahr 2010, welches im Wahlkampf zur Landtagswahl in der Steiermark 2010 zunächst auf den Webseiten der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ Steiermark) lanciert wurde, setzen wir in Beziehung mit den zerstörten Moscheen von Banja Luka.

So mäandert die Erzählung hin und her, verschränkt verschiedene Techniken ineinander: Foto, Video, Zeichnung Malerei, Text ... ergeben ein dichtes Geflecht an Assoziationen, verbunden wie Gespräche am Wirtshaustisch, wenn man sagt: »...übrigens, da fällt mir gerade ein ...«, so wie hoffentlich auch einigen Besucher*innen während der Ausstellung oder der Erzählabende etwas einfallen wird.

Stefan Panhans

Untitled & Items for Possible Video Sets – Concrete Run, 2012

Im Film »American Beauty« (Sam Mendes, 1999) gibt es jene berühmte Sequenz, in der auf einem Video eines der Protagonisten eine im Wind und zwischen Laub tanzende Plastiktüte zu sehen ist. Als eigentümlicher und vieldiskutierter Einschub des Realen in die Fiktion des Filmischen, d. h. als Wechsel in ein völlig anderes visuelles Register, inszeniert diese Szene im Film einen Bruch innerhalb eines visuellen Diskurses und wurde damit zu einer Art Signifier für »das Dokumentarische« und dessen zunehmende parasitäre Durchdringung aktueller Bildpolitiken.

Nun findet sich in den »Items for Possible Video Sets« und in der »Untitled«-Reihe von Stefan Panhans (beide seit 2009) dieser Bruch wieder: Sichtbeton, Sand, Plastikmüll, ein verkohltes Baguette treffen auf Designermode, mögliche Erinnerungsstücke, Sporthelme, bunten Tand, Kerzen und künstliche Wimpern, ein seltsame Aufeinandertreffen von Texturen, Materialitäten, Mustern, Gegenständen und Ästhetiken, die mit dem Begriff *surreal* nicht eigentlich beschrieben sind. Es dreht sich nicht um das möglichst unwahrscheinliche Aufeinandertreffen weit auseinanderliegender (zumindest unterschiedlichen ästhetischen Regimes angehörigen) Phänomenen, die Künstlichkeit der Arrangements (denn die »Items« sind bis ins Detail durchkomponiert) wird durch eine eigenartige Selbstverständlichkeit unterwandert, weshalb auch der Begriff Inszenie-

tory of Yugoslavia; the field across from the Kandl family's paint store in Vienna provided Johanna with a projection surface for fantasy in the 1960s: What is beyond the field, Russia or Leopoldau?

Events (experiences) in Bosnia-Herzegovina and Serbia in the first decade of the twenty-first century are intertwined with Johanna's scholarship in Yugoslavia after the death of Tito (1980–81) and with Helmut's employment at the VÖEST factories in Linz (1971–72) where mining machines were sold off to the town of Zenica in Bosnia. And the online game "Moschee baba" from the year 2010, which was launched on the website of the Austrian Freedom Party (FPÖ Steiermark) during the 2010 state elections in Styria, is interrelated with the demolished mosques of Banja Luka.

And so the narrative meanders back and forth, entangling various techniques: photography, video, drawing, painting, text ... all foster a dense fabric of associations, interlinked like conversations at the local pub, where we say "... by the way, I was just thinking ..."—just as visitors to the exhibition or the conversational evenings will hopefully also respond.

Stefan Panhans

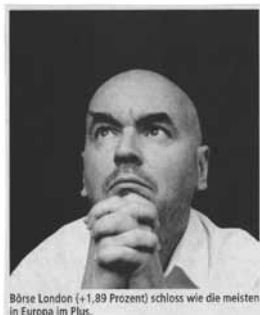
Untitled & Items for Possible Video Sets – Concrete Run, 2012

In the film "American Beauty" (Sam Mendes, 1999) there is a famous sequence where a plastic bag is seen blowing in the wind and dancing among the leaves in a video of one of the film's protagonists. As a curious and much-discussed parenthetical view of reality within the fiction of the filmic world, that is, as a shift into a completely different visual register, this scene signifies a fracturing of visual discourse and has thus become a kind of signifier for "the documentary" and its increasingly parasitic permeation of current image politics.

Now, in two series by Stefan Panhans, "Items for Possible Video Sets" and "Untitled" (both since 2009), this fracture may potentially be discovered: exposed concrete, sand, plastic waste, and a charred baguette meet haute couture, possible memorabilia, athletic helmets, brightly coloured bric-a-brac, candles and artificial eyelashes, an odd clash of textures, materials, patterns, objects, and aesthetics that really cannot be adequately described by the word *surreal*. Involved here is not the absolutely most improbable encounter between disparate phenomena (at least not in terms of being ascribed to different aesthetic regimes); the artificiality of the arrangements (for the "Items" are orchestrated down to the last detail) is subverted by a peculiar implicitness, which is why the term "staging" is actually rather inappropriate. Instead we are dealing with an act of focusing on the flowing transitions, on the implicit inconsistencies that presently pervade the "parliament of things", with a meted-out foiling of visual certainties: always both superficial and real at the same time, fictitious and documentary, staged and naturally evolved, transient, precarious, and yet still unshakable—perhaps it is such a moment that lends the works their presence and suspense. And just maybe we are facing a duplication of social fluidity that has come to be taken for granted, of that contradictory (artificial yet simultaneously real) homogenisation of formerly opposite



Börsen-Panik. Ein Absturz, zwei Gründe und viele Widersprüche.



Börse London (+1,89 Prozent) schloss wie die meisten in Europa im Plus.



zung eigentlich unzutreffend ist. Es geht eher um ein Fokussieren der fließenden Übergänge, der selbstverständlichen Widersprüchlichkeiten, die das »Parlament der Dinge« gegenwärtig durchziehen, um ein dosiertes Durchkreuzen visueller Gewissheiten: immer schon zugleich künstlich und real, fiktiv und dokumentarisch, inszeniert und vorgefunden, flüchtig, prekär und doch unverrückbar – möglicherweise jenes Moment, das den Arbeiten ihre Präsenz und Spannung verleiht. Und möglicherweise handelt es sich dabei um eine Verdoppelung selbstverständlich gewordener sozialer Fluiditäten, jener widersprüchlichen (künstlichen wie zugleich realen) Homogenisierung ehemals entgegengesetzter oder sich ausschließender sozialer Räume und Praktiken, die sich in ihrer Künstlichkeit als neue politische Gesetzmäßigkeiten installieren. Ist die tanzende Tüte also überhaupt noch als Metapher für den Bruch des Realen mit einem Regime des Fiktionalen aufrechtzuerhalten? Oder wurden mit der tanzenden Tüte die verschiedenen Bildregimes nicht längst durcheinandergebracht und haben gemeinsam mit den sozialen und politischen Regimes zu tanzen begonnen? Ist es dieser Tanz, dem wir in den Bildern von Stefan Panhans begegnen?

G.R.A.M.

Ja Ja Ja Ja, Ne Ne Ne Ne, 2012

Im Mittelpunkt der Arbeiten von G.R.A.M. der vergangenen Jahre stand immer wieder die Auseinandersetzung mit Fragen der Wiederaufführung von massenmedial zirkulierenden und zum kollektiven Gedächtnis gehörenden Bildern. Von der Serie »Nach Motiven von ...« (2001) – Nachstellungen ikonischer Pressebilder wie solcher des Geiseldramas bei den Olympischen Spielen in München 1972 oder der Erschießung des Vietkong-Soldaten Nguyen Van Lem – über den aufgebahrten Lenin wie in der »Global Player«-Serie (2006) bis hin zu aktuellen Serien über Konzernchefs und Börsianer-Krisenköpfe (2011) rekonstruieren G.R.A.M. Bildpolitiken, die Erinnerung wie Geschichte determinieren und somit selbst eine Art Wirklichkeitsproduktion vorantreiben. Von Marx ist allerdings der Ausspruch überliefert, dass sich die Geschichte zwar wiederholt, jedoch nur als Farce. In diesem Sinn oszillieren die Bildprojekte von G.R.A.M. zwischen Wiederaufführung, Aneignung, Neudeutung und kritischer Entlarvung, der jeweils auch eine eigentümliche ironische Selbstverständlichkeit bzw. selbstverständliche Ironie eingeschrieben ist, die das Original immer auf Distanz hält und dessen Konstruiertheit betont.

Parallel dazu sind auch Serien entstanden, die sich mit spezifischen Bildrepertoires der Kunst selbst beschäftigen, neben demjenigen der Wiener Aktionisten vor allem mit zentralen Arbeiten von Joseph Beuys, etwa wie »La rivoluzione siamo Noi« aus dem Jahr 1972 (»Nach Motiven von...«, 2001), ein Bild, das bis in seine religiösen Konnotationen hinein durchinterpretiert wurde und als Ikone

or mutually exclusive social spaces and practices that install themselves, in their artificiality, as new political regularities.

So can the dancing plastic bag even be upheld as a metaphor for the fracturing of reality through a regime of the fictional? Or, when it comes to the dancing bag, have the various pictorial regimes not been long confused, having started to dance in union with the social and political regimes? Is it this dance that we encounter in the pictures of Stefan Panhans?

G.R.A.M.

Ja Ja Ja Ja, Ne Ne Ne Ne, 2012

Repeatedly posited at the centre of works by the artist collective G.R.A.M. in recent years has been an investigation of questions involving the re-enactment of images circulated by the mass media and stemming from collective memory. G.R.A.M. reconstructs image politics that determine both memory and history and thus themselves encourage a kind of reality production—be it the series “Nach Motiven von ... / Inspired by ...” (2001), re-enactments of iconic press images, such as those from the hostage crisis at the 1972 Olympics games in Munich and those from the execution of the Vietcong soldier Nguyen Van Lem, or Lenin lying in state as in the “Global Player” series (2006), or even the current series about CEOs and the masterminds of stock-market speculation (2011). Handed down from Marx, however, is the saying that while history may repeat itself, it does so only as a farce. In this sense the photographic projects by G.R.A.M. oscillate between re-enactment, appropriation, reinterpretation, and critical exposure, each of which is inscribed with an idiosyncratic implicitness and self-evident irony so as to consistently keep the original at arm’s length while emphasising its construed nature.

Created in parallel to the above are also works that are dedicated to the specific pictorial repertoire of art itself. In addition to those of the Viennese Actionists, pivotal works by Joseph Beuys are of particular interest to G.R.A.M., such as “La rivoluzione siamo Noi” from the year 1972 (“Nach Motiven von ... / Inspired by ...”, 2001), a picture that has been most thoroughly analysed, including its religious connotations, and may be considered an icon of this project focused on the suspension of boundaries between art and life.

For “Art Is Concrete”, G.R.A.M. has most recently been referencing Joseph Beuys as a key figure of post-modernism: for the opening, the Beuys performance “Ja Ja Ja Ja, Ne Ne Ne Ne” from the year 1968 is newly staged by actors from the Graz “Theater im Bahnhof” as part of a performance and video production. This setting is repeated, using different actors, several times over the course of the exhibition in front of an audience. The completed video is shown at the end of the “exhibition”. Moreover, the exhibition audience has the option of repeating the performance themselves during the exhibition. With “Ja Ja Ja Ja, Ne Ne Ne Ne”, G.R.A.M. is offering for the first time a glimpse into the production of their unique re-productions, which never go completely smoothly and thus have always fallen short of the original while nonetheless succeeding in specifi-

→ G.R.A.M., Börsen-Panik: ein Absturz, zwei Gründe und viele Widersprüche / Stock market panic: a crash, two causes and many contradictions, 2011.

→ G.R.A.M., Börse London (+1.89%) schloss wie die meisten in Europa im Plus / The London Stock Exchange (+1.89 Percent), like most stock markets in Europe, bounced back up, 2011.

→ G.R.A.M., La rivoluzione siamo Noi, from the series: Nach Motiven von ... / Inspired by ..., 2001.



für das Projekt einer Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben gelten darf.

Für »Art Is Concrete« beziehen sich G.R.A.M. neuerlich auf Joseph Beuys als eine Schlüsselfigur der Nachmoderne: Zur Eröffnung wird mit Schauspielern des Grazer »Theater im Bahnhof« die Beuys-Aktion »Ja Ja Ja Ja, Ne Ne Ne Ne« aus dem Jahr 1968 für eine Performance & Videoproduktion wiederaufgeführt. Dieses Setting wird innerhalb der Ausstellungsdauer mehrmals mit unterschiedlichen Schauspielern vor Publikum wiederholt. Am Ende der »Ausstellung« wird das fertige Video präsentiert. Zudem kann das Ausstellungspublikum während der Ausstellung die Performance selbst wiederholen. Mit »Ja Ja Ja Ja, Ne Ne Ne Ne« geben G.R.A.M. somit erstmals Einblick in die Produktion ihrer spezifischen Reproduktionen, die niemals ganz gelingen, die somit das Original immer schon verfehlen, dieses Original jedoch spezifisch re-aktualisieren und es damit in ein Feld aktueller Debatte überführen, die es als zeitgenössische Wirklichkeit trotz aller Ironie ernst zu nehmen und also anders als das Original zu befragen gilt.

Stefanie Seibold

»Stefanie Seibold untersucht in ihrer künstlerischen Arbeit Formen gesellschaftlicher Performativität und Möglichkeiten ihrer Transformation und Resignifizierung. In Live-Performances, Video- und Soundarbeiten sowie (Archiv-) Installationen reformuliert Seibold einflussreiche Rituale, Gesten und Sprechakte, mit denen Subjekte gebildet werden. Sie eignet sich aus den heterogenen Feldern des Mainstream, der Subkultur als auch der Avantgarde Bilder und Texte an, die sie in einer Art subjektivem Archiv verknüpft. Ihr Interesse gilt der Herstellung von Räumen, die Strategien von Sichtbarkeit befragen sowie fixierte Bedeutungsfelder verschieben um neue narrative Strukturen zu entwickeln und anzubieten.« (Peggy Buth)

Hervorgehend aus einer intensiven langjährigen Beschäftigung mit der Geschichte von Performance- und Aktionskunst, deren Kanonisierung, Dokumentation und Archivierung, sowie ihrer kritischer Rezeption, wird anhand einer Position der Avantgarde der 1970er Jahre, Gina Pane, von Stefanie Seibold für »Art is Concrete« eine Arbeit konzipiert, die u.a. das spezifische Verhältnis von Fotografie und Live-Performance in Panes Arbeiten thematisiert. Ausgehend von der Recherche zu Gina Pane nimmt die Methode der künstlerischen Aneignung und die Frage nach der Relevanz einer Re-performance von Gesten historischer Ereignisse dabei eine zentrale Stelle ein. Die Frage nach der Sinnhaftigkeit von Re-enactments historischer Performances in einem aktuellen Kunstkontext, die hier im Sinne einer kritischen Aneignung verstanden wird, sowie der Verschränkung von theoretischen und wissenschaftlichen Bezügen mit künstlerischen Verfahren und expliziten kunsthistorischen Verweisen, wie einer motivgeschichtlichen Spurensuche, sind dabei zentrale Punkte der Auseinandersetzung.

Die Installation beruht auf Ergebnissen gemeinsamer Forschung von Stefanie Seibold (Künstlerin, Wien) mit Patricia Grzonka

cally re-actualising this original—thereby conveying it into a field of current discourse, which now faces the task of taking these works seriously (despite all irony) as contemporary reality and approaching them from a different vantage point than the originals.

Stefanie Seibold

“Stefanie Seibold examines in her artistic work forms of social performativity and possibilities of its transformation and resignification. In live performances, videos and sound pieces as well as (archival) installations Seibold rephrases influential rituals, gestures, and speech acts that are applied to form subjects. She appropriates images and texts from the heterogeneous areas of the mainstream, of subculture, but also of the avant-garde and weaves them together in the form of a subjective archive. Her interest aims at building spaces that question strategies of visibility as well as defer fixed areas of meaning in order to develop and provide new narrative structures.” (Peggy Buth)

Based on an intense, long-standing exploration of the history of performance and action art, along with its canonisation, documentation, archivation, and its critical reception, Stefanie Seibold has conceptualised an outstanding artwork for “Art is Concrete“. Taking up an artistic position from the avant-garde of the 1970s, Gina Pane, Seibold’s work thematises, among other issues, the specific relationship between photography and live performance in Pane’s oeuvre. After research was conducted on Gina Pane, the method of artistic appropriation acquired a central position here, as did the question of how relevant it would be to once again perform gestures of historical events. Focal points considered include the issue of how inherently meaningful the re-enactment of historical performances in a present-day art context really is, understood here in terms of a critical appropriation, as well as the interlinking of references from art theory and sciences with artistic processes and explicit historical references, such as a search for traces of historical motifs.

The installation is based on the results of research carried out by Stefanie Seibold (artist, Vienna) in collaboration with Patricia Grzonka (art and architecture historian, Vienna), and Teresa Maria Diaz Nerio (artist, Amsterdam).

Christodoulos Panayiotou

In many projects of recent years, Christodoulos Panayiotou has explored mechanisms of identity creation and the construction of publicness through images showing rituals and ceremonies of a theatrical, performative, and collective nature. These pictures originate from various archives in Cyprus, particularly from the time following 1960, the year Cyprus celebrated its newfound independence. In this respect, his photographic series—like “The Invention of Tradition” and “The Invention of Folklore” (2011), but most especially the slide series “Wonder Land” (2008), “Never Land” (2008) and “I Land” (2010)—address the issue of the (visual) construction of national identity.



(Kunst- und Architekturhistorikerin, Wien) und Teresa Maria Diaz Nerio (Künstlerin, Amsterdam).

Christodoulos Panayiotou

In vielen Projekten der letzten Jahre beschäftigt sich Christodoulos Panayiotou mit Mechanismen der Identitätsstiftung und der Konstruktion von Öffentlichkeit anhand von Bildern theatraler, performativer und kollektiver Rituale und Zeremonien. Diese Bilder stammen aus verschiedenen Archiven in Zypern und vor allem aus den Jahren nach 1960, als Zypern unabhängig wurde. Insofern beziehen sich Serien wie »The Invention of Tradition« und »The Invention of Folklore« (2011), vor allem aber die Dia-Serien »Wonder Land« (2008), »Never Land« (2008) und »I Land« (2010) auch auf die Frage der (visuellen) Konstruktion nationaler Identität.

»Never Land« stammt aus dem Archiv der zypriotischen Tageszeitung *Phileleftheros* nach einem Brand Ende 1980er und bevor die Zeitung zehn Jahre später auf digitale Produktion umgestellt hat. Diese zehn Jahre bedeuteten für die Republik Zypern eine Phase der signifikanten politischen Neuorientierung, insbesondere im Hinblick auf die angestrebte Mitgliedschaft in der Europäischen Union (seit 2004). »I Land« wiederum geht auf das Archiv des offiziellen Informationsdienstes zurück, der die Aktivitäten des Präsidenten und der Minister dokumentiert. In »I Land« sind Bilder aus der Zeit des ersten zypriotischen Präsidenten, Erzbischof Makarios III re-kombiniert. Neben solchen Bildern, die als offizielles Bildmaterial zirkulierten, zeigt Panayiotou auch unbeschriftetes Material, das aus ungeklärten Gründen im Archiv verblieben ist und möglicherweise auf private Interessen der FotografInnen zurückzuführen ist.

Für »Wonder Land« wählt Panayiotou Bilder aus dem städtischen Archiv der Stadt Limassol, die die zunehmende Präsenz von Walt Disney-Kostümen bei öffentlichen Umzügen zeigt. Von den 1970er Jahren bis 2008 verfolgt diese Serie über ihre popkulturellen Bezüge den Wandel der Referenzsysteme für politische und historische Narrative unter dem Einfluss globalisierter kultureller Phänomene und ihrer je lokalen Aneignung.

Aus diesen unterschiedlichen Bildquellen wird Geschichte, werden Erzählungen, politische Mythen und Versuche der nationalen Inszenierung rekonstruiert, gemeinsam mit jenen Bildern, die sich diesen Versuchen entziehen. Die Wahrnehmung dieser Bilder begleitet die Prozesse der Konstituierung einer politischen Öffentlichkeit, wie sie jene prägen und identitätsstiftend wirken sollen. Insofern erscheint gerade diese Trilogie exemplarisch für das Umeinander-Kreisen von Repräsentation, Politik und Öffentlichkeit.

Panayiotou selbst spricht davon, Wirklichkeit als eine konstante und kontinuierliche Performance in den Blick zu nehmen, als eine Bühne, auf der Narrative von Geschichte, Identität und Politik zur Darstellung gebracht werden – eine Vorstellung, die allerdings nicht darauf zielt, Wirklichkeit (post-modern) zu fiktionalisieren, die uns vielmehr alle zu DarstellerInnen macht, die für die produzierten Narrative und Bilder auch eine Verantwortung zu übernehmen haben.

»Never Land« harks back to the archive of the Cypriot daily newspaper *Phileleftheros* after a fire in the late 1980s and before the newspaper switched over to digital production ten years later. This ten-year span represents a phase of significant political reorientation for the Republic of Cyprus, especially in view of the intended membership in the European Union (accomplished in 2004). »I Land«, in turn, derives from the archive of the official Cypriot press and information service, which documents the activities of the president and the ministers. Recombined in »I Land« are pictures from the era of the first President of the Republic of Cyprus, Archbishop Makarios III. Alongside such photos, which circulated as official image material, Panayiotou also presents uncaptioned material that has remained in the archive for no apparent reason and may perhaps be attributed to private interests on the part of the photographers.

For »Wonder Land«, Panayiotou selects pictures from the archive of the City of Limassol that show the heightened presence of Walt Disney costumes at public parades. Ranging from the 1970s to 2008, this series uses the photos' pop-cultural references to trace the shift in referential systems for political and historical narratives under the influence of globalised cultural phenomena and their respective local appropriation.

Emerging from these different image sources is a story—reconstructed narratives, political myths, and attempts at staging nationalism—realigned together with those images that try to elude these attempts. The perception of these pictures accompanies the processes constituting a political public, including how the photos influence the public and operate in an identity-fostering manner. In this sense, this trilogy in particular may be considered exemplary for the way in which representation, politics, and public revolve around one another.

Panayiotou himself speaks of approaching reality as a constant and continual performance, viewing it as a stage hosting narratives of history, identity, and politics—an idea that, however, aims not to fictionalise reality (in a post-modern way) but to turn us all into actors who must assume responsibility for the produced narratives and images.

NON-FUNCTIONAL, NON-REPRESENTATIONAL,
ELEMENTARY, EXPERIMENTAL AND CONCEPTUAL
PHOTOGRAPHY IN CROATIA

Die Ausstellung »Zero Point of Meaning« untersucht den Einsatz von Fotografie als Experimentier- und Recherchemedium. KünstlerInnen, die im Lauf ihrer Entwicklung irgendwann einmal zur Kamera griffen (oder andere beauftragten, etwas Bestimmtes zu fotografieren, oder einfach anderer Leute Fotos appropriierten) waren nicht an den technischen Möglichkeiten des Mediums oder an der Qualität der Aufnahmen interessiert; sie betrachteten die Fotografie vielmehr als eine Art Koordinatensystem, als Echoraum eines Ereignisses oder abwesenden Kunstwerks, als Kanal zur Vermittlung der Konzeption oder Realisierung einer künstlerischen Vorstellung. In all diesen Zugängen bilden sich auch wesentliche Veränderungen in der Auffassung der Fotografie als Kunst ab, wie sie unter dem Einfluss des politischen und sozialen Wandels seit den 1960er Jahren stattfanden.

Die Ausstellung ist das Ergebnis von Forschungsarbeiten der Kuratorinnen Sandra Križić Roban, Ivana Hanaček und Irena Gessner in enger Zusammenarbeit mit den folgenden KünstlerInnen: Boris Cvjetanović, Petar Dabac, Sandro Đukić, Igor Eškinja, Ivan Faktor, Tomislav Gotovac, Boris Greiner, Vlatka Horvat, Željko Jerman, David Maljković, Antun Maračić, Enes Midžić, Marijan Molnar, Ivan Posavec, Davor Sanvincenti, Edita Schubert, Mladen Stilinović, Slaven Tolj, Goran Trbuljak, Josip Vaništa, Mirjana Vodopija und Fedor Vučemilović.

The exhibition "Zero Point of Meaning" seeks to explore photography as an experimental and research medium. Artists who have reached for a camera at a particular point in their artistic career (or instructed others to shoot something particular, or simply took over – appropriated – other people's photographs) were not interested in the technical capacities of the medium or even the quality of their shots; instead, they considered photography as a sort of coordinate that functioned like an echo of some event or absent artwork, like a channel communicating the conceptualization or realization of a particular artistic idea. All this testifies to important changes in the way photography was understood and interpreted as art, all of which was influenced by the political and social circumstances from the 60s onwards.

The exhibition is a result of research by the curators Sandra Križić Roban, Ivana Hanaček, and Irena Gessner, in close cooperation with the following artists:

Boris Cvjetanović, Petar Dabac, Sandro Đukić, Igor Eškinja, Ivan Faktor, Tomislav Gotovac, Boris Greiner, Vlatka Horvat, Željko Jerman, David Maljković, Antun Maračić, Enes Midžić, Marijan Molnar, Ivan Posavec, Davor Sanvincenti, Edita Schubert, Mladen Stilinović, Slaven Tolj, Goran Trbuljak, Josip Vaništa, Mirjana Vodopija, and Fedor Vučemilović.

Die Ausstellung ist das Ergebnis einer Kooperation zwischen /
the exhibition is the result of a cooperation between:

Croatian Photographic Union, Zagreb
Camera Austria, Graz.

KuratorInnen / curators:

Sandra Križić Roban (project author), Ivana Hanaček
Assistant: Jelena Pašić

Die Ausstellung wird unterstützt von /
the exhibition will be supported by:

Ministry of Culture of the Republic of Croatia
City Office for Education, Culture and Sports, City of Zagreb
ERSTE Stiftung, Wien



**Helmut Draxler: Katja Eydel
Krzysztof Pijarski: G.R.A.M.
Gislind Nabakowski: Stefan Panhans
Peter Hein: dOCUMENTA (13)**

Kolumne / Column: Jan Verwoert

Fragen nach dem Dokumentarischen und der Politik, die wir seit letztem Jahr kontinuierlich aufgreifen, führen zwangsläufig zu Fragen nach Glaubwürdigkeit, Authentizität und Inszenierung bzw. Re-Inszenierung. Wie sehen Aufführungen des Politischen aus, was lässt sich von deren Inszenierungstechniken in Bildern rekonstruieren, wie lassen sich Bilder im Hinblick auf andere Bilder lesen? Welche Konflikte werden überhaupt in Form von Bildern ausgetragen und welche nicht? Wo werden sie instrumentell eingesetzt und zu welchen Zwecken? *Camera Austria International* Nr. 119 führt politische Gesten (G.R.A.M.), Konsumgesten (Stefan Panhans) und Machtgesten des Religiösen (Katja Eydel) zusammen und untersucht, wie sich Restmengen des Realen und dessen inszenatorische Überformung zu Bildpolitiken vermischen und wie wiederum KünstlerInnen in dieses Gefüge intervenieren.

Questions involving both the documentary and politics, which we have been continually exploring since last year, inevitably lead to questions of plausibility, authenticity, and staging or re-staging. What form do enactments of the political take, and what can be reconstructed in pictures via its staging techniques? How might images be read with a view to other images? Which conflicts are actually carried out in image form, and which not? Where are pictures instrumentally deployed and to which ends? *Camera Austria International* No. 119 compiles political gestures (G.R.A.M.), consumer gestures (Stefan Panhans), and gestures of religious power (Katja Eydel) while investigating how vestiges of the real and its staged transformation intermingle to become image politics and how artists then intervene in this texture.

Lesen Sie *Camera Austria International* im Probeabo! Sie erhalten die aktuelle Ausgabe sowie zwei lieferbare Hefte Ihrer Wahl (ab Nr. 81) für EUR 25,00 (zzgl. Porto). www.camera-austria.at/subscribe / **Read *Camera Austria International* with trial subscription!** Your trial subscription includes the current issue and two available back issues starting with No. 81 for EUR 25,- (postage excluded). www.camera-austria.at/subscribe

Öffnungszeiten / Opening hours

Dienstag bis Sonntag 10:00 – 17:00
Tuesday to Sunday 10 am to 5pm

Öffnungszeiten Studienbibliothek / Study library opening hours

Auf Anfrage / on request. Während der Schulferien geschlossen /
Closed during school holidays.

Führungen und Ausstellungsgespräche / Guided tours

Anmeldung erbeten unter / Please register at:
T. +43 / (0) 316 / 81 55 500.

Mit finanzieller Unterstützung der Stadt Graz, des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur und des Landes Steiermark. / Supported by funds provided by the City of Graz; the Federal Ministry for Education, the Arts and Culture, Vienna; and Styria Province.

© Camera Austria, Graz 2012.

Alle Publikationen sind im Bookshop des Kunsthouses Graz erhältlich und über Bestellungen bei Camera Austria /
All publications are available at the Kunsthause Graz bookstore or at Camera Austria: distribution@camera-austria.at