

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Boris Cvjetanović

Štrajk u Labinu (Labin Strike / Der Streik von Labin), 1987.

Interview by / geführt von Ivana Hanaček, 8. 3. 2011

Let's focus on your series of photographs from the 80s: *People from the Manhole, Mesnička no. 6, Workers' Strike in Labin, Mom in Prison, Hospital, Roma Neighbourhood...* To what extent were your motives for shooting those photographs related to the critique of socialism, which used to proclaim social equality, at least in principle?

My intention was to document the state of things and when I published those photographs in newspapers, some people thought they were critical of the society, others not. In any case, photographs published in newspapers definitely had a larger impact than they would have had if exhibited in a gallery, at least in those times. It was also the question of whether things could be changed that way, if that was the aim in the first place.

Exhibiting your photographs in galleries was less important than publishing them in a newspaper?

For example, I shot *Mesnička no. 6* in 1983 and published it in *Studentski list* and then in *Polet*. Afterwards, in 1984, it was exhibited at Peščenica Gallery and it was then that I realized that everyone else, including myself, gained more than those people who were on the photographs.

I would also like to ask you about your relationship with the people you photographed. How did you come close to them and build up trust with people that lived at the edge of social existence?

It was often a coincidence or a job for the newspaper, and perhaps I should talk about other things, those that I didn't photograph. It is very important to be open with people, with no aces up your sleeve, and sometimes it resulted in no photographing taking place at all. It is a different approach when compared to the paparazzi, who must have their photographs at all cost.

Some series of photographs were made on commission and you were acting as a reporter, right? Your involvement with student magazines also secured a direct approach to the information?

Yes, definitely. How else would I have photographed hospitals? We had lots of freedom, we could choose some topics for ourselves and look at them in our own way. It seems to me that today photographers have a far less space when working for the media. I cooperated very well with Damir Mikuljan, who is a lawyer now, and Ivo Lučić. They were writing and I made photographs. We never thought in terms of "getting done with it", there was much more passion in the whole thing.

With your series of photographs called *Scenes with No Meaning*, you detached yourself from social topics. However, it was not a radical turn, but rather a "spontaneous" series of photographs that still remains incomplete...

It is not fun to get down the manhole and photograph people who live there. There is no romance in it, like when you hang your camera around your neck, look around and just shoot. And a good part of me likes lazying around. *Scenes with No Meaning* are such kind of photographs. Or the *Summer Holidays* series. I might mystify the whole thing and say that I wanted to shoot those scenes because I knew what I wanted to do with them, I might

Richten wir unser Augenmerk auf Ihre Fotoserien aus den 1980er Jahren: *People from the Manhole, Mesnička no. 6, Workers' Strike in Labin, Mom in Prison, Hospital, Roma Neighbourhood...* In welchem Maße standen Ihre Motive für diese Fotos in Beziehung zu einer Kritik des Sozialismus, der ja, wenigstens im Prinzip, soziale Gerechtigkeit proklamierte?

Es war meine Absicht, den Status quo zu dokumentieren, und als ich diese Fotos in Zeitungen veröffentlichte, dachten manche sie seien gesellschaftskritisch, andere nicht. Die in Zeitungen veröffentlichten Fotos hatten jedenfalls eine stärkere Wirkung als sie gehabt hätten, wenn man sie in Galerien ausgestellt hätte, zumindest in jener Zeit. Die Frage war auch, ob die Dinge auf diese Weise geändert werden könnten, wenn das vorrangige Ziel war.

Die Präsentation Ihrer Fotos war also weniger wichtig als deren Veröffentlichung in einer Zeitung?

Ich fotografierte zum Beispiel 1983 *Mesnička no. 6* und veröffentlichte die Serie in der *Studentski list* und dann in *Polet*. Danach, 1984, wurde sie in der Galerija Peščenica ausgestellt, und da wurde mir klar, dass alle anderen, einschließlich mir selbst, mehr davon profitierten als die Menschen auf den Fotos.

Ich möchte Sie auch gerne zu Ihrem Verhältnis zu den Menschen befragen, die Sie fotografierten. Wie kamen Sie den Leuten nahe und bauten ein Vertrauensverhältnis zu Menschen am Rande der Gesellschaft auf?

Das war oft Zufall oder ein Job für eine Zeitung, und vielleicht sollte ich über andere Dinge sprechen: die, die ich nicht fotografiert habe. Sehr wichtig ist es, den Leuten gegenüber offen zu sein, ohne gezinkte Karten. Und manchmal kam dabei raus, dass ich überhaupt nichts fotografiert habe. Das ist ein anderer Ansatz als jener der Paparazzi, die ja um jeden Preis zu ihren Bildern kommen müssen.

Einige Fotoserien waren ja Auftragsarbeiten und Sie arbeiten als Reporter, stimmt das? Sicherte Ihnen Ihre Arbeit für Studentenzeitschriften auch einen unmittelbaren Zugang zu Informationen?

Ja, absolut. Wie sonst hätte ich Krankenhäuser fotografiert? Wir hatten jede Menge Freiheiten, wir konnten uns einige Themen selbst aussuchen und sie auf unsere eigene Art und Weise betrachten. Mir scheint, dass Fotografen heute viel weniger Freiraum zur Verfügung steht, wenn sie für die Medien arbeiten. Ich hatte eine hervorragende Zusammenarbeit mit Damir Mikuljan, der heute Anwalt ist, und Ivo Lučić. Sie schrieben und ich schoss die Fotos. Wir dachten nie in Kategorien wie »Lasst uns einfach den Job erledigen«; da steckte viel mehr Leidenschaft in der ganzen Angelegenheit drin.

Mit Ihrer mit *Scenes with No Meaning* betitelten Fotoserie lösten Sie sich von sozialen Themen. Doch war das keine radikale Umkehr sondern vielmehr eine »spontane« Fotoserie, die noch immer unvollständig ist...

Es ist nicht lustig, den Kanalisationsschacht hinunterzusteigen und Menschen zu fotografieren, die dort unten leben. Da ist null Romantik im Spiel, du hängst dir die Kamera um, schaust dich

develop a whole theory around it and call it a project. But I have always tried to avoid the word “project”, or rather the awareness of something being a project, since then I feel stuck. These series of photographs should be interpreted in terms of interaction, or of what we call handwriting or style. As an artist, you are defined by a certain worldview, a vision that determines what you will shoot. Or you may be simply guided by a sensibility for something. A certain amount of photographs was there, and with time I “adopted” those scenes. And then at one point, sometime around 1989, Davor Matičević came to me and suggested I should exhibit those photographs in Slovenia. They had no title at the time. I presented them at KIC in 1992 and had to come up with a name. All sorts of things were going through my head and then at some point, I came to this idea of photographs with no meaning, no scenes. Maračić told me it sounded great. A similar thing happened with the short videos I was shooting with my camera, I never thought they could be used in some way. I thought they were rather useless. And now, here are those non-presentable photographs... But these scenes are by no means meaningless, the very fact that they are exhibited gives them meaning! They may have been meaningless until the moment of their exhibition.

um und drückst einfach ab. Darüber hinaus macht Faulenzen einen Gutteil meiner Persönlichkeit aus. *Scenes with No Meaning* manifestieren diese Art von Fotos. Oder die Serie *Summer Holidays*. Ich mystifiziere die ganze Sache vielleicht und sage, dass ich diese Szenen fotografieren wollte, weil ich wusste was ich mit ihnen machen wollte. Ich entwickle vielleicht eine ganze Theorie drumherum und nenne es ein Projekt. Doch habe ich immer versucht, den Begriff »Projekt« zu vermeiden, oder vielmehr das Bewusstsein für etwas, was ein Projekt ist, da ich ansonsten das Gefühl habe, festgefahren zu sein. Diese Fotoserie sollte im Sinne von Interaktion interpretiert werden, oder im Sinne von etwas, was wir Handschrift oder Stil nennen. Als Künstler wird man durch ein bestimmtes Weltbild definiert, einer Vision, die vorherbestimmt, was man fotografiert. Oder man wird vielleicht einfach von seiner Sensibilität für etwas geleitet. Eine bestimmte Anzahl von Fotos war da, und mit der Zeit »adoptierte« ich diese Szenen. Und dann kam zu einem bestimmten Zeitpunkt, irgendwann um 1989, Davor Matičević zu mir und schlug mir vor, dass ich diese Fotos in Slovenien ausstellen sollte. Sie waren zu dieser Zeit noch unbetitelt. Ich präsentierte sie 1992 im KIC und musste mir einen Titel ausdenken. Alles Mögliche ging mir durch den Kopf, und dann kam ich irgendwann auf diese Idee mit den Fotos ohne Bedeutung, ohne Szenen. Maračić hat mir gesagt, dass das toll klingt. Ähnliches passierte mit den Kurzvideos, die ich mit meiner Kamera drehte. Ich hatte nie daran gedacht, dass sie für irgendetwas verwendet werden könnten. Ich dachte, sie wären eher nutzlos. Und jetzt sind sie da, diese nicht präsentierbaren Fotos... Doch sind diese Szenen auf keinen Fall bedeutungslos: Allein die Tatsache, dass sie ausgestellt werden, verleiht ihnen Bedeutung. Bis zum Zeitpunkt ihrer Ausstellung waren sie aber vielleicht bedeutungslos.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Petar Dabac

Fotogram (Photogram), 1975–77.

Interview by / geführt von Sandra Križić Roban and /
und Ivana Hanaček, February / Februar 2011

Your work reveals a number of different experiments. Could you describe some of them, how did they come about, what were your motives behind them?

End of the Film was a series of photographs in which I dealt with the end of the film in a physical sense. There is an end that gets inserted into the mechanism of the camera, followed by a section that is always exposed. I accidentally noticed those ends while going through my materials. I brought them to the lab and asked them to be printed. They told me it simply wouldn't work because it's too blurry and the computer would just skip such photographs. So I had to let them be made by hand, but afterwards we also found a better solution: we let them be scanned and then printed.

I recall another interesting situation. In 2002, there was a man at my door who gave me a package of photo paper, since he no longer needed it. The box was almost full and I soon forgot about it. In 2003, I came across the box again. I didn't know whether the papers had been exposed, but I had to check because they were coming from an amateur. I decided to develop them because I wanted to obtain paper that would be completely white. There were some ninety papers in that box. I marked and develop them without exposing them, in the same order in which they had been packed. I remembered the box with papers again in 2009 and let them be glued onto a board, in the same order as they had been developed. The series is called *A Box of Exposed Photo Paper*.

I am interested in elements of non-functional photography in your work. The term was used by Annie Le Brun in connection with your photographs in her text published in *Camera Austria*. What does the term mean to you today?

Much of what she wrote was actually my own thoughts. We had talked a lot and she based her text on those conversations.

We relate photogram and other types of photographs made without using a camera to the term of non-functional photography, but she also mentioned it in relation to photographs from the series *The Sense of Nature at the End of the 20th Century*. That means introducing a serious new term into the photographic discourse. What is behind that idea? That the photographs you produced in that series had no particular function? Until that point, I'd been engaged in various experiments which I pursued during the 90s. I experimented with fixers, photo paper, and light. All wrong! Photography has its function. I merely wanted to explain that I didn't like photography to be abused in various aspects of human life (such as fashion, design, marketing, politics, and so on). Even the title of the project, *The Sense of Nature at the End of the 20th Century*, was created at the time when I collaborated with Annie le Brun. Some of my closest friends participated as well. My original title for the project was *A Portrait of Nature*, from the moment I started working on it.

What was it that interested you in particular? Was it experimenting with the medium, deconstruction, testing the limits of the medium? Or just chance?

I was interested in chance and play.

What is the difference between those experiments that came

Ihre Arbeiten offenbaren eine Reihe von unterschiedlichen Experimenten. Könnten Sie einige davon beschreiben? Wie kamen sie zustande, und was waren Ihre Beweggründe dafür?

End of the Film war eine Fotoserie, in der ich mich mit dem Ende des Films im physikalischen Sinne beschäftigte. Es gibt da ein Ende, das in den Mechanismus der Kamera eingeführt wird, gefolgt von einem Abschnitt, der immer belichtet wird. Beim Durchforsten meiner Materialien fielen mir durch Zufall diese Enden auf. Ich brachte sie ins Labor und fragte, ob ich sie ausarbeiten lassen könnte. Man sagte mir, dass das einfach nicht funktionieren würde, weil sie zu verschwommen seien und der Computer solche Fotos einfach auslassen würde. So musste ich sie mir händisch ausarbeiten lassen, doch danach fanden wir auch eine bessere Lösung: Wir ließen sie einscannen und dann ausdrucken.

Ich erinnere mich an eine andere interessante Situation. 2002 stand ein Mann vor meiner Tür, der mir einen Stapel Fotopapier schenkte, weil er es nicht mehr benötigte. Die Schachtel war fast voll, und bald darauf habe ich sie vergessen. 2003 kam mir die Schachtel erneut unter. Ich wusste nicht ob das Fotopapier belichtet worden war doch ich musste das überprüfen, weil es von einem Amateur stammte. Ich beschloss es zu entwickeln, weil ich völlig weißes Papier erhalten wollte. In dieser Schachtel waren neunzig Stück. Ich markierte und entwickelte sie ohne sie zu belichten, in derselben Reihenfolge, in der sie verpackt waren. 2009 habe ich mich wieder an die Schachtel mit Fotopapier erinnert und ließ sie auf ein Brett kleben, in derselben Reihenfolge, in der sie entwickelt worden waren. Die Serie trägt den Titel *A Box of Exposed Photo Paper*.

Mich interessieren Elemente der nicht funktionsbezogenen Fotografie in Ihrer Arbeit. Dieser Begriff wurde von Annie Le Brun im Zusammenhang mit Ihren Fotos in einem in der *Camera Austria* veröffentlichten Text verwendet. Was bedeutet dieser Begriff heute für Sie?

Vieles von dem was sie schrieb, spiegelte tatsächlich meine eigenen Gedanken. Wir haben viel geredet und ihr Text beruht auf diesen Gesprächen.

Wir bringen Fotogramme und andere Formen von ohne Kamera gemachten Fotografien mit dem Begriff der nicht funktionsbezogenen Fotografie in Verbindung, doch sie erwähnte ihn auch im Zusammenhang mit Fotos aus der Serie *The Sense of Nature at the End of the 20th Century*. Dies bedeutet die Einführung eines ernsthaften neuen Begriffs in den Fotografiediskurs. Was steckt hinter dieser Idee? Dass die Fotos, die Sie in dieser Serie gemacht haben, keine bestimmte Funktion hatten?

Bis zu diesem Punkt hatte ich mich in den 1990er Jahren mit den verschiedensten Experimenten befasst. Ich experimentierte mit Fixiermitteln, Fotopapier und Licht. Alles falsch! Die Fotografie hat ihre Funktion. Ich wollte bloß erklären, dass es mir nicht gefällt, wenn die Fotografie in den verschiedensten Aspekten des menschlichen Lebens missbraucht wird (wie Mode, Design, Marketing, Politik und so weiter). Sogar der Titel des Projekts, *The Sense of Nature at the End of the 20th Century*, entstand zum Zeitpunkt meiner Zusammenarbeit mit Annie Le Brun. Auch einige meiner engsten Freunde nahmen teil. Der ursprüngliche Titel des Projekts,

about accidentally, while you were processing the photographs in your darkroom, and those that were intentional, a result of reflection?

Everything happens for a reason. You know what kind of effects you will get if you turn the light off or on for a moment. There are chemists who know all that very precisely. Some things I did intentionally, others came about incidentally. I was doing it continuously. I preserved various paper rests from the darkroom. Some of my experiments clearly show that I did them on purpose. I would turn the photo paper and let the developer slide along the surface. I would turn the light on and off. I would use the developer to write on the paper. I was interested in seeing what I could achieve with all those experiments.

It is interesting how you applied the “reverse” method in processing a photograph. Usually it is done in a horizontal position and you placed it vertically in your experiments. It reminds me of Pollock, who was also reversing the whole story, only in painting. Instead of placing the canvas vertically, he would lay it horizontally and much of the effects were produced by the trickling, dripping, and spilling of paint. With you, that gesture is controlled rather than left to chance. When did you first start experimenting or exploring in that way?

I am interested in stains and produced those photographs “with stains” from 1970 until recently, as long as I had free time. I think I started experimenting in the very early 70s. The first photograms were made sometime in the mid-70s, perhaps as early as 1973. This is the first time I will admit that the starting point was a negative that remained in the enlarger by accident. The negative was a copy of the rectangular raster that was brought to me by Mihajlo Arsovski, who asked me to copy it because he needed it for a catalogue.

ab dem Zeitpunkt als ich mit der Arbeit daran begann, lautete *A Portrait of Nature*.

War es das, was Sie ganz besonders interessiert hat? War es das Experimentieren mit dem Medium, die Dekonstruktion, das Ausreizen der Grenzen des Mediums? Oder bloß der Zufall? Zufall und Spiel interessierten mich.

Was ist der Unterschied zwischen den Experimenten, die sich zufällig ergaben, bei der Ausarbeitung der Fotos in Ihrer Dunkelkammer, und jenen, die beabsichtigt waren, als Ergebnis eines Nachdenkprozesses?

Alles passiert aus einem bestimmten Grund. Man weiß, welche Art von Effekt man erzielt, wenn man das Licht für einen Augenblick aus- oder einschaltet. Es gibt Chemiker, die das alles ganz genau wissen. Manches machte ich absichtlich, andere Dinge ergaben sich zufällig. Ich machte es fortwährend. Ich habe verschiedenste Papierreste aus der Dunkelkammer aufgehoben. Einige meiner Experimente zeigen ganz deutlich, dass ich sie mit Absicht durchgeführt habe. Ich drehte das Fotopapier um und ließ den Entwickler die Oberfläche entlang gleiten. Ich schaltete das Licht ein und aus. Ich verwendete den Entwickler, um auf das Papier zu schreiben. Mich hat mich interessiert zu sehen, was ich mit diesen Experimenten erreichen konnte.

Es ist interessant, wie Sie die »Rückwärts«-Methode bei der Fotoausarbeitung angewendet haben. Normalerweise wird dies in einer waagrechten Position durchgeführt, und Sie haben es in Ihren Experimenten senkrecht platziert. Das erinnert mich an Pollock, der ja auch die ganze Geschichte umgedreht hat, nur eben in der Malerei. Anstatt die Leinwand senkrecht aufzustellen, stellte er sie waagrecht auf, und erzielte einen Gutteil seiner Effekte durch das Rinnen, Tropfen und Überlaufen der Farbe. Bei Ihnen ist diese Geste kontrolliert anstatt dem Zufall überlassen. Wann haben Sie erstmals auf diese Art und Weise zu experimentieren oder zu forschen begonnen?

Flecken interessieren mich und ich produzierte diese Fotos »mit Flecken« ab 1970 bis erst vor kurzem, solange ich Zeit dafür fand. Ich glaube ich habe mit dem Experimentieren in den ganz frühen 1970er Jahren begonnen. Die ersten Fotogramme entstanden irgendwann Mitte der 1970er Jahre, möglicherweise schon 1973. Das ist das erste Mal, dass ich zugebe dass der Ausgangspunkt ein Negativ war, das zufällig im Vergrößerungsgerät geblieben ist. Das Negativ war eine Kopie des rechteckigen Rasters, den mir Mihajlo Arsovski mitgebracht hatte. Er hat mich gebeten, ihn zu kopieren, weil er ihn für einen Katalog benötigte.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Sandro Đukić

005_018_VANISHING BOOK_2001, 1977.

Interview by / geführt von Sandra Križić Roban and / und Irena Gessner, 8. 4. 2011

What is the story behind *The Reality of Image – The Image of Reality*? Could you explain the process of its creation and its characters?

In the early 90s, I made a series of brief, diary-like video recordings in the technique of in-camera editing, in which I documented situations that I found myself in at a particular moment, whenever I found them relevant for my personal reality. At the same time, I had the feeling that they were images of time in which we lived and therefore had a significance that was more than just purely personal.

Do you appear in these videos?

It is mostly my friends, places, and situations that I've encountered, but in many videos you can see me as well. Most of these films, and I've produced 38 of them in total, lasting from 30 seconds to 10 minutes, were shot during various trips. It is the route that I've travelled many times: Zagreb—Düsseldorf—Amsterdam—Berlin—Prague—Zagreb. They were not shot with a particular intention. One of the recordings was made at Dante – Marino Cettina Gallery after the funeral of a prematurely deceased friend. Marino Cettina was a pioneer of gallery business in this region. I was stupefied by his funeral—of all the people that moved around, and there were many, only nine were artists. All of them can be seen in the video: Boris Cvjetanović, Vlasta Delimar, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Miran Mohar, and Borut Vogelnik, Roman Uranjek from Irwin, Aina Šmit, Sabina Salomon, who was Cettina's personal assistant at the time, and me. I was reflecting on the situation and realized that something was missing. I've always experienced the world of art as something very personal, as a way of life, something more than production—more than coming up with a product—for me, it has always meant primarily creating a spiritual space.

Soon after the event, I agreed with Dezi Cettina that we would make an exhibition at the Gallery, which was at that time still at its old location. I wanted to recreate the situation in order to be able to understand what had actually happened. I considered it relevant for our situation in general, for what art was actually all about, and I was also interested in the relationship between the protagonists of the story. The idea behind it was that, by transferring the material into a different medium, I might eventually obtain some additional information and reach a new understanding of the whole event.

I processed the video from Dante Gallery by transforming it into frames, speculatively calling these frames photographs, and printed them in a book form. Unlike the video, the book as a medium is far slower and more contemplative. Apart from the book, I also made some large-format photographs, extracted from the video frames, and used them to cover the walls of the gallery. In this way, I recreated the situation in its original proportions, which could be grasped in a single view.

In the same line of research, I later produced 38 films and turned them into books, which is how my first archive was created. The project was called *Library* and it was presented at the first exhibition of WHW, at the anniversary of the *Communist Manifesto*, which was published in reprint with a preface by Slavoj Žižek. I put the books on shelves so that the visitors could go through the materials. I am speaking of the shots from Dante Gallery, interviews

Welche Geschichte steckt hinter *The Reality of Image – The Image of Reality*? Könnten Sie deren Entstehungsprozess und deren Figuren erläutern?

Anfang der 1990er Jahre machte ich eine Reihe von kurzen tagebuchartigen und unmittelbar in der Kamera bearbeiteten Videoaufnahmen in denen ich Situationen dokumentierte, in denen ich mich zu einem bestimmten Zeitpunkt befand, wann immer ich sie für relevant für meine persönliche Wirklichkeit hielt. Gleichzeitig hatte ich das Gefühl, dass sie Bilder der Zeit in der wir lebten waren und deshalb eine Bedeutung hatten, die über das rein Persönliche hinausging.

Treten Sie in diesen Videos selbst auf?

Zumeist handelt es sich um meine Freunde, Orte und Situationen, denen ich begegnet bin. Doch in vielen Videos bin ich auch selbst zu sehen. Die meisten dieser Filme, und ich habe davon insgesamt 38 produziert, mit einer Dauer von 30 Sekunden bis 10 Minuten, wurden auf verschiedenen Reisen gedreht. Es handelt sich um die Route, auf der ich viele Male gereist bin: Zagreb – Düsseldorf – Amsterdam – Berlin – Prag – Zagreb. Sie wurden ohne bestimmte Absicht gedreht. Eine der Aufnahmen wurde in der Galerija Dante – Marino Cettina nach dem vorzeitigen Ableben eines Freundes gemacht. Marino Cettina war ein Pionier des Galeriebetriebs in dieser Region. Ich war wie betäubt von seinem Begräbnis – von all den Menschen die herumgingen, und es waren viele. Nur neun waren Künstler. Sie sind alle diesem Video zu sehen: Boris Cvjetanović, Vlasta Delimar, Vlado Martek, Mladen Stilinović und Miran Mohar; Borut Vogelnik und Roman Uranjek von Irwin; Aina Šmit, Sabina Salomon, Cettinas persönliche Assistentin zu jener Zeit, und ich. Ich dachte über die Situation nach und erkannte, dass etwas fehlte. Ich habe die Kunstwelt immer als etwas sehr Persönliches erlebt, als Lebensform, etwas, das mehr ist als Produktion – mehr als sich ein Produkt ausdenken – für mich bedeutete sie in erster Linie immer die Schaffung eines spirituellen Raumes.

Schon bald nach dem Begräbnis vereinbarte ich mit Dezi Cettina, dass wir gemeinsam eine Ausstellung in der Galerie ausrichten würden, die sich zu jener Zeit noch an ihrer alten Adresse befand. Ich wollte die Situation nachstellen, um verstehen zu können, was eigentlich passiert war. Ich hielt das für unsere Situation im Allgemeinen für relevant, für das worum es bei der Kunst eigentlich ging, und ich interessierte mich für die Beziehung zwischen den Protagonisten der Geschichte. Dahinter stand der Gedanke, ich könnte vielleicht am Ende zusätzliche Informationen erhalten und ein neues Verständnis des ganzen Ereignisses erlangen, wenn ich das Material auf ein anderes Medium übertrug.

Ich bearbeitete das Video aus der Galerija Dante, indem ich es in Standbilder umwandelte, diese Standbilder spekulativ Fotos nannte und in Buchform drucken ließ. Im Gegensatz zum Video ist das Buch als Medium viel langsamer und auch kontemplativer. Abgesehen vom Buch erstellte ich auch einige großformatige Fotos, die ich aus den Einzelbildern des Videos extrahiert hatte, und bedeckte mit ihnen die Wände der Galerie. Auf diese Art und Weise stellte ich die Situation in ihren ursprünglichen Proportionen nach, die sich mit einem einzigen Blick erfassen ließen.

In derselben Forschungsrichtung produzierte ich später 38 Filme und verwandelte diese in Bücher. So entstand mein erstes

with Nan Hoover, my journey through East Germany, through Potsdamer Platz in creation, a video that I made with my friend Anton Laika (a Russian artist who came to Germany in search of freedom and was then, paradoxically, censored and expelled from the Academy because his political ideas were considered inappropriate), and some materials shot at the Adriatic...

I was interested in private space, in my personal stories and their link to the reality in which we live. But then again, I was also interested in the medium as such—what happened if a particular material were transferred into a different medium.

And what was it that happened? Some sort of shift, a different image or experience perhaps—what did you achieve with these transfers?

The key element is time, or rather expansion in time; it seems to me that the material tends to become more contemplative. It is like a mirror that helps the observer to turn towards an inner sensation, like a trigger for thoughts. It means observing the intimate space of an inner world.

You have mentioned that one must know all that you've just said in order to understand it. That means that narration may actually not be a narration, but rather the author's explanation, since it is important in order to understand the artwork. But does the artwork function without it?

Deep within I felt very frustrated about those times, which were the times of war and turbulent changes. I was frustrated and didn't know how to overcome and formulate that frustration. When talking about the "Library", for years I avoided speaking about the subject of my films, interpreting them exclusively in terms of what was happening with the medium. I was not telling the stories that I had been through and why I had documented them. It was only after a considerable time that I began to speak more openly about what was documented there and why it mattered to me. But I think that this artwork functions on various levels; it has layers which are still readable, which doesn't mean that the observer will be able to reach all its elements. Today, when we look at Marino Cettina's collection, its profile is transparent to us, we can see that Marino had a clear idea of what he was doing, what space he was moving in, and that significantly represents the idea of the artistic scene of this region, the ideology and the time in which it had all emerged.

Archiv. Das Projekt nannte sich *Library* und wurde in der ersten Ausstellung von WHW präsentiert, am Jahrestag des Erscheinens des *Kommunistischen Manifests*, das versehen mit einem Vorwort von Slavoj Žižek neu aufgelegt wurde. Ich stellte die Bücher in die Regale, damit die Besucher das Material durchforsten konnten. Ich spreche jetzt von den Aufnahmen aus der Galerie Dante, Interviews mit Nan Hoover, meine Reise durch Ostdeutschland, über den Potsdamer Platz während seines Wiederaufbaus, ein Video, das ich zusammen mit meinem Freund Anton Laika gemacht habe (einem russischen Künstler der auf der Suche nach Freiheit nach Deutschland kam und dann paradoxerweise zensiert und aus der Akademie hinausgeworfen wurde, weil seine politischen Ideen als unangemessen erachtet wurden), und Material, das an der Adria gedreht wurde...

Ich interessierte mich für den Raum des Privaten, meine persönlichen Geschichten und deren Verknüpfung mit der Wirklichkeit, in der wir leben. Doch dann interessierte mich auch wieder das Medium an sich – was passierte, wenn bestimmtes Material auf ein anderes Medium übertragen wurde.

Und was war das, was passierte? Eine Art Verschiebung, ein anderes Bild oder vielleicht eine andere Erfahrung – was erreichten Sie mit diesen Übertragungen?

Das Schlüsselement ist die Zeit, oder vielmehr die zeitliche Ausdehnung; mir scheint, das Material neigt dazu kontemplativer zu werden. Es ist wie ein Spiegel, der den Betrachter auf ein inneres Gefühl hinführt, wie ein Gedankenauslöser. Es bedeutet die Beobachtung des intimen Raumes einer inneren Welt.

Sie haben erwähnt, dass man alles was Sie gerade gesagt haben verstehen müsse, um das zu verstehen. Das heißt, die Erzählung sei vielleicht keine Erzählung sondern vielmehr die Erläuterung des Autors, da sie zum Verständnis des Kunstwerks wichtig ist. Doch funktioniert das Kunstwerk ohne sie?

Ganz tief in mir drin war ich sehr frustriert über jene Zeiten, Zeiten des Krieges und der turbulenten Veränderungen. Ich war frustriert und wusste nicht, wie ich diese Frustration überwinden und in Worte fassen sollte. Wenn ich über „Library“ redete, vermied ich es jahrelang das Thema meiner Filme anzuschneiden und interpretierte sie ausschließlich unter dem Aspekt dessen, was mit dem Medium passiert. Die Geschichten, die ich erlebt hatte und warum ich sie dokumentiert hatte, erzählte ich nicht. Erst nachdem ziemlich viel Zeit vergangen war, fing ich an offener über die darin dokumentierten Dinge zu sprechen und warum sie für mich wichtig waren. Doch ich glaube, dass dieses Kunstwerk auf mehreren Ebenen funktioniert; es hat Schichten, die noch immer lesbar sind, was aber nicht bedeutet, dass der Betrachter alle Elemente darin erfassen kann. Wenn wir heute einen Blick auf Marino Cettinas Sammlung werfen, ist ihr Profil glasklar. Wir sehen, dass Marino eine klare Vorstellung hatte von dem was er tat, welchen Raum er bezog, und das steht in ganz bezeichnendem Maße für die Kunstszene dieser Region, die Ideologie, und die Zeit, in der das alles aufgekommen war.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Igor Eškinja

Imagineering, 2006. Made In:side, 2007.

Interview by / geführt von Sandra Križić Roban and / und Irena Gessner, 11. 4. 2011

How would you describe the process that you undergo when creating your photo-installations?

In installations, that is, interventions in space, I base my work on the space itself and the visitor's experience in that space. However, photographs or photo-installations are something completely different—photographs start from a similar attitude towards space, but end up as documents and deprive the spectator of experiencing the artwork. That fact has become an important element of my work. The photograph shows what is really standing in front of the camera. It shows space, intervention, materials, transformation, the trick. But the work itself remains evasive. In an exhibition that shows only photographs, that particular moment is missing. Frustration emerges because what we see is double space—exhibition space within an exhibition space. There we touch upon the element of perspective, which I don't find too important as a subject of research, yet it is a tool that enables me to work in real space. At the same time, it is an impossible space, or rather, it can be known only from a single point of view – that of the camera lens.

Does that mean that the spectators—and you can be considered one of them, actually—are eventually deprived of the “real” experience of space, as well as the real experience of spectatorship?

It is paradoxical that, with photographs, what we perceive as artwork is actually an intervention or installation that was created for a machine, a technical tool, rather than a human being. I consider that significant. An image lives in order to be reproduced and I find that paradox important—we are situated in a real space, yet only the camera sees it as it should be seen, while we are merely looking at its result.

Why have you decided to present space in such a way that only the camera can see it? Although, it is still you who sees it through the lens and you are the main spectator, transposing the image into what the spectator will see afterwards. Why that sort of experience? What has motivated you to start that sort of research?

It was a process that took some time. The beginning is always in installations, in coming to terms with space and transformation of the material. Once it occurred to me that I might set up an exhibition, photograph it, make a catalogue, and then remove all the exhibits at the opening and exhibit the catalogue of that very space instead, showing the artworks and telling the story about their creation, exhibition, and presentation, questioning the art within them. I didn't do it at the time, but the whole idea was later transformed into a series of photographs. I am trying to be an active observer who overviews the entire system of art—what happens to space, to the artwork and the artist, how the artwork lives on in books, magazines, and presentation, what is our attitude towards it, to what extent it is reality and to what extent just what we impress into an image or a piece of information. The whole series was important to me in order to understand the system.

Spaces that you photograph are all exhibition venues?

Always, and that must be emphasized. So far, I've made all my photographs in galleries, exhibition venues, except for one—it is a

Wie würden Sie den Arbeitsprozess beschreiben, dem Sie sich bei der Schaffung Ihrer Fotoinstallationen unterziehen?

Bei Installationen, d.h. räumlichen Interventionen, beruht meine Arbeit auf dem Raum selbst bzw. auf der Erfahrung des Besuchers in diesem Raum. Doch Fotos oder Fotoinstallationen sind etwas völlig Anderes – Fotos gehen von einer ähnlichen Haltung gegenüber dem Raum aus doch sind schließlich doch nur Dokumente, die den Betrachter seiner Erfahrung des Kunstwerks berauben. Diese Tatsache ist in meiner Arbeit zu einem wichtigen Element geworden. Das Foto zeigt, was in Wirklichkeit vor der Kamera steht. Es zeigt Raum, Intervention, Materialien, Wandel, den Kunstgriff. Doch das Werk selbst bleibt ausweichend. Einer Ausstellung, in der nur Fotos gezeigt werden, fehlt dieser ganz besondere Augenblick. Frustration beschleicht uns, denn was wir sehen ist ein verdoppelter Raum – ein Ausstellungsraum innerhalb eines anderen Ausstellungsraums. Hier sprechen wir das Element der Perspektive an, das ich als Forschungsgegenstand nicht für allzu wichtig halte, doch mir als Werkzeug die Arbeit im realen Raum ermöglicht. Gleichzeitig ist dies ein unmöglicher Raum, oder vielmehr lässt er sich nur aus einem einzigen Blickwinkel erfahren – dem des Kameraobjektivs.

Heißt das die Betrachter – und Sie können ja eigentlich auch als einer von ihnen betrachtet werden – werden letztendlich ihrer »wirklichen« Raumerfahrung beraubt, sowie auch ihrer wirklichen Betrachtungserfahrung?

Es ist paradox: Bei Fotos ist das, was wir als Kunstwerk wahrnehmen in Wirklichkeit eine Intervention oder Installation, die für eine Maschine geschaffen wurde, ein technisches Instrument, anstatt für ein menschliches Wesen. Ich halte das für bezeichnend. Ein Bild lebt, damit es reproduziert wird, und ich halte dieses Paradoxon für wichtig – wir befinden uns im wirklichen Raum, doch nur die Kamera sieht es so, wie es gesehen werden sollte, während wir uns bloß ihr Ergebnis ansehen.

Warum haben Sie sich dazu entschlossen, den Raum so zu präsentieren, dass nur die Kamera ihn sehen kann? Obwohl es noch immer Sie sind, der es durch das Objektiv sieht und Sie der Hauptbetrachter sind, der das Bild in das transponiert, was der Betrachter dann sehen wird. Warum diese Art der Erfahrung? Was hat Sie zu dieser Art von Forschung angeregt?

Das war ein Prozess, der einige Zeit in Anspruch genommen hat. Am Anfang stehen immer Installationen, die Bewältigung des Raumes und der Umwandlung des Materials. Einmal kam mir, dass ich vielleicht eine Ausstellung zusammenstellen könnte, sie fotografieren und einen Katalog mache, und dann bei der Eröffnung alle Exponate entferne und stattdessen nur den Katalog über genau diesen Raum ausstelle, der die Kunstwerke zeigt, deren Entstehungsgeschichte, deren Präsentation, und damit die ihnen zugrunde liegende Kunst hinterfrage. Ich habe das damals nicht gemacht doch habe ich diese Idee später in eine Fotoserie umgewandelt. Ich versuche ein aktiver Beobachter zu sein, der das gesamte Kunstsystem überblickt – was mit dem Raum passiert, mit dem Kunstwerk und dem Künstler, wie das Kunstwerk in Büchern, Zeitschriften und seiner Präsentation weiterlebt, welche Haltung wir ihm gegenüber einnehmen, in welchem Maße es Wirklichkeit ist, und in welchem

studio shot with homogeneous background. In all the others, you can recognize the stereotypical exhibition space—white walls and grey floor, which is the type of space characteristic of art, and yet, it could be anywhere. It is a sort of laboratory, something where the reality has been extracted, drawn out of the context.

It seems to me that, to some extent, you symbolically define space by adding an inscription, a demarcation, a three-dimensional shape, by using duct tape or a decorative pattern, for example made out of dust.

The choice of materials in gallery space is something that is usually available there. I may notice a material while creating the set, when there are various things at the gallery which disappear later—such as sugar, coffee, duct tape, or dust. These things could belong to any space and I transform them into an image. Images are the product. They can have a purely subjective element or even acquire a meaning only at the end, a meaning that I assign to them in the process.

We shouldn't neglect the fact that you simulate perspective in three-dimensional space (with the help of duct tape), that is, you simulate a 3D object in a two-dimensional one, taking photographs in the process in order to make both of them objects and photographs at the same time. What are the rules of perspective that interest you most and how do you use them in your art?

It's inversion. I am using perspective in a way in which it is conceived. There is a vantage point, a vanishing point, a reduction point, etc... I use all these basic rules of perspective, which were used throughout art history in order to render space in painting accurately. But then came the photography, which recorded the perspective "in itself", with its very construction of the lens. Physically, the lens was shaped in such a way that one could "stop thinking" about the perspective. In my projects, it has sometimes happened that I introduce the idea of perspective into the very medium of photography, but as inversion—not in order to simulate space, but in order to simulate an image. Space has remained impossible, in a way—existing and not existing at the same time. There is space and there is the artwork, but the image of space is simulated in the lens. In that way, the photograph as a final result—the artwork—becomes again an image in which perspective can be interpreted in terms of classical painting.

Maße bloß das, was wir einem Bildern oder jedweder Information aufdrücken. Die ganze Serie war wichtig für mich, um das System verstehen zu können.

Die von Ihnen fotografierten Räume sind ausschließlich Ausstellungsorte?

Immer, und das muss man betonen. Bisher habe ich alle meine Fotos in Galerien und anderen Ausstellungsorten geschossen, bis auf eines – es handelt sich um eine Studioaufnahme mit einem homogenen Hintergrund. Auf allen anderen erkennt man den stereotypen Ausstellungsraum – weiße Wände und grauer Fußboden, ein für die Kunst typischer Raum, und doch könnte er überall sein. Es handelt sich um eine Art Labor, etwas dessen Wirklichkeit extrahiert oder aus dem Zusammenhang herausgezogen worden ist.

Mir scheint, dass Sie den Raum zu einem gewissen Maße symbolisch definieren, indem Sie eine Inschrift, eine Abgrenzung oder eine dreidimensionale Form hinzufügen —mit Klebeband oder einem dekorativen Muster aus, z. B. Staub.

Was Materialien im Galerieraum betrifft, nehme ich einfach das, was dort normalerweise zur Verfügung steht. Ein Material fällt mir etwa beim Ausstellungsaufbau auf, wenn verschiedenste Dinge in der Galerie herumliegen, die dann später wieder verschwinden – wie Zucker, Kaffee, Klebeband oder Staub. Diese Dinge könnten in jeden x-beliebigen Raum gehören und ich verwandle sie in ein Bild. Die Bilder sind das Produkt. Sie können ein völlig subjektives Element in sich tragen oder sogar erst am Ende Bedeutung erhalten, eine Bedeutung, die ich ihnen erst irgendwann im Arbeitsprozess zuweise.

Wir sollten die Tatsache nicht unter den Tisch fallen lassen, dass Sie Perspektive im dreidimensionalen Raum simulieren (mithilfe von Klebeband), das heißt, Sie simulieren ein 3D-Objekt mit einem zweidimensionalen, indem Sie in Ihrem Arbeitsprozess Fotos machen um aus beiden gleichzeitig Objekte und Fotos zu machen. Welche Gesetze der Perspektive interessieren Sie am meisten und auf welche Art und Weise nutzen Sie diese in Ihrer Kunst?

Es handelt sich um die Umkehrung. Ich nutze die Perspektive gewissermaßen so wie sie erdacht wurde. Es gibt den Blickpunkt, den Fluchtpunkt, den Reduktionspunkt usw... Ich nutze alle diese Grundregeln der Perspektive, die in der Kunstgeschichte seit jeher zur Anwendung gekommen sind, um in der Malerei den Raum akkurat widerzugeben. Doch dann kam die Fotografie, die die Perspektive »selbst« aufzeichnete, durch die Konstruktion des Objektivs. Im physikalischen Sinne wurde das Objektiv so geformt, dass man sich über die Perspektive »keine Gedanken mehr machen musste«. In meinen Projekten ist es manchmal passiert, dass ich den Gedanken der Perspektive genau in das Medium Fotografie eingeführt habe, doch als Umkehrung – nicht um den Raum zu simulieren, sondern um ein Bild zu simulieren. Der Raum ist gewissermaßen unmöglich geblieben – er existiert und gleichzeitig existiert er nicht. Es gibt den Raum und es gibt das Kunstwerk, doch das Bild des Raumes wird im Objektiv simuliert. Auf diese Art und Weise wird das Foto als Endergebnis – das Kunstwerk – wieder zum Bild, bei dem sich die Perspektive wiederum unter dem Aspekt der klassischen Malerei interpretieren lässt.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Ivan Faktor

Prvi program (Channel One / Erstes Programm), 1980.

Interview by / geführt von Sandra Križić Roban,
6. 4. 2011

Our research focuses on several terms: experimental, conceptual, non-presentational, non-functional photography. Which of these terms comes closest to your work?

What first comes to my mind is primary photography. I remember those times of primary and analytical painting, although with me it was in the early 80s. These are the terms that refer to my art, but also those that you have mentioned.

Let us talk about the context of non-presentational photography. What is it that your photographs show? What is the reality behind them and is there any, are some of them “merely” about the procedure of analyzing the medium back to its elementary segments? In other photographs you elaborate something else, let’s say the continuity of time, changes in frames, your relationship with cinema.

In fact, my original medium was cinema. In cinema, there are also various terms, experimental cinema and alike. I prefer to call it simply cinema. If you say that the so-called narrative film, which some theoreticians and authors of early experimental film have termed *applied*, has a long history, then everything else is *real* cinema, which has the same history. After all—the first film was experimental. *Arrival of the Train at La Ciotat* was shot in a single frame. One could say that what I was doing was elementary and that it was telling mostly about the medium as such. What I initiated or even solved in the medium of cinema, I tried to achieve in another medium as well. Since I was interested in photography, I decided to do the same thing there.

What was it that you solved in the medium of cinema and then wanted to explore in photography?

Let’s say that my so-called manifesto film was *The First Programme* from 1978, where I shot an empty television screen at the normal speed with a 16-mm camera. It means that 24 film images per second recorded 25 television images and the result of that difference, the borderline between the two media, was a horizontal line travelling across the screen. Then I wanted to see what would happen in photography. The result was a diagonal line, which was not easy to explain. Screens have been a permanent thread running through my work. I might sound like a textbook or McLuhan when I say that the content of one medium is another medium, but that is so. In the 90s, I made the *Aperture Exposure*, thinking that I finally resolved the so-called problem of *The First Programme*. At one point, I wanted the project to have a visual title rather than a textual one, I wanted the very raster of photographs to be the title. I should also say something about the 80s—namely that what I was doing was partly a reaction to the phenomenon of the so-called *new image*, which was going on my nerves so much that I barely survived that period.

Why was it going on your nerves?

I don’t know, I simply thought that it broke the continuity, the grammatical continuity with the 70s.

You mean the processual, elementary, and analytical strategies?

Yes, and the post-conceptual ones. Everything could evolve further,

Das Augenmerk unserer Forschung liegt auf mehreren Begriffen: experimentelle, konzeptuelle, nicht darstellende, nicht funktionale Fotografie. Welcher dieser Begriffe kommt Ihrer Arbeit am nächsten?

Was mir zu allererst einfällt, ist elementare Fotografie. Ich erinnere mich an die Zeiten der elementaren und analytischen Malerei, obwohl das bei mir Anfang der 1980er Jahre war. Das sind die Begriffe, die auf meine Kunst verweisen, aber auch jene, die Sie erwähnt haben.

Reden wir über den Kontext der nicht darstellenden Fotografie. Was wird auf Ihren Fotos gezeigt? Welche Wirklichkeit steckt dahinter bzw. gibt es überhaupt eine, geht es in einigen von ihnen »bloß« um das Verfahren der Analyse des Mediums bis hin zu seinen elementaren Segmenten? In anderen Fotos arbeiten Sie etwas anderes heraus, sagen wir die Kontinuität der Zeit, Veränderungen in Einzelbildern, Ihr Verhältnis zum Kino.

Mein ursprüngliches Medium war tatsächlich der Film. Beim Film gibt es auch verschiedenste Begriffe, Experimentalfilm und dergleichen. Ich nenne es lieber einfach Film. Wenn Sie sagen, der narrative Film, den einige Theoretiker und Autoren des frühen Experimentalfilms *angewandt* nannten, habe eine lange Geschichte, dann ist alles andere wirklicher Film, der dieselbe Geschichte hat. Immerhin war der erste Film experimentell. *Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat* wurde in einer einzigen Einstellung gefilmt. Man könnte sagen, alles was ich gemacht habe sei elementar gewesen und es habe zumeist etwas über das Medium an sich ausgesagt. Was ich im Medium Film eingeleitet oder sogar gelöst habe, versuchte ich auch in einem anderen Medium zu erreichen. Da mich die Fotografie interessiert hat, beschloss ich dort dasselbe zu machen.

Was war das genau, was Sie im Medium Film gelöst haben und dann in der Fotografie erforschen wollten?

Sagen wir, mein so genanntes Filmmanifest war *First Programme* aus dem Jahr 1978, wo ich mit einer 16-mm-Kamera einen leeren TV-Bildschirm in Normalgeschwindigkeit gefilmt habe. Das heißt, dass 24 Filmbilder pro Sekunde 25 Fernsehbilder aufgezeichnet haben. Das Ergebnis dieses Unterschieds, die Grenzlinie zwischen den beiden Medien, war dann eine über die Leinwand wandernde horizontale Linie. Dann wollte ich sehen, was in der Fotografie passieren würde. Das Ergebnis war eine diagonale Linie, was sich nicht so einfach erklären ließ. Leinwände ziehen sich wie ein roter Faden durch meine Arbeit. Ich klinge jetzt vielleicht wie ein Lehrbuch oder McLuhan, wenn ich sage, der Inhalt eines Mediums sei ein anderes Medium, aber es ist so. In den 1990ern machte ich *Aperture Exposure* und glaubte ich hätte das so genannte Problem von *The First Programme* gelöst. An einem Punkt wollte ich, dass das Projekt ein Bild als Titel trägt anstelle eines Texts. Ich wollte, dass genau der Raster der Fotos der Titel ist. Ich sollte auch etwas über die 1980er Jahre sagen – nämlich dass das was ich tat teilweise eine Reaktion auf das Phänomen des so genannten *neuen Bildes* war, das mir so sehr auf die Nerven ging, dass ich jene Zeit nur mit Mühe und Not überlebte.

Warum ging Ihnen das auf die Nerven?

and it did evolve, but in some sort of underground, since suddenly there was the *new image*, everything was colourful, the world became so pretty that it freaked me out. Fortunately, the war came and put a stop to all that. I think that 1990 is a terribly important year for me, although we are talking about my early photography at the moment. In 1990, I was at the Venice Biennial and they made a retrospective of Warhol's work at Palazzo Grassi. I finally had the opportunity to see all his films, all his work, those huge Polaroid self-portraits where you see every detail, perfect. Besides, there was a retrospective exhibition of Fluxus and that's where I saw an artist that I had been appreciating for some time—Wolf Vostell. His fascinating artwork was called *Requiem* and consisted of large-formatted rectangular photographs in a sequence. These black and white photographs showed devastated Berlin after the bombing raids of 1945, and there were bricks with mortar coarsely glued onto them. I found that object fascinating.

Your original medium is primarily cinema. How did you become interested in photography? In cinema, there are a number of aspects that resemble photography, but at the same time they are completely different. Isolating frames, understanding time and the reality, narration, and many other aspects—they are all different. What did you want to achieve with photography?

If you look at my photographic work, you will see that these are all sequences, there is not a single isolated photograph. Just as in cinema, the speed of the super eight is 18 images per second, with 16 mm it is 24, and with 35 mm 24; I am also achieving some sort of relationship between images in that sequential part and almost all my projects are sequences. You can feel the movement, which has been inherited and merely transposed into a different medium.

Occasionally you've produced minor series like *The First Programme*. How do you determine the number of sequences? What does it depend on?

Aperture Exposure is one of these conceptual pieces. First I made a raster and then I used and exploited all marks on the camera. That is a complete entity. You can see the same thing with John Ford and his *Stagecoach*—just as I used a 122 m roll of 16 mm film, which amounts to 10 minutes in one frame, he used a film tape with 36 shots for the time of watching the film. What I shot before the film tape ran out – that was it. And *The First Programme*—I think that it was the diagonal line that mattered and that the four photographs showing that line were enough.

Ich weiß es nicht, ich dachte einfach, dass es die Kontinuität brach, die programmatische Kontinuität mit den 1970ern.

Meinen Sie die prozessualen, elementaren und analytischen Strategien?

Ja, und die postkonzeptuellen. Alles konnte sich weiterentwickeln, und es entwickelte sich weiter, doch in einer Art Untergrund, weil plötzlich das *neue Bild* da war, alles war bunt, die Welt war auf einmal so schön, dass es mich wahnsinnig machte. Zum Glück kam dann der Krieg und setzte einen Schlussstrich unter all das. Ich glaube, 1990 war ein schrecklich wichtiges Jahr für mich, obwohl wir im Augenblick über meine frühe Fotografie reden. 1990 besuchte ich die Biennale von Venedig und im Palazzo Grassi wurde eine Retrospektive über Warhols Werk gezeigt. Endlich hatte ich die Gelegenheit alle seine Filme zu sehen, sein ganzes Werk, diese riesigen Polaroid-Selbstporträts, auf denen jedes Detail sichtbar ist, perfekt. Daneben gab es noch eine Fluxus-Retrospektive, und dort sah ich einen Künstler, den ich schon zuvor lange geschätzt hatte – Wolf Vostell. Sein faszinierendes Kunstwerk nannte sich *Requiem* und bestand aus in einer Sequenz angeordneten großformatigen rechteckigen Fotos. Diese Schwarzweißfotos zeigten das verwüstete Berlin nach den Bombenangriffen von 1945, und Ziegel waren mit Mörtel grob darauf geklebt worden. Ich fand dieses Objekt faszinierend.

Ihr ursprüngliches Medium ist in erster Linie Film. Wie kam es zu Ihrem Interesse für Fotografie? Im Film gibt es eine Reihe von Aspekten, die der Fotografie ähneln, doch gleichzeitig sind diese Medien völlig unterschiedlich. Die Isolierung von Einzelbildern, das Verständnis von Zeit und Wirklichkeit und viele andere Aspekte – sie sind alle verschieden. Was wollten Sie mit Fotografie erreichen?

Wenn Sie sich meine fotografischen Arbeiten ansehen, dann werden Sie feststellen, dass es sich ausschließlich um Sequenzen handelt. Es gibt kein einziges isoliertes Foto. Genauso wie im Film die Geschwindigkeit von Super 8 18 Bilder pro Sekunde beträgt – bei 16-mm-Film sind es 24 und bei 35-mm-Film ebenfalls 24 – erreiche ich dieselbe Art von Beziehung zwischen Fotos auf dieser sequenziellen Ebene und meine Projekte sind fast durchwegs Sequenzen. Man kann die Bewegung als Erbe des Films spüren, das bloß in ein anderes Medium übertragen wurde.

Sie haben gelegentlich kleinere Serien wie *The First Programme* produziert. Wie legen Sie die Anzahl der Sequenzen fest? Wovon hängt das ab?

Aperture Exposure ist eine dieser konzeptuellen Arbeiten. Zunächst erstellte ich ein Raster und dann verwendete ich alle Markierungen auf der Kamera und reizte sie voll aus. Das bedeutet eine komplette Einheit. Dasselbe sieht man bei John Ford und seinem *Ringo* – so wie ich eine 122-Meter-Rolle 16-mm-Film verwendete, die 10 Minuten in einer Einstellung gleichkam, verwendete er eine Filmrolle mit 36 Einstellungen für die Gesamtlänge des Films. Was ich gedreht hatte, bevor das Filmmaterial ausging – darum ging es. Und *The First Programme* –ich glaube was zählte war die diagonale Linie und dass die vier Fotos, die diese Linie zeigten genug waren.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Tomislav Gotovac

Autobahn, 1976. Cara Dušana 11 (Emperor Dušan Street 11 / Zar Dušan Straße 11), 1977.
Glave (Heads / Köpfe), 1960.

*Interview by / geführt von Goran Trbuljak
and / und Hrvoje Turković, 1977.*

Perhaps it would be good to break off this line of conversation and to see what you did parallel to that. Because around this time you started to direct sequential photographs and make collages and you held happenings...

For the start of my activities in photography I again have to thank Vladimir Petek. Thanks to his camera I shot my first series (of photos) in 1960 and that was Heads. That was at the Cine Club Zagreb. Considering that I had to go to the army, I was thinking about how I could leave all that. It would be the first longer, considerable departure from the parental home, from the Zagreb environment at all... You go for a year and a half—it's still a considerably great shock all the same. I then said to Petek, let's go shoot a series of photos. I appear in those photos in various situations in front of different back-grounds. We created a scene using some reflectors, lamps. What's important in these photographs is my face in different expressions; in one I'm pretending to make love to the bars... actually, I wasn't acting but kissing the bars; then there's one serious and it was meant to show an understanding of surrealism, on some of Dalí's and Buñuel's works. I remember one photo from Buñuel's film *Cela s'appelle l'aurore* (That Is the Dawn), it's hanging on some wall. On that photograph you can see a statue of Christ, which is in fact a post for electrical wires. A post with porcelain spheres protrudes from his head. And behind my head one can see two pails for developing film, one lamp, a lightbulb, a wire which I placed behind my ear and a cigarette butt in my mouth, and the whole photograph is slightly French-like... Prévert with a butt, you know...

How did you come to the idea of making a series of photographs?

Listen, by all accounts, through film. Everything that I did in life were little pictures to pictures. It imposes itself. This is probably because of movies, that movie erased some things that were already ingrained... you know about painting, about all those things.

How did you make the rest of the series of photographs?

After the army I made two series on Sljeme Mountain, and they were recorded by Ivica Hripko. One was breathing in air, and the other was showing Elle. The problem was that I wanted to get undressed and to breathe air naked in the snow. However, there was a woman in our group, the girlfriend of one of the guys from the group, and so I wasn't able to completely undress so I stripped to the waist and that is how I showed Elle.

Were the photographs a substitute for film?

Using the example of a series of photographs, the twelve of them, where you can see my head en face and in profile—first with a beard and hair, and later shaved, arose from my desire to talk about film. These close-ups of mine are in fact Dreyer and Joan of Arc and Maria Falconetti who are cutting hair. There's also the opening scenes of *My Life to Live*. And in that film again, and not accidentally, Anna Karina goes to the cinema to watch Dreyer's *Jeanne d'Arc*. Even Bresson is here who comments Dreyer in his film *Journal d'un cure de campagne* (Diary of a Country Priest]. This also applies to Stevens' close-up shots in *A Place in the Sun*,

Vielleicht wäre es gut, diesen Gesprächsfaden mal zu verlassen und zu sehen, was Sie parallel dazu gemacht haben. Denn um diese Zeit herum begannen Sie mit der Inszenierung sequenzieller Fotografien, sie erstellten Collagen und hielten Happenings ab...

Für den Einstieg in meine fotografischen Aktivitäten muss ich mich noch einmal bei Vladimir Petek bedanken. Mit seiner Kamera schoss ich meine erste (Foto-)Serie im Jahr 1960, und das war Heads. Das war im Cine Club Zagreb. Der Antritt meines Wehrdiensts stand unmittelbar bevor und ich dachte daran, wie ich all das nur verlassen sollte. Es würde mein erster nennenswerter längerer Abschied von meinem Elternhaus sein, von meiner Zagreber Umgebung und all dem ... Man rückt für eineinhalb Jahre ein – das ist schließlich doch ein ziemlich großer Schock. Dann sagte ich zu Petek »Schießen wir eine Fotoserie.« Ich komme in diesen Fotos in den verschiedensten Situationen vor unterschiedlichen Hintergründen vor. Mit ein paar Reflektoren und Lampen bauten wir eine Kulisse. Was in diesen Fotos wichtig ist, ist mein Gesicht in seinem unterschiedlichen Mienenspiel; auf einem Bild tue ich so, als würde ich Sex mit den Stangen haben ... in Wirklichkeit spielte ich nicht sondern ich küsste die Stangen; dann gibt es ein ernsthaftes, es sollte ein Verständnis für den Surrealismus in einigen Werken von Dalí und Buñuel zeigen. Ich erinnere mich an ein Foto aus Buñuels Film *Cela s'appelle l'aurore* (Morgenröte); es hängt an irgendeiner Wand. In diesem Bild sieht man eine Christusstatue, die in Wirklichkeit ein Strommast ist. Ein Mast mit Porzellankugeln ragt aus seinem Kopf heraus. Und hinter meinem Kopf sieht man zwei Eimer zur Filmentwicklung, eine Lampe, eine Glühbirne, einen Draht, den ich mir hinter das Ohr steckte und einen Zigarettenstummel in meinem Mundwinkel, und das Foto ist insgesamt ein wenig französisch... Prévert mit einer Zigarette, Sie wissen schon...

Wie kamen Sie auf die Idee, eine Fotoserie zu schießen?

Hören Sie, auf jeden Fall durch den Film. Alles, was ich in meinem Leben gemacht habe, waren kleine Bilder über Filme. Zwangsläufig. Das liegt wahrscheinlich an den Filmen, daran dass der Film einige Dinge auslöschte, die bereits tief verwurzelt waren ... Sie wissen schon, was die Malerei betrifft und all das.

Wie machten Sie die restlichen Fotoserien?

Nach der Volksarmee machte ich zwei Serien auf dem Berg Sljeme, und sie wurden aufgenommen von Ivica Hripko. Einer holte tief Luft und der andere zeigte die Elle. Das Problem war, dass ich mich ausziehen und nackt im Schnee tief Luft holen wollte. Jedoch war eine Frau in unserer Gruppe, die Freundin von einem der Jungs in der Gruppe. Ich konnte mich also nicht ganz nackt ausziehen und ließ die Hose an. Und so zeigte ich die Elle mit nacktem Oberkörper.

Waren die Fotos ein Ersatz für Film?

Nehmen wir eine Fotoserie als Beispiel her, zwölf Bilder, auf denen mein Kopf frontal und im Profil zu sehen ist – zunächst mit Bart und Haaren, später rasiert – sie entstanden aus meinem Verlangen heraus, über Film zu sprechen. Diese Nahaufnahmen von

I can never forget those close-ups of Monty and Liz when Monty announces his love to Liz and when she takes him out to some balcony. For his cinematographer—William C. Malone—you don't know where he's better, in his close-ups, in landscapes or in the long shots of the rooms. In addition to this, I think that Godard in his film *Breathless* was very inspired by *A Place in the Sun*.

Insert from the interview by Goran Trbuljak and Hrvoje Turković with the artist (originally published in the magazine Film, no. 10–11, Zagreb, 1977., pp. 39–66; transferred to: Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić, Tomislav Gotovac, Croatian Film Association – The Museum of Contemporary Art, Zagreb, 2003, pp. 15–33).

mir stellen in Wirklichkeit Dreyer und Jeanne d'Arc, und Renée Jeanne Falconetti beim Haarschneiden dar. Auch die Anfangsszenen von *Vivre sa vie* (Die Geschichte der Nana S.) stecken drin. In diesem Film geht Anna Karina ins Kino um sich Dreyers *Passion de Jeanne d'Arc* anzusehen, und das ist kein Zufall. Sogar Bresson ist da, der Dreyer in seinem Film *Journal d'un cure de campagne* (Tagebuch eines Landpfarrers) kommentiert. Dasselbe gilt für Stevens Nahaufnahmen in *Ein Platz an der Sonne*. Ich werde die Nahaufnahmen von Monty und Liz nie vergessen, in denen Monty Liz seine Liebe gesteht und sie ihn hinaus auf den Balkon führt. Bei seinem Kameramann – William C. Malone – weiß man nicht, worin er besser war, in den Nahaufnahmen oder in den Totalen der Räume. Darüber hinaus glaube ich, Godard war in seinem Film *Außer Atem* sehr inspiriert von *Ein Platz an der Sonne*.

Text aus dem Interview von Goran Trbuljak und Hrvoje Turković mit dem Künstler (ursprünglich veröffentlicht in der Zeitschrift Film, Nr. 10–11, Zagreb, 1977.S. 39–66; Wiederabdruck in: Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić, Tomislav Gotovac, Croatian Film Association – The Museum of Contemporary Art, Zagreb, 2003, S. 15–33).

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Boris Greiner

Zakrivljenost (Distortion / Verzerrung), 2010.

Interview by / geführt von Sandra Križić Roban and / und Ivana Hanaček, February / Februar 2011.

I would like you to tell me something about the general link between the concept, the idea contained in the text, and photography.

First of all, I must mention the circumstances that led to the link between the text and the photographs. For several years now, Jean de Bryne and Martina Kramer have edited *L'Ollave* journal (Rustrel, France), which is conceived so as to allow various authors to suggest the way they will be presented in a particular issue by themselves.

As the guest/author of one of the issues, I concluded that the presented material should, first of all, pay respect to the journal as a medium —and that it should serve as a starting point for an idea, be the perfect setting for such an artwork. I remembered a text that I had written earlier, an essay entitled “Curvature”, composed in the form of a screenplay for a video performance, but impossible to perform because of the technical elements it contained. And if it was impossible to perform, I thought, perhaps I could cut it up into smaller chunks and illustrate them with photographs of details from my atelier, in which I was sitting and thinking about it. And the photographs should not correspond directly or formally to the excerpts they were assigned to, but rather on a metaphoric, associative level. At the same time, they were supposed to transmit the atmosphere, to depict a metaphysical space of someone who imagines he’s holding a lecture in front of a non-existing audience— which was actually the subject of that performance screenplay. Thus I created fifteen centrefolds, which I folded in such a way that the text was always on the right and the photograph referring to that text on the left.

And sometimes it seems that there are no links whatsoever.

They are always there, only perhaps they are not always visible at first sight. Sometimes they are an ironical comment on the “serious”, almost philosophical tone, and sometimes they try to render the mood in an almost infantile way.

In other words, photography in this context has a sort of classical illustrative form? Photographs accompany the text?

That’s right, only they do not illustrate the text directly. The lack of action on photographs suggests the void, for example that between the lines. Besides, there are stage instructions within the text. As a form, the video screenplay contains instructions for the actor or the director, and it also describes the stage set, which is why these photographs sometimes have an active relation towards these instructions. I hope that I’ve succeeded in making that relation humorous.

In theory, these photographs could not function without the text.

No, they comprise a unity of what is to be expressed. Eventually, the last photograph is also a confession that nothing that has been said is true.

After making the photographs, you reframed them. What was your attitude towards the medium?

It is a process in which I am not interested in my responsibility towards the individual phases. Unlike the photographer, who never touches what he has shot, I tend to adapt what I’ve photographed

Ich möchte gerne, dass Sie mir etwas über den allgemeinen Link zwischen dem Konzept, der im Text enthaltenen Idee, und Fotografie erzählen.

Zunächst muss ich die Umstände erwähnen, die zu diesem Link zwischen dem Text und den Fotos führten. Schon seit einigen Jahren verlegen Jean de Bryne und Martina Kramer die Zeitschrift *L'Ollave* (Rustrel, Frankreich), die so ausgelegt ist, dass verschiedene Autoren vorschlagen können, wie sie sich im Zusammenhang mit einem bestimmten Thema selbst präsentieren möchten.

Als Gast/Autor einer der Ausgaben kam ich zum Schluss, das präsentierte Material müsse zu allererst der Zeitschrift als Medium seinen Respekt zollen – und es solle als Ausgangspunkt für eine Idee dienen, der perfekte Rahmen für so ein Kunstwerk sein. Ich erinnerte mich an einen Text, den ich schon zuvor verfasst hatte, einen Aufsatz mit dem Titel »Curvature« (Krümmung), verfasst in Form eines Skripts für eine Videoperformance doch unmöglich umzusetzen aufgrund der technischen Elemente, die es mit sich brachte. Und wenn es nicht umsetzbar war, dachte ich mir, könnte ich es vielleicht in kleinere Stücke schneiden und diese mit Fotos von Details aus meinem Atelier, in dem ich saß und darüber nachdachte, illustrieren. Und die Fotos sollten weder unmittelbar noch formal mit den ihnen zugewiesenen Textauszügen korrespondieren sondern vielmehr auf einer metaphorischen, assoziativen Ebene. Gleichzeitig sollten sie die Atmosphäre vermitteln, einen metaphysischen Raum darstellen, in dem jemand sitzt und sich vorstellt, er halte eine Vorlesung vor einem nicht existierenden Publikum – was ja in der Tat das Thema dieses Performance-Skripts war. Daher erstellte ich fünfzehn Doppelseiten, die ich so faltete, dass der Text immer auf der rechten und das auf den Text verweisende Foto auf der linken Seite war.

Und manchmal hat es den Anschein, als wären da überhaupt keine Verbindungen welcher Art auch immer.

Sie sind immer da, nur sind sie möglicherweise nicht immer auf den ersten Blick sichtbar. Manchmal sind sie ein ironischer Kommentar auf den »ernsthaften«, beinahe philosophischen Ton, manchmal versuchen sie die Stimmung auf fast infantile Weise wiederzugeben.

In anderen Worten: Die Fotografie hat in diesem Zusammenhang eine Art klassischen Illustrationscharakter? Fotos begleiten den Text?

Genau, nur dass sie den Text nicht unmittelbar illustrieren. Das Fehlen von Handlung auf den Fotos suggeriert die Leere, wie zum Beispiel jene zwischen den Zeilen. Ferner gibt es Regieanweisungen im Text. Als Textsorte enthält das Videoskript Anweisungen für den Schauspieler oder den Regisseur, und es beschreibt auch das Bühnenbild. Deswegen haben diese Fotos manchmal eine aktive Beziehung zu diesen Anweisungen. Ich hoffe, es ist mir gelungen diese Beziehung humorvoll zu gestalten.

Theoretisch könnten diese Fotos nicht ohne den Text funktionieren.

Nein, beides bildet eine Einheit dessen, was ausgedrückt werden soll. Letztendlich ist das letzte Foto auch ein Bekenntnis dazu, dass nichts von dem, was gesagt wurde, wahr ist.

so that it eventually answers my needs, and what I needed here were details of space that corresponded to a specific part of the text, whereby all photographs had to have the same atmosphere in order to show clearly that they belonged to the same series.

Why are they black and white?

Firstly, it's because the magazine was printed in black and white. Secondly, as it was so, I wanted to make that black-and-whiteness a bit more greyish, without harsh contrasts, as if everything were covered with a layer of dust, which was not a problem because the enlargement of details resulted in diminished contrast. It seemed to me that such an impression emphasized the situation without any real action, a sort of contemplation.

If they were coloured, the details might trigger narrations of a different sort.

Certainly, that would have created a more common, more magazine-like impression, but what I needed was a characteristically artistic one. Besides, they are set into a sequence and it is only logical that one should follow them in sequence; in a magazine, that functions like a sort of instruction.

Could you tell me more about the idea of concrete and imaginary space, and the text that stands between them (like a link or a borderline). And what about the title—“Curvature”?

The text is a parody on a recent philosophic talk where the author was rather pretentious and wanted to say everything about everything – life, the planet, the relationship between these terms, and how man exists in both physical and metaphysical sense... his “physical” existence being translated into a sort of presumed spiritual situation. And that spiritual situation is here explained, it is expressed as a performance that functions as a conceptual installation, as a model of artistic creation. The performance is taking place at some sort of a stage. The stage props are mirrors—slightly, yet perceptibly curved images—which is then further “elaborated” in the text: *That space is alive, slightly curved just like the mirror is slightly curved, just like the space of a segment of the ball, whose curvature we may become aware of only after we have detached ourselves from the ball itself, or rather lifted ourselves above it. /.../ I would like to extend the notion of dualism to the basic, universal properties of curvature – it never occurs only in space, but always also in time – these dimensions are inextricably connected and together they determine the numerous possibilities of our trajectories. That means that what makes us decides about the choice, although we are so perfectly unaware of it.*

Nachdem Sie die Fotos gemacht haben, haben Sie sie neu gerahmt. Welche Einstellung hatten Sie gegenüber dem Medium?

Es handelt sich um einen Prozess, in dem ich kein Interesse an meiner Verantwortung gegenüber den einzelnen Phasen habe. Im Gegensatz zum Fotografieren, der nie anrührt was er geschossen hat, neige ich dazu, die Dinge die ich fotografiert habe zu adaptieren, damit sie meinen Bedürfnissen entsprechen. Und was ich hier brauchte, waren räumliche Details, die zu einem bestimmten Textabschnitt passten, wobei alle Fotos dieselbe Atmosphäre haben mussten, damit klar gezeigt werden konnte, dass sie zur selben Serie gehören.

Warum sind sie schwarzweiß?

Erstens, weil die Zeitschrift schwarzweiß gedruckt wurde. Zweitens wollte ich, weil das nun einmal so war, das Schwarzweiß ein wenig grauer machen, ohne scharfe Kontraste, als ob alles von einer Staubschicht bedeckt wäre, was kein Problem war, da die Vergrößerung von Details zu reduziertem Kontrast führte. Mir schien so ein Eindruck betone die Situation ohne echte Handlung, eine Art Kontemplation.

Wenn sie farbig wären, würden die Details vielleicht andere Geschichten evozieren.

Gewiss, das hätte einen herkömmlicheren, zeitschriftenartigeren Eindruck erweckt, doch was ich brauchte war ein ganz typisch künstlerischer. Außerdem sind sie in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet und es ist nur logisch, dass man ihnen in dieser Reihenfolge folgt; in einer Zeitschrift funktioniert das wie eine Art Anleitung.

Könnten Sie mir mehr zum Gedanken des konkreten und imaginären Raums sagen, und der Text steht zwischen diesen Polen (wie eine Verknüpfung oder eine Grenzlinie). Und was hat es mit dem Titel – »Curvature« (Krümmung) — auf sich?

Der Text ist eine Parodie auf einen vor kurzem gehaltenen philosophischen Vortrag, bei dem der Autor ziemlich anmaßend war und quasi alles über alles sagen wollte – das Leben, den Planeten, die Beziehung zwischen diesen Begriffen, und wie der Mensch sowohl im physischen als auch im metaphysischen Sinne existiere ... seine »physische« Existenz übersetzt in eine Art mutmaßliche spirituelle Situation. Und jene spirituelle Situation wird hier erläutert, und es wird ihr in Form einer Performance Ausdruck verliehen, die als konzeptuelle Installation, als Modell künstlerischen Schaffens, funktioniert. Die Performance findet auf einer Art Bühne statt. Spiegel sind die Bühnenrequisiten — ein wenig, doch wahrnehmbar gekrümmte Bilder – was dann im Text weiter »elaboriert« ist: *Jener Raum ist lebendig, leicht gekrümmt, genauso wie ein Spiegel leicht gekrümmt ist, genauso wie der Raum eines Segments des Balls, dessen Krümmung uns vielleicht erst bewusst wird, wenn wir uns vom Ball selbst gelöst haben, oder vielmehr uns über ihm erhoben haben. /.../ Ich möchte gerne den Begriff Dualismus auf die grundlegenden, allgemeingültigen Eigenschaften der Krümmung ausweiten – sie tritt nie nur im Raum auf sondern immer auch in der Zeit – diese Dimensionen sind untrennbar miteinander verbunden und zusammen legen sie die zahllosen Möglichkeiten unserer Bahnen fest. Das heißt: Das, was uns ausmacht, entscheidet unsere Auswahl, obwohl wir in so perfekter Unkenntnis davon sind.*

Miljenko Horvat

Gorgona br. 7 (Gorgona No. 7), 1965.
Paris, 1963.
New York, 1972 / 1977.
Scheveningen – 2, 1962.

*Miljenko Horvat – excerpts from interviews /
Auszüge aus Interviews*

Alexis Lenfrancois¹: You have used several means of expression: photography, collages, paintings, drawings, prints. Do these techniques correspond to some precise periods of your evolution or have you used them concurrently?

M.H.: I have always used several techniques at the same time. I started with ink and pastel drawing; at the same time, I was painting, oil first, then acrylics. As for photography, I consider it to be an activity in itself. By that I do not mean the photographs that I used as elements in the construction of images in my collages. In Paris, for example, between 1962 and 1966, I photographed trees during winter season, completely bare, that I printed in a very high contrast. I also photographed deserted streets, unusual places and later, in New York and elsewhere, walls, inscriptions, graffiti, torn posters. I exhibited some of these photos that I called "photo-décollages".

[...]

A.L.: What determines the birth of a painting, a drawing, or a collage? Why the photos of trees in Paris, for example, remained as photos, while others were integrated into new, more pictorial works?

M.H.: I have never undertaken a very extensive preparation, at least not for the small formats (drawing and collages). As for the paintings, it is another matter. Collages and drawings are always very spontaneous, very sudden. As for the use of photographic elements in my collages, the real reason might be quite simple. To print a good photo, it might take me two or three not so good ones. As I am terrified of wastage, instead of throwing away those unsatisfactory prints, I incorporate them into my collages. It's as simple as that. ... It often happens like that... "Inspiration" frequently comes to me at moments of inattention. I am very eager for visual sensations. I am always looking around me. I see details which would perhaps escape others, even those close to me: a minute mark, or a torn up piece of paper in the wastepaper basket, sometimes sets off a process that leads to the birth of other images. I never work at a fixed time. It happens unexpectedly, but this improvisation repeats itself almost every day.

[...]

Raymond Gervais²: When did you get involved in photography?

M.H.: Approximately at the same time as in painting, but at first it was only black-and-white photography.

R.G.: What did you photograph: streets, people?

M.H.: Streets. Unusual or deserted parts of town have always attracted me. But I could never do photo-verité. It is just not my kind of thing. Perhaps I don't have the right reflexes or I am too shy. I would be embarrassed to enter people's life in such a way, and that prevents me from making this type of photographs. I have much respect for the photographers who do that, such as Cartier-Bresson or Kudelka. That is the way to photograph, but I just can't do it, I would feel uneasy. I can't constantly hold my camera in front of my face and wait for the right moment. I have no gift for that. [...]

Alexis Lenfrancois¹: Sie haben mehrere Ausdrucksformen benutzt: Fotografie, Collagen, Gemälde, Zeichnungen, Drucke. Entsprechen diese Techniken ganz konkreten Abschnitten in Ihrer künstlerischen Entwicklung oder haben Sie sie gleichzeitig eingesetzt?

M.H.: Ich habe immer mehrere Techniken gleichzeitig eingesetzt. Ich begann mit Tusche- und Pastellzeichnungen; und zur gleichen Zeit malte ich, zunächst in Öl, dann in Acryl. Die Fotografie ist für mich eine Tätigkeit für sich. Damit meine ich aber nicht die Fotos, die ich als Bildkonstruktionselemente in meinen Collagen verwendete. In Paris fotografierte ich zum Beispiel zwischen 1962 und 1966 Bäume im Winter, völlig kahle, von denen ich sehr hochkontrastige Abzüge ausarbeitete. Ich fotografierte auch verlassene Straßen, ungewöhnliche Orte; und später, in New York und anderswo, Mauern, Inschriften, Graffiti, zerrissene Plakate. Einige dieser Fotos, die ich »photo-décollages« [Fotos des Losbrechens] nannte, waren in Ausstellungen zu sehen.

[...]

A.L.: Was bestimmt die Entstehung eines Gemäldes, einer Zeichnung oder einer Collage? Warum blieben zum Beispiel die Fotos von Bäumen in Paris Fotos, während andere in neue, malerischere Arbeiten integriert wurden?

M.H.: Ich habe nie sehr umfassende Vorarbeiten geleistet, zumindest nicht für die Kleinformaten (Zeichnungen und Collagen). Was die Malerei betrifft, liegt die Sache anders. Collagen und Zeichnungen sind immer sehr spontan, sehr unmittelbar. Was die Verwendung von fotografischen Elementen in meinen Collagen betrifft, ist der wahre Grund vielleicht ganz einfach. Um zu einem guten Abzug zu kommen, verbrauchte ich zuvor möglicherweise zwei oder drei nicht so gute. Da ich Verschwendung verabscheue, baue ich diese in meine Collagen ein, anstatt sie wegzuworfen. So einfach ist das. ... So läuft das oft... Die »Inspiration« ereilt mich oft in unaufmerksamen Momenten. Ich bin sehr wissbegierig nach visuellen Eindrücken. Ich schaue mich immer um. Ich sehe Details, die anderen möglicherweise entgehen würden, sogar jenen, die in meiner Nähe sind: eine winzige Spur oder ein zerrissenes Blatt Papier im Papierkorb löst einen Prozess aus, der zur Entstehung von anderen Bildern führt. Ich habe keine geregelten Arbeitszeiten. Es passiert unerwartet, doch diese Improvisation wiederholt sich fast jeden Tag.

[...]

Raymond Gervais²: Wann haben Sie begonnen zu fotografieren?

M.H.: Ungefähr gleichzeitig zur Malerei, doch zunächst beschäftigte ich mich nur mit Schwarzweißfotografie.

R.G.: Was haben Sie fotografiert: Straßen, Menschen?

M.H.: Straßen. Ungewöhnliche oder verlassene Stadtteile haben mich schon immer angezogen. Doch könnte ich nie Reportagefotografie machen. Das ist einfach nicht mein Ding. Ich habe vielleicht nicht die richtigen Reflexe dafür oder ich bin zu schüchtern. Es wäre mir peinlich, so in das Leben der Menschen einzudringen,

R.G.: Apart from the subject of these photographs, you are also interested in the texture of the material...

M.H.: Yes, the texture contributes to all that, it creates a particular atmosphere. In fact, I am interested in the atmosphere just as much as the texture. [...]

R.G.: Sometimes in your work, for example in the series of paintings called "T", you use the serial procedure.

M.H.: Last year³, it was of great importance to me, exploring this principle of seriality. In some of my paintings or collages, the basis has been a Xeroxed photograph or reproduction: I would Xerox a photograph that I had made by myself, or a reproduction of some painting, and then I would produce collages. It is very important to have an outcome that is entirely different from the starting point. [...]

1 Miljenko Horvat, Black on White, Musée d'art contemporain, Montréal, 6 November –14 December 1980.

2 Parachute, 5/1976. Translated from French by Tatjana Brodnjak.

3 1976 (editor's comment).

und das hält mich davor ab, Fotos dieser Art zu schießen. Ich habe großen Respekt vor Fotografen, die das machen, wie zum Beispiel Cartier-Bresson oder Koudelka. So fotografiert man einfach, doch ich schaffe das einfach nicht. Es wäre mir unangenehm. Ich kann mir nicht ständig die Kamera vor die Nase halten und auf den richtigen Augenblick warten. Ich habe kein Talent dafür. [...]

R.G.: Abgesehen vom Gegenstand dieser Fotos, interessieren Sie sich auch für die Textur des Materials...

M.H.: Ja, die Textur leistet ihren Beitrag, sie erzeugt eine ganz bestimmte Atmosphäre. Eigentlich interessiere ich mich für die Atmosphäre in gleichem Maße wie für die Textur. [...]

R.G.: Manchmal, zum Beispiel in Ihrer Gemäldeserie »T«, wenden Sie ein serielles Verfahren an.

M.H.: Voriges Jahr³ war es mir sehr wichtig, dieses Prinzip der Serialität zu erforschen. Bei einigen meiner Gemälde oder Collagen war ein fotokopiertes Foto oder eine Reproduktion die Grundlage: Ich fotokopierte ein Foto, das ich selbst geschossen hatte, oder die Reproduktion irgendeines Gemäldes und machte dann daraus Collagen. Sehr wichtig ist dabei dann ein Ergebnis, das völlig anders aussieht als der Ausgangspunkt. [...]

1 Miljenko Horvat, Black on White, Musée d'art contemporain, Montreal, 6. November –14. Dezember 1980.

2 Parachute, 5/1976. Aus dem Französischen übersetzt von Tatjana Brodnjak.

3 1976 (Anm. d. Hgg.).

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Vlatka Horvat

Horizont (Horizon), 2009.

Prema ničemu I, II (To Nothing I, II / Zu Nichts I, II), 2008.

Interview by / geführt von Sandra Križić Roban and / und Irena Gessner, 8. 3. 2011

Could you say something about your journey towards the medium of photography and about your main fields of interest?

In many of my artworks, which are produced in various media—from video and photography to collage, installation, and performance—my aim is to deal with the problem of the body: the body as an element of space and time, as an object with regard to space or in relation to other objects and bodies, itself, and its subjectivity. This interest in the central role of the body in our understanding of the world emerged when I first got involved with art, namely in theatre.

Do you photograph all your projects by yourself and are you aware of the position of the body and all its performative aspects at the moment of shooting?

From the outset I've been working on an exceptionally tight budget and with time that deficiency of finances has become one of the crucial features of my work. When working with video or photography, I do the job of the person behind the camera and at the same time I'm in front of it—I am the photographer and the photographed at once. Thus, I am always somehow involved in the dynamics of viewing and perception – the relationship between the observing eye and the object observed. When I work on my photography projects, I always have my camera fixed on the tripod and I set the shutter button with a 10" delay. In those 10 seconds, I run into the frame. Because of that rather inadequate process of taking photographs, my procedure is based on numerous trials and errors, numerous repetitions. That performative process of running between the camera and the frame, the change of the viewing position becomes a sort of quest—quest for the image through the process of "non-seeing". I am interested in the relationship between what you look at and what you see, or rather what you *don't* see; what you can or cannot capture with the camera. I am often concerned with how to articulate certain experiences or situations in the visual language, since it is something alive and lived, something that defies representation and remains beyond the visual, something for which the apparatus of photography is simply insufficient. In the whole story, I am also interested in a sort of distance. On the one hand, there is the living experience, experience of a person in his or her body, in time and space, experience of the world through the experience of the body; on the other hand, there is the process of observing oneself—that is the duality of our attitude towards our own body.

That distance is particularly interesting in the process of self-photographing, in those 10 seconds in between, in the process of imagination; of looking at oneself and expecting that look to actually happen, although it has already happened. That "play" is exquisite.

It is also interesting in terms of time. First you look at the empty space and imagine what could be there. But when you embody it 10 seconds later, it is already something completely different from what you imagined. It is already past. That embodiment is based on the projection of something possible and future, but articulating it in space is something that remains forever inadequate. And as such, it should be constantly repeated—which turns inadequacy into a motivation for new trials.

Könnten Sie etwas über Ihre Reise in Richtung Fotografie als Medium sagen, und über Ihre Hauptinteressensbereiche?

In vielen meiner Kunstwerke, die ich in den verschiedensten Medien produziere – von Video und Fotografie bis hin zu Collage, Installationskunst und Performance – beschäftige ich mit dem Problem des Körpers: Körper als Element von Raum und Zeit, als ein Objekt im Hinblick auf den Raum oder in Beziehung zu anderen Objekten und Körpern, er selbst und seine Subjektivität. Dieses Interesse an der zentralen Rolle des Körpers in unserem Verständnis der Welt erwachte, als ich mich zum ersten Mal auf Kunst einließ, nämlich im Theater.

Fotografieren Sie alle Ihre Projekte selbst und sind Sie sich der Position des Körpers und aller seiner performativen Aspekte im Augenblick des Fotografierens bewusst?

Von Anfang habe ich mit einem außerordentlich knappen Budget gearbeitet und mit der Zeit ist dieser Geldmangel zu einem der entscheidenden Aspekte meiner Arbeit geworden. In meinen Video- oder Fotoarbeiten mache ich den Job der Person hinter der Kamera und gleichzeitig stehe ich vor der Kamera – ich bin Fotografin und Modell in Personalunion. Daher bin ich immer irgendwie in die Dynamik von Betrachtung und Wahrnehmung verwickelt – das Verhältnis zwischen beobachtendem Auge und beobachtetem Objekt. Wenn ich an meinen Fotoprojekten arbeite, ist meine Kamera immer auf ein Stativ montiert und ich stelle die Auslösertaste auf eine Verzögerung von 10" ein. In diesen 10 Sekunden laufe ich in den Bildausschnitt. Aufgrund dieses eher unzulänglichen Arbeitsprozesses beim Fotografieren, beruht mein Verfahren auf zahllosen Versuchen und Irrtümern, zahllosen Wiederholungen. Jener performative Prozess des Hin- und Herlaufens zwischen Kamera und Bildausschnitt, die Veränderung der Betrachtungsposition wird zu einer Art Suche – Suche nach dem Bild vermittels eines Prozesses des »Nicht-Sehens«. Mich interessiert die Beziehung zwischen dem, was man anschaut, und dem, was man sieht, oder vielmehr was man *nicht* sieht; was sich mit der Kamera einfangen lässt, oder eben nicht. Ich beschäftige mich häufig damit, wie sich bestimmte Erfahrungen und Situationen in der Bildsprache artikulieren lassen, da es etwas Lebendiges und Gelebtes ist, etwas, das jeder Darstellbarkeit trotz und jenseits des Bildhaften verbleibt, etwas wofür der fotografische Apparat einfach unzureichend ist. In der ganzen Geschichte finde ich auch eine Art von Distanz interessant. Auf der einen Seite steht die Lebenserfahrung, die Erfahrung einer Person in ihrem Körper, in Zeit und Raum, Erfahrung der Welt durch die Erfahrung des Körpers; auf der anderen steht der Prozess der Selbstbeobachtung – das heißt die Dualität unserer Einstellung unserem eigenen Körper gegenüber.

Diese Distanz ist besonders interessant, wenn man sich selbst fotografiert, in jenen 10 Sekunden dazwischen, im Vorstellungsprozess; im Sich-selbst-Betrachten und Erwarten, dieser Blick werde tatsächlich Wirklichkeit werden, obwohl er das bereits geworden ist. Dieses »Spiel« ist erlesen.

Es ist auch unter dem Aspekt der Zeit interessant. Zuerst betrachtet man den leeren Raum und stellt sich vor, was dort sein könnte. Doch wenn man es 10 Sekunden später verkörpert, ist es bereits etwas völlig Anderes als das, was man sich vorgestellt hat. Das ist

My early photographs often show a hiding figure. I am attracted by that play between exposure and concealment, as well as the paradox entailed in hiding before the camera. Entering the frame and then hiding in it is a gesture opposite to what the medium of photography requires from the photographed person. My entire process of photographing “without looking” can be described as something *wrong*, something that is contrary to the logic and the expectations of a medium that is based on the visual.

By using these gestures of hiding, I am often trying to deal with the way the body dissolves in visual representation. Squeezed into holes, openings, and crevices, partly concealed behind various objects and structures in space, the body almost always appears in my photography as dismembered, fragmented, and partly “absent”. In my collages, for example in the series called *Stairways*, the body is also literally maimed, cut up, reduced only to arms and legs. Such reduced body is depicted as intertwined with the images of stairways. On the one hand, we get the impression that the human body is stuck in those stairways, while on the other, that fusion of the image of a physical structure and a human body blurs the difference between the body and the stairways, thus creating a hybrid of object/creature, half-human and half an element of space.

To Nothing shows the process of gradual disappearance of the body, or rather its transformation from “something” to “nothing” through the process of reduction, piece by piece, until there is only empty space left at the end of each sequence. In each of the sequences, between the first and the last frame, one can see reconstructed bodies, various half-maimed figures, hybrid states between “something” and “nothing”. These sequences of individual photographs seem to be trying to animate that process of disappearance on paper—in a very mechanical and (intentionally) inadequate way.

We see the *Horizon* in two completely different ways.

The original material for the *Horizon* was a photograph of an actual horizon: a line of trees reflected in a lake. I rotated the image horizontally, as a mirrored image from the side, and continued it so as to produce a long sequence, connecting one image to another according to the a-b-a-b scheme, taking care not to reveal the seam. Repeated in the form of an uninterrupted loop, the image became something completely different from its original depiction of an idyllic landscape: in such a manipulated state, it resembled the results of some measurements, such as the ECG or the seismograph, some mechanical process. In the spatial installation, that prolonged horizon was exhibited on the wall as a scroll, a lent of time, until the moment it detached itself from the wall and fell on the floor, where it was lying all rolled up, as if spitted out of the machine or derailed.

bereits Vergangenheit. Diese Verkörperung beruht auf der Projektion von etwas Möglichem und Zukünftigem, doch dessen Artikulation im Raum ist etwas, das für immer unzulänglich bleiben wird. Und als solche sollte sie unausgesetzt wiederholt werden – was die Unzulänglichkeit in einen Ansporn zu neuen Versuchen verwandelt.

Auf meinen frühen Fotos ist häufig eine Figur zu sehen, die sich versteckt. Ich fühle mich angezogen vom Spiel zwischen Entblößung und Verborgenheit, sowie vom Paradoxon, das sich aus dem Verstecken vor der Kamera ergibt. Wenn ich den Bildausschnitt betrete und mich dann in ihm verstecke, ist das eine Geste, die im Gegensatz dazu steht, was die Fotografie von der fotografierten Person verlangt. Mein gesamter Prozess des Fotografierens »ohne Schauen« lässt sich vielleicht als etwas *Falsches* beschreiben, etwas, das im Gegensatz zur Logik und den Erwartungen eines Mediums steht, das auf dem Visuellen beruht.

Indem ich diese Gesten des Versteckens verwende, versuche ich oft mit der Art und Weise umzugehen, wie sich der Körper in der bildlichen Darstellung auflöst. In Löcher, Öffnungen und Spalten gequetscht, teilweise verborgen hinter den verschiedensten Objekten und Raumstrukturen, zeigt sich der Körper in meinen Fotos fast immer zerstückelt, fragmentiert und teilweise »abwesend«. In meinen Collagen, etwa in der mit *Stairways* betitelten Serie, ist der Körper auch buchstäblich verstümmelt, zerschnitten und auf nur Arme und Beine reduziert. Ein solcherart reduzierter Körper wird in seiner Verschlingung mit Bildern von Treppen dargestellt. Einerseits, bekommen wir den Eindruck, der menschliche Körper stecke in diesen Treppen, obwohl andererseits die im Bild dargestellte Fusion einer baulichen Anlage und des Körpers eines Menschen den Unterschied zwischen Körper und Treppe verschwinden lässt und so eine Hybride aus Objekt und Kreatur, halb Mensch, halb räumliches Element, erzeugt.

To Nothing zeigt den Prozess des schrittweisen Verschwindens des Körpers, oder vielmehr seiner Verwandlung von »etwas« zu »nichts« durch den Prozess der Reduktion, Stück für Stück, bis am Ende jeder Sequenz nur mehr der leere Raum zu sehen ist. In jeder der Sequenzen, zwischen dem ersten und dem letzten Einzelbild, sieht man rekonstruierte Körper, verschiedenste halb verstümmelte Figuren, Hybridzustände zwischen »etwas« und »nichts«. Diese Sequenzen von Einzelfotos unternehmen anscheinend den Versuch, den Prozess des Verschwindens auf Papier zu animieren — auf eine sehr mechanische und (absichtlich) unzulängliche Art und Weise.

Wir sehen *Horizon* auf zwei völlig unterschiedliche Arten.

Das Ausgangsmaterial für *Horizon* war ein Foto des wirklichen Horizonts: eine in einem See gespiegelte Baumlinie. Ich drehte das Bild horizontal, als gespiegeltes Bild von der Seite, und setzte es fort, um eine lange Sequenz zu produzieren, indem ich ein Bild nach dem Schema A-B-A-B mit dem anderen verband und darauf achtete, dass man die Naht nicht sieht. In seiner Wiederholung als ununterbrochene Schleife wurde das Bild zu etwas, das mit seiner ursprünglichen Darstellung einer idyllischen Landschaft absolut nichts mehr zu tun hatte: In einem solcherart manipulierten Zustand ähnelte es den Ergebnissen eines Messinstruments, wie eines EKG oder Seismografen, irgendeines mechanischen Prozesses. In der Rauminstallation wurde der verlängerte Horizont als Rolle an der Wand ausgestellt, eine Passion der Zeit, bis zu dem Zeitpunkt, als er sich von der Wand löste und zu Boden fiel, wo er dann zusammengerollt da lag, als wäre er von der Maschine ausgespuckt worden oder entgleist.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Željko Jerman

Krepaj fotografijo! (Drop Dead, Photography! / Krepiere, Fotografie!), 1973.

Moje More (My Sea / Mein Meer), 1970er.

Slike (iz)umrlih albuma (Photos from the Deceased Albums / Fotos aus den Alben der (Aus-) Gestorbenen, 2003–06.

Ovo nije moj svijet (This Is Not My World / Das ist nicht meine Welt), 1970s.

Ostavi trag (Leave a Mark / Hinterlasse eine Spur), 1970s.

Excerpt from an essay by Željko Jerman: *A Lost Self-portrait*, prologue to his book *Lost Portraits* (ed. by Branko Čegec, Zagreb: Menadarmedia, 2006, pp. 108–111).

Auszug aus einem Essay von Željko Jerman: *Ein verlorenes Selbstporträt*, Prolog zu seinem Buch *Verlorene Portraits* (Hgg. Branko Čegec, Zagreb: Menadarmedia, 2006, S. 108–111).

I also love myself, dear Mirjana Vodopija! OH YES! Perhaps even too much, rather egocentrically. (...)

Yea, sure, but how can I write about my own art? Those times when I was explaining my conception and my artistic attitudes are long gone! That's no longer cool, so I will give the word to others! Help, my highly esteemed Mr Radoslav Putar! You were the first one who offered your support! If it hadn't been for you, I would have still unloaded trucks of wood for the black market after that one-year financial adventure with the "Blow Up" photographer's studio (1970), toiling at the warehouse of Hidroelektra, and killing myself at the machines of Ivica Lovinčić, since that was precisely what I was doing when you found me and immediately selected me for the exhibition of "New Photography 1" (1973)! Perhaps I should sing that fine song from the catalogue of my first "real" exhibition, organized by the newly founded CEFFT, which was managed by Dimitrije Bašićević while you were managing the Zagreb Galleries: "Željko Jerman is not the first who tried to cross the borderline and conquer the limitations of classical photography. But in this region, it was him who did it in the most radical way and with the greatest measure of conviction about the rightness of his intention and his method. And he did it precisely at the moment of stagnation, or at least stabilization of the evolution of photography in our setting. We could interpret and evaluate his work in the context of movements that can be observed in other fields, wherever a message is formulated against a predefined background. One could also draw parallels between Jerman's treatment of space, in which his vision of things is evolving, and certain trends that are currently emerging in painting. One should also not exclude the very close parallels with certain artistic movements. With Tachisme, for example. Even comparisons with certain individuals might be quite convincing. With some of the Dadaists, for example." Ahhh, that was such wonderful music for a young (b. in 1949), unrecognized, and misunderstood artist back in 1975, who had been knocking at all possible doors and always got kicked out! And what I was exactly doing in that grey, "golden" early phase, that's all briefly and accurately described in the biography added to the exhibition catalogue of "Roles, Little Roles" in 2001:¹ "From the early 70s, he has been intuitively exploring the possibilities and limitations of the photographic medium. He has been intentionally shooting and developing blurred and greyish photographs, intervening with chemicals, pencil, or tempera during their development, using mostly negatives, and cutting up, tearing, or burning the final photos. The result is an expressive work of art, a reflection of his existential restlessness." Hmm... I was not really tearing and burning all my photos to the uttermost limit (and none to the point of destruction), except when my GLOOMIES WOULD FLASH... well, then I was capable of killing the first picture that came into my hands (which has nothing to do with art), and sometimes vari-

Ich liebe auch mich selbst, liebe Mirjana Vodopija! OH JA! Möglicherweise sogar zu sehr, in ziemlich egozentrischer Weise. (...)

Ja sicher, doch wie kann ich über meine eigene Kunst schreiben? Die Zeiten, in denen ich mein Konzept und meine künstlerische Einstellung erläutert habe, sind längst vorüber! Das ist nicht mehr cool, also werde ich das Wort an andere übergeben! Hilfe, mein höchst geschätzter Herr Radoslav Putar! Sie waren der Erste, der mir seine Unterstützung anbot! Wenn Sie nicht gewesen wären, hätte ich nach dem einjährigen finanziellen Abenteuer mit dem Fotostudio »Blow Up« (1970) noch immer Lastwagen voller Holz für den Schwarzmarkt entladen müssen, mich in der Lagerhalle von Hidroelektra abrackern und mich an den Maschinen von Ivica Lovinčić fast umbringen müssen, da dies genau das war, was ich tat, als sie mich gefunden und augenblicklich für die Ausstellung »Neue Fotografie 1« (1973) ausgewählt haben! Vielleicht sollte ich dieses Loblied aus dem Katalog meiner ersten »echten« Ausstellung singen, die vom neu gegründeten CEFFT, unter der Leitung von Dimitrije Bašićević, organisiert worden war, während Sie die Zagreber Galerien geleitet haben: »Željko Jerman ist nicht der Erste, der versucht hat, die Grenzlinie zu überschreiten und die Grenzen der klassischen Fotografie neu abzustecken. Doch in dieser Region ist er es gewesen, der das auf die radikalste Art und Weise getan hat, und mit dem höchsten Maß an Überzeugung von der Richtigkeit seiner Absicht und Methode. Und er hat dies genau in einem Augenblick der Stagnation, oder zumindest der Stabilisierung der Entwicklung der Fotografie in unseren Breiten, getan. Wir könnten sein Werk im Kontext mit Bewegungen interpretieren und bewerten, die sich in anderen Bereichen beobachten lassen, wo immer vor einem vorab definierten Hintergrund eine Botschaft formuliert wird. Man könnte auch Parallelen ziehen zwischen Jermans Verhandlung des Raumes, in dem sich seine Vision der Dinge entwickelt, und gewissen Trends die zurzeit in der Malerei aufkommen. Darüber hinaus sind auch sehr deutliche Parallelen zu bestimmten Kunstbewegungen keinesfalls auszuschließen. Zu Tachismus zum Beispiel. Sogar Vergleiche mit bestimmten Individuen sind vielleicht recht überzeugend. Zu einigen Dadaisten zum Beispiel.« Ahhh, das war so wunderbare Musik für einen jungen (geb. 1949), verkannten und missverstandenen Künstler damals im Jahr 1975, der an allen nur erdenklichen Türen angeklopft hat und jedes Mal hinausgeworfen worden ist. Und was genau ich in jener grauen, »goldenen« Frühphase gemacht habe, ist kurz und präzise beschrieben in der Biografie im Anhang des Ausstellungskatalogs »Roles, Little Roles« (2001):¹ »Seit den frühen 1970 Jahren erforscht er intuitiv die Möglichkeiten und Grenzen des Mediums Fotografie. Er schoss und entwickelte mit Vorbedacht verschwommene und gräuliche Fotos, griff in deren Entwicklung mit Chemikalien, Bleistift oder Temperafarben ein, verwendete zumeist Negative und zerschnitt, zerriss oder verbrannte die fertigen Fotos. Das Ergebnis ist ein expressives Kunstwerk, ein Spiegelbild seiner

ous devices would fall victims along the same lines... spotlights, bulbs, cameras, photometers...

The same source continues: "In the early 70s, he reduced his procedure into an elementary use of photo-chemicals on photo-paper, without the use of a camera. He was interested in multimedia artistic procedures and increasingly often used texts in his art. In 1975, he began to exhibit with a group of artists ("The Six", editor's note) in public spaces, replacing static exhibitions through processual actions... In the mid-80s, he intensely worked on various series of photo-paintings, which he made by producing expressive traces on photo-paper with photo-chemicals. That working principle, with minor alterations, he has retained until today."

AHHH! Writing about oneself is harder than writing about someone else! How should I say it all in such little space? Choose what's important? When I was twenty (1969), I met my great art friends Boris Demur and Vlado Martek, who joined me as the axis of the emerging artistic circle at Voćarska. Later on, we joined forces with the Stilinović brothers and Fedor Vučemilović, becoming the Group of Six Authors (as they called us only later). In 1979, with my second wife Vlasta Delimar, I got involved with offset and performances-actions, which she later appropriated as her own, pushing me into the role of her assistant! After a long and painful divorce, of course. When I was 40, I fell in love again and moved house for the first time in my life (to Bojana's place), I got my first and only child, but that idyllic situation was disrupted by the war in 1991, deafness with balance disturbances, and the impossibility to adapt to the new situation. I found comfort in work, sometimes in (excessive) drinking, in my family that tolerated the excesses of the absolute "misfit" (...).

I also found myself in great love with the island of Korčula, which Bojana revealed to me in 1989, where Janko and the two of us have spent all our summers since 1992. Recently, besides writing and my usual artistic work, I've become increasingly interested in video-projects, films within installations, and such things (I made my first two films last year together with Željko Janda, in his studio where our band used to practice, and we met again after we hadn't seen each other for 35 years!). Apart from that, I am very much involved in programme planning for the Split gallery of Ghetto.

I could say that I have lived and am still living according to my existentialist motto:

I EXIST – I AM LEAVING A TRACE... well, Mirjana, is it HOORAAAAY!?

1 Croatian Artists' Centre, Zagreb; Art Gallery Dubrovnik.

existenziellen Rastlosigkeit.« Hmmm... Ich habe alle meine Fotos nicht wirklich bis zur äußersten Grenze des Möglichen zerrissen und verbrannt (und keines bis zu seiner völligen Zerstörung), außer wenn mich meine DÜSTERNIS ÜBERWÄLTIGTE ... naja, dann konnte es sein, dass ich das erstbeste Bild vernichtete, das mir in die Finger kam (was nichts mit Kunst zu tun hat), und bisweilen erging es den verschiedensten Geräten ebenso... (Scheinwerfern, Glühbirnen, Kameras, Fotometern ...

Dieselbe Quelle schreibt weiter: »In den frühen 1970er Jahren reduzierte er sein Verfahren auf die elementare Verwendung von Fotochemikalien auf Fotopapier, ohne die Verwendung einer Kamera. Er interessierte sich für künstlerische Multimedia-Verfahren und integrierte immer öfter Texte in seine Kunst. 1975 begann er mit einer Künstlergruppe (»Grupa šestorice autora«, Anm. d. Hg.) im öffentlichen Raum auszustellen und ersetzte dabei statische Ausstellungssituationen durch prozessuale Aktionen. Mitte der 1980er Jahre arbeitete er intensiv an verschiedensten Serien von Fotobildern in einem Verfahren, bei dem er mit Fotochemikalien expressive Spuren auf dem Fotopapier erzeugte. Dieses Arbeitsprinzip hat er mit kleinen Abwandlungen bis heute beibehalten.«

AHHH! Das Schreiben über sich selbst ist schwieriger als über jemanden anderen zu schreiben! Wie sollte ich in so wenig Platz alles hineinbringen? Mir aussuchen, was wichtig ist? Im Alter von zwanzig (1969) begegnete ich meinen großen Künstlerfreunden Boris Demur und Vlado Martek, die sich mir als Achse des aufkommenden Künstlerkreises in der Voćarska anschlossen. Dann taten wir uns mit den Brüdern Stilinović und Fedor Vučemilović zusammennund wurden zur Grupa šestorice autora (wie man uns später erst nannte). 1979, gemeinsam mit meiner zweiten Frau Vlasta Delimar, begann ich mich mit Offsetdrucken und Performance-Aktionen zu beschäftigen, die sie sich später als ihre eigenen angeeignet und mich dabei auf die Rolle ihres Assistenten zurückgestutzt hat. Nach einer langen und schmerzlichen Scheidung natürlich. Mit 40 verliebte ich mich erneut und zog zum ersten Mal in meinem Leben von zuhause aus (zu Bojana) und wurde zum ersten und letzten Mal Vater. Doch dieses Idyll fand 1991 durch den Krieg ein jähes Ende: Taubheit mit Gleichgewichtsstörungen und die Unmöglichkeit mich an die neue Situation anzupassen. In der Arbeit fand ich Trost, manchmal im (exzessiven) Trinken, und in meiner Familie, die die Exzesse des totalen „Auenseiters“ ertrug (...).

Darüber hinaus entdeckte ich meine große Liebe zur Insel Korčula, die mir Bojana 1989 offenbart hat. Janko und wir zwei verbringen dort seit 1992 jeden Sommer. In jüngerer Zeit erwachte in mir, neben dem Schreiben und meiner üblichen künstlerischen Arbeit, mehr und mehr Interesse an Videoprojekten, Filmen im Rahmen von Installationen und solche Sachen (voriges Jahr drehte ich zusammen mit Željko Janda meine ersten beiden Filme — in seinem Studio, dem ehemaligen Proberaum unserer Band. Wir sind uns wiederbegegnet, nachdem wir uns 35 Jahre nicht gesehen hatten!). Abgesehen davon bin ich höchst involviert in die Programmplanung der Galerija Ghetto in Split.

Ich könnte sagen, dass ich immer getreu meinem existenzialistischen Motto gelebt habe und noch immer lebe:

ICH EXISTIERT – ICH HINTERLASSE EINE SPUR... naja, Mirjana, Grund zu HURRRAAA!?

1 HDLU – Dom Hrvatskih Likovnih Umjetnika (Haus der Bildenden Kunst Kroatiens - HDLU), Zagreb; Umjetnička Galerija Dubrovnik.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

David Maljković

Umirovljena forma (Retired Form / Pensionierte Form), 2008–2010.

Interview by / geführt von Sandra Križić Roban and /
und Ivana Hanaček, 20. 3. 2011

In your work, you use photographs of idealized, utopian nature that have been made for marketing purposes. Those nobody's, undefined places have become "stages" for your photographic assemblages. Bakić's monument has acquired a completely different context, which is a figment void of its previous connotations. Why all that? Is it possible to attract a different sort of public attention, freed from all political and historical layers of meaning that are dominant in this country?

Yes, that is the case with the series called *Retired Form*, a group of collages in which I dislocated the monument of Vojin Bakić at Dotrščina into different settings. The crucial question was what happened to the form when it is abandoned by ideology and what spaces could be opened towards a form that is void of all content.

What did you want to achieve by transforming Bakić's monument? By cutting out and gluing together several layers of photographs and different perspectives, you have obtained a hybrid form. What does it consist of? What is the meaning of this analytical process?

Such processes have a meaning that is related to visual expression rather than content. If you look at the monument as a neglected artefact, it becomes a freed form, which can be transformed into any other form. And that means that the irresponsibility of the society towards that monument has created a sort of hybrid.

Has the ideology really left the place around the monument and is it something that you have also encountered in case of the Fairgrounds Pavilion? What has this monument become owing to such altered circumstances? What is the new role that you wish to communicate through your work?

It is a matter of debate to what extent ideology has "left" the place, but it is quite evident that it is no longer relevant for our political moment. And that these monuments have been abandoned and neglected, some of them even torn down—that is a fact. Since these monuments have been reduced to pure form, that is, a form in public space that lives its "new" life, that fact has opened up a whole range of possibilities, as well as raised questions, and that is all that I could communicate at this point. In other words, I can say that it is about a sort of initiation, but its role will have to be sought for on other levels.

Could you say something about your relationship with photography, or rather about the use of various media in your art? Are there differences depending on the circumstances of production? When do you use collage as your strategy and when do you combine it with drawing? Could you explain the decisions that you make and the way they influence the final product of your work?

My attitude towards the medium has always been such as to serve my work, yet it has never defined it. I mean the fact whether it's a painting, video, film, drawing, collage, or something else. The medium has never been the subject of my work, it has merely accompanied it; and if a subject or a topic demanded a particular medium or working method, I would go for it. In most cases, the use of collage tended to create certain relationships and it was mostly about the relationship between the subject and the imagery into which it

In Ihrer Arbeit verwenden Sie Fotos mit idealisiertem utopischem Charakter, die zu Marketingzwecken geschossen worden sind. Diese niemandslandartigen undefinierten Orte sind zu »Bühnen« für Ihre fotografischen Assemblagen geworden. Bakićs Denkmal hat einen völlig anderen Kontext angenommen, den eines Hirngespinnsts bar seiner früheren Konnotationen. Warum all das? Ist es möglich, eine andere Art von öffentlicher Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, die befreit ist von allen in diesem Land vorherrschenden politischen und und historischen Bedeutungsebenen?

Ja, das ist bei der Serie namens *Retired Form*, einer Gruppe von Collagen in denen ich das Denkmal von Vojin Bakić in Dotrščina in andere Umgebungen versetzt habe, der Fall. Die entscheidende Frage dabei war die, was mit der Form passiert, wenn sie von der Ideologie verlassen wird und welche Räume in Richtung einer Form bar jedes Inhalts eröffnet werden könnten.

Was wollten Sie mit dieser Verwandlung von Bakićs Denkmal erreichen? Durch das Ausschneiden und Zusammenkleben mehrerer Schichten von Fotos und unterschiedlichen Perspektiven haben Sie eine Hybridform geschaffen. Woraus besteht diese? Welche Bedeutung steckt hinter diesem Analyseprozess? Derartige Prozesse haben eine Bedeutung, die mehr auf den bildlichen Ausdruck verweist als auf Inhalte. Wenn man das Denkmal als vernachlässigtes Kunstwerk betrachtet, wird es zu einer befreiten Form, die sich in jede beliebige andere Form verwandeln lässt. Und das heißt, dass die Verantwortungslosigkeit der Gesellschaft gegenüber jenem Denkmal eine Art Hybride geschaffen hat.

Hat die Ideologie den Ort rund um das Denkmal wirklich verlassen und ist das etwas, das Ihnen auch im Falle des Messepavillons begegnet ist? Was ist aus dem Denkmal aufgrund solcher veränderter Umstände geworden? Was ist seine neue Rolle, die Sie durch Ihr Werk vermitteln möchten?

Es lässt sich darüber diskutieren, in welchem Maße die Ideologie den Ort »verlassen« hat doch liegt recht klar auf der Hand, dass das für unsere politische Gegenwart nicht mehr relevant ist. Und dass diese Denkmäler aufgegeben und vernachlässigt worden sind, manche davon sogar abgerissen – das ist eine Tatsache. Seit diese Denkmäler auf die reine Form reduziert sind, das heißt, eine Form im öffentlichen Raum, die ihr »neues« Leben lebt, hat diese Tatsache eine ganze Reihe von Möglichkeiten eröffnet und auch Fragen aufgeworfen. Und das ist alles, was ich zu diesem Zeitpunkt dazu sagen kann. Anders formuliert, kann ich sagen, es geht um eine Art Initiation, doch nach deren Rolle muss wohl auf anderen Ebenen gesucht werden.

Könnten Sie mir etwas über Ihr Verhältnis zur Fotografie sagen, oder vielmehr über die Verwendung verschiedenster Medien in Ihrer Kunst? Gibt es Unterschiede, die von den Produktionsumständen abhängig sind? Wann setzen Sie die Collage als Strategie ein und wann kombinieren Sie sie mit dem Zeichnen? Könnten Sie erläutern, wie Sie zu Ihren Entscheidungen finden und wie diese dann das Endprodukt Ihrer Arbeit beeinflussen? Meine Einstellung gegenüber dem Medium war immer so geartet, dass sie dem Werk diene, doch hat sie es nie definiert. Ich meine

was positioned. That imaginary background can sometimes be appropriated, as you've indicated in your question, but at other times these relations are created by drawing.

It is said that the demand for utopian discourse increases with the absence of chances for a "real utopia." What do you think of that statement?

I think that it might take us into a very complex field, which would require better knowledge of the matter. One must take into account the moment, the time in which Bloch was writing, as well as the way in which his way of thinking, or rather his "constellations", can be applied to our contemporary world. That might raise the question of what are those places for a "real utopia" and what level of demand it implies.

Seen through the prism of the current political climate in Croatia, can we still speak of that heritage as—let me paraphrase Milan Prelog—"heritage without the heirs"?

We could say that a particular segment of our heritage is in a very problematic state, if we take into account the relatively recent art history, from the 1950s until today. To be sure, there was a longer period of time when the main problem was absence of physical space, a museum in which that material could be exhibited and documented, and it led to lots of frustration. But now, when we finally have that physical space and the materials are physically present, it seems insufficient. Our main problem during the past 50 years has been that a particular segment of art history, and even certain individuals within a specific period of time, existed exclusively owing to their self-sustainability, which means that some individuals and groups had fantastic results and left considerable trace as a part of their time, but they existed only insofar as they were active within that particular period. In a way, it was the cultural policy as such, as well as the irresponsibility of the art historical profession and its institutions, since they have pushed those phenomena to the margins.

damit die Tatsache, ob es sich um ein Gemälde, ein Video, einen Film, eine Zeichnung, eine Collage oder um etwas anderes handelt. Das Medium ist nie Gegenstand meiner Arbeit gewesen, es hat sie bloß begleitet; wenn ein Gegenstand oder Thema ein bestimmtes Medium oder eine bestimmte Arbeitsmethode erfordert hat, habe ich mich dafür entschieden. In den meisten Fällen neigte der Einsatz der Collage dazu bestimmte Beziehungen herzustellen und es ging zumeist um die Beziehung zwischen dem Gegenstand und der Bildsprache, in die umgesetzt wurde. Jener imaginäre Hintergrund lässt sich bisweilen aneignen, wie sie in Ihrer Frage angedeutet haben, doch ansonsten schaffe ich diese Beziehungen beim Zeichnen.

Man sagt, die Nachfrage nach einem utopischen Diskurs steigt mit dem Fehlen von Chancen für eine »reale Utopie«. Was halten Sie von dieser Aussage?

Ich denke, das führt uns möglicherweise in ein sehr komplexes Feld, das wohl bessere Sachkenntnis erfordern würde. Man muss den Augenblick berücksichtigen, die Zeit in der Bloch dies schrieb, sowie die Art und Weise wie sein Denken, oder vielmehr seine »Konstellationen«, auf unsere gegenwärtige Welt angewendet werden können. Das würde die Frage aufwerfen, welche Orte für eine »reale Utopie« das seien und welchen Grad der Nachfrage dies impliziere.

Können wir, durch das Prisma des aktuellen politischen Klimas in Kroatien betrachtet, noch immer von jenem Erbe sprechen – lassen Sie mich Milan Prelogs Worte umschreiben – »einem Erbe ohne Erben«?

Wir könnten sagen, ein bestimmtes Segment unseres Erbes sei in einem äußerst problematischen Zustand, wenn wir die relativ junge Kunstgeschichte, also von den 1950er Jahren bis heute, berücksichtigen. Gewiss war über einen längeren Zeitraum das Hauptproblem Platzmangel, das Fehlen von Museen, in denen jenes Material ausgestellt und dokumentiert werden konnte, und das führte zu großer Frustration. Doch heute, in einer Zeit in der wir diesen Platz haben und das Material physisch präsent ist, erscheint das nicht ausreichend. Unser Hauptproblem in den vergangenen 50 Jahren ist jenes gewesen, dass ein bestimmtes Segment der Kunstgeschichte, und sogar bestimmte Einzelpersonen innerhalb eines bestimmten Zeitraums ausschließlich aufgrund ihres autonomen und autarken Charakters existieren konnten. Das bedeutet, dass einige Einzelne und Gruppen fantastische Erfolge feierten und als Protagonisten ihrer Zeit beachtliche Spuren hinterließen, doch nur insofern existierten als sie innerhalb jenes bestimmten Zeitraums aktiv waren. In gewisser Weise ist es an der Kulturpolitik an sich gelegen, ebenso wie an der Verantwortungslosigkeit des Berufsstands der Kunsthistoriker und deren Institutionen, da sie jene Phänomene an den Rand gedrängt haben.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Antun Maračić

Alea iacta est, 1980.

Usvojene slike (Appropriated Pictures / Angeeignete Bilder), 2000.

Interview by / geführt von Irena Gessner, 15. 4. 2011

Hodnik u stanu Fickovih, gdje je pronaden pehlinski mesar / The hall in the apartment of the Fick family, where the butcher from Pehlin was found / Der Flur in der Wohnung der Familie Fick, wo der Metzger aus Pehlin gefunden wurde

Sve je počelo razbijanjem stakla na fotografiji dupina. / Everything started with breaking of the glass covering the photo with dolphins. / Alles fing an, als das Schutzglas des Delphinphotos gebrochen wurde.

Prostorija s osiguračima i brojilom za koje su se tobože zainteresirali lažni inkasatori struje. / The room with fuses and the electricity meter that allegedly caused the interest of phoney metermen. / Der Raum mit Sicherungen und dem Stromzähler, der angeblich das Interesse der falschen Ableser weckte.

Your artworks from the late 70s are nowadays considered as a crucial part of your career. Which one would you single out from that period?

Besides some of the earlier ones, I'm inclined to single out *Alea iacta est*, which I made in 1980. It is a series of photographs shot by someone else, in which I demonstrated my own idea with my physical presence. At that time, I didn't care much about photography in terms of authorship (which is largely so even today), but rather as a medium through which I can express an idea. *Alea iacta est* is a statement that precedes a fatal and decisive gesture or action. The bombastic fatality of the idea was juxtaposed by the minimalism of action, or rather decision: whether to take a book from the shelf or not, whether to break a twig from the bush or not. I wanted to emphasize that every gesture, even the slightest one, possesses some latent fatality. These pairs of photographs with my figure (in the first one, in which the abovementioned saying is inscribed, I am in the phase of deciding before the action, while in the other the act has already been performed) express an existential/existentialist fear that one feels before the consequences of a decision and the corresponding act. Apart from the imminent anxiety and my exaggerated feeling of responsibility, that is also related to my unwillingness to suffocate the world additionally with my own products, which is why I tend not to accumulate artifacts, objects that contribute to the general pollution of our living environment, even if it means accumulating art. A photograph, which physically has a merely symbolic volume, is a way of capturing an organic ready-made, that is, a moment of some dynamic constellation of things and events. In other words, the world is a dynamic reservoir of scenes—your job is merely to make it visible, to draw attention to it. You capture a moment, isolate it, and form it according to the possibilities of your own perception, experience, and affinity, and the number of these creative views corresponds to the number of possible new aspects of familiar scenes, that is, of creations. For me, ready-made is a huge invention; it represents a mental revolution that contains, among other things, a pioneer form of ecological awareness, since it recycles and reevaluates resources that have been neglected, saves energy, and reduces the pollution of space around us, both physical and immaterial.

Who is the author of photographs in *Alea iacta est*?

Ihre Kunstwerke aus den späten 1970er Jahren werden heute als Meilenstein Ihrer Karriere betrachtet. Welches aus dieser Schaffensperiode würden Sie herausgreifen?

Neben einigen älteren Arbeiten bin ich geneigt *Alea iacta est* herauszugreifen, eine Arbeit aus dem Jahr 1980. Es handelt sich um eine von jemand anderem geschossene Fotoserie, in der ich vermittelt meiner physischen Präsenz meine Idee veranschaulicht habe. Damals kümmerte ich mich nicht sehr unter dem Aspekt der Urheberschaft um Fotografie (was im Großen und Ganzen sogar heute noch so ist) sondern vielmehr unter dem eines Mediums, mit dem ich eine Idee ausdrücken kann. *Alea iacta est* ist eine Aussage, die einer fatalen und entscheidenden Geste oder Handlung vorausgeht. Der bombastischen Fatalität der Idee stellte ich den Minimalismus der Aktion, oder vielmehr Entscheidung, zur Seite: ob ich ein Buch vom Regal herunterholen soll oder nicht, ob ich vom Busch einen Zweig abbrechen soll oder nicht. Ich wollte betonen, dass jede Geste, sogar die unscheinbarste, eine latente Fatalität in sich birgt. Diese paarweisen Fotos, auf denen ich abgebildet bin (auf dem ersten, das auch den oben genannten Titel als Inschrift trägt, befinde ich mich in der Entscheidungsphase vor der Handlung, während auf dem zweiten der Akt bereits vollzogen ist) drücken eine existenzielle / existenzialistische Angst vor den Konsequenzen einer Entscheidung und der damit verbundenen Handlung aus. Abgesehen von der bevorstehenden Angst und meinem übertriebenen Verantwortungsgefühl hängt das auch mit meinem Unwillen zusammen, die Welt zusätzlich auch noch mit meinen eigenen Produkten zu ersticken, weswegen ich Kunstwerke möglichst nicht anhäufe, Objekte die ihren Beitrag zur allgemeinen Verschmutzung unseres Lebensumfelds leisten, auch wenn es sich um die Anhäufung von Kunst handelt. Ein Foto, das im materiellen Sinne bloß symbolischen Wert hat, ist eine Möglichkeit ein organisches Readymade einzufangen, will heißen, einen Augenblick einer dynamischen Konstellation von Dingen und Ereignissen. In anderen Worten: Die Welt ist ein dynamisches Szenen-Reservoir – deine Aufgabe ist es bloß, dies sichtbar zu machen, Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Man fängt einen Augenblick ein, isoliert ihn und formt ihn je nach den Möglichkeiten seiner eigenen Wahrnehmung, Erfahrung und Neigung, und die Anzahl dieser kreativen Perspektiven entspricht der Anzahl der möglichen neuen Aspekte von vertrauten Szenen, das heißt von Schöpfungen. Für mich ist ein Readymade eine gewaltige Erfindung; es stellt eine geistige Revolution dar, die unter anderem eine Pionierform ökologischen Bewusstseins in sich birgt, da es vernachlässigte Ressourcen recycelt und neu bewertet, Energie spart und die Verschmutzung des Raumes, der uns umgibt, reduziert, sowohl im materiellen als auch im immateriellen Sinne.

Wer ist der Urheber der Fotos in *Alea iacta est*?

Das ist unwichtig. Ich glaube es war Sven (Stilinić, Anm. d. Hg.), doch das ist unwesentlich. Das Genie Man Ray sagte einmal, man könne denjenigen, der Auslöser drückte nicht als Urheber eines Fotos betrachten, wenn er (sogar als das Modell) derjenige war, der festlegte, wo er stehen würde, welche Haltung er einnehmen würde, oder wenn er das Licht, den Hintergrund berechnete, und so weiter. Schließlich geht es bei der Fotografie mehr um die Idee als um das Handwerk. Ich würde mich nicht als Fotografen bezeichnen. Ich bin akademischer Maler und eigentlich nur ein Amateur-

That's unimportant. I think it was Sven (Stilinović, editor's note), but that's not essential. The genius Man Ray once said that you can't consider someone who pressed the button to be the author of an photograph, if he (even as a model) was the one who decided where he would stand, what posture he would take, or if he calculated the light, background, and so on. After all, photography is a matter of idea rather than skill. I wouldn't call myself a photographer. I graduated painting from the Academy, and in photography I'm actually an amateur, but that doesn't mean that I can't use it in my work with integrity.

In order to understand the context in which your projects were created in the 70s, one also needs to know something about the work called *Relationship Subject-Object* (1979). What was the accent there, what was the point?

What mattered to me was to find a way to show the unquestionable relationship between the observer and the observed, that is, to make that relationship completely evident. Therefore, I used a mirror and marked it with a dot (as a minimal physical and visual item) cut out of black duct tape, which migrated in nine phases across the mirror in order to cover schematically the entire surface. Each time my gaze was fixed to the dot, which could be seen in the photograph. Thus, I completely documented the relationship between the observing subject and the object of his gaze. It was very important to establish the evidence of that visual link between the subject and the object, the moment in which the experience of what has been observed is born and documented, the exciting moment of encounter that leaves an imprint, a trace, and consequences in a living entity.

There is a new dimension to the idea that is usually noticeable in your work—the idea of a spatial link in the context of a single action—in the series called *Appropriated Images* from 2000. They are photographs of places where you *have never been*, if we paraphrase the title of an exhibition by Tihomir Milovac from 2000.

Those were photographs from the crime page in the newspaper, which I have cut out, scanned, and enlarged in the technique of digital offset. That is where we come back to the ready-made and the fact that it doesn't really matter who has shot the photograph. In these scenes I was fascinated by the fact that such unimportant corners of the world—such as the floor next to the door of the hall of someone's apartment, with the shoes at the side and all domestic trifles and non-representable things—suddenly entered the focus of interest and became exposed to the public gaze. That absurdity was doubled through an additional absurdity—the fact that this way of presenting space had no importance whatsoever, the image simply accompanied and enhanced the news of an accident or a crime having occurred on that spot. I was fascinated by the fact that the camera lens had focused on a place that would have never seen the light of the day had it not been for that particular initial event. The other fact was my personal respect for the non-representability of places; it is perhaps a matter of identification that made the thing intriguing for me in the first place. Some scenes have a "metaphysical" atmosphere, they remind me of paintings by Carrà or De Chirico. Others again remind me of impressionist paintings. Occasionally, there is humor, grotesque, tragedy, and even poetry. In a scene like "a spot on the road where a suspicious substance has been found," we can even read some subversion by the newspaper itself, since the image is completely abstract and says nothing to an average reader.

fotograf, doch das soll nicht bedeuten, dass ich die Fotografie nicht seriös in meiner Arbeit einsetzen könne.

Um den Kontext zu verstehen, in dem Ihre in den 1970er Jahren entstandenen Arbeiten angesiedelt sind, muss man auch über ein Werk mit dem Titel *Relationship Subject-Object* (1979) Bescheid wissen. Wo lag da der Akzent, wo war der springende Punkt?

Was für mich zählte, war eine Möglichkeit zu finden, wie ich die unbestreitbare Beziehung zwischen Betrachter und Betrachtetem zeigen könne das heißt, wie ich jene Beziehung vollkommen offenkundig machen könne. Zu diesem Zweck verwendete ich einen Spiegel und markierte ihn mit einem aus schwarzem Klebeband ausgeschnittenen Punkt (als minimale materielle und visuelle Einzelheit), der in neun Phasen über den Spiegel wanderte, um schließlich die gesamte Oberfläche schematisch abzudecken. Jedes Mal war mein Blick auf den Punkt fixiert, was auf dem Foto zu sehen war. So lieferte ich eine vollständige Dokumentation der Beziehung zwischen dem betrachtenden Subjekt und dem Objekt seiner Betrachtung. Sehr wichtig war mir, den Beweis für jene visuelle Verknüpfung zwischen Subjekt und Objekt zu erbringen, für den Augenblick in dem die Erfahrung dessen, was betrachtet worden ist, entsteht und dokumentiert wird, für den aufregenden Moment der Begegnung, der einen Abdruck, eine Spur und Konsequenzen im Dasein hinterlässt.

Es gibt da auch eine neue Dimension des Gedankens, der für gewöhnlich in Ihrem Werk auffällt – den Gedanken einer räumlichen Verknüpfung im Zusammenhang mit einer einzigen Handlung – in der Serie *Appropriated Images* aus dem Jahr 2000. Das sind Fotos von Orten, an denen Sie *nie gewesen sind*, um es mit einer Umschreibung des Titels einer Ausstellung von Tihomir Milovac aus dem Jahr 2000 auszudrücken.

Das waren Zeitungsfotos aus den Gerichtsseiten, die ich ausgeschnitten, eingescannt und mit digitaler Offset-Technik vergrößert habe. Hier kommen wir wieder auf das Ready-made zurück und auf die Tatsache, dass es nicht wirklich eine Rolle spielt, wer das Foto geschossen hat. Bei diesen Szenen faszinierte mich das Faktum, dass so unbedeutende Winkel der Welt – wie zum Beispiel der Fußboden vor der Tür im Vorzimmer irgendeiner Wohnung, mit den auf der Seite abgestellten Schuhen und all den häuslichen Kleinigkeiten und überhaupt nicht repräsentablen Dingen – plötzlich in den Mittelpunkt des Interesses traten und dem Blick der Öffentlichkeit ausgesetzt wurden. Diese Absurdität wurde durch eine weitere Absurdität verdoppelt – die Tatsache, dass diese Art der Raumdarstellung keinerlei Bedeutung welcher Art auch immer hatte. Das Bild begleitete bloß die Nachricht von einem genau an diesem Ort geschehenen Unfall oder Verbrechen und verstärkte sie. Ich war fasziniert von der Tatsache, dass die Kameralinse auf einen Ort fokussiert wurde, der nie das Tageslicht gesehen hätte, wenn da nicht dieses besondere Auslöserereignis gewesen wäre. Das andere Faktum war mein persönlicher Respekt vor der Nichtdarstellbarkeit von Orten; vielleicht ist es eine Frage der Identifikation, die in erster Linie die Sache für mich so faszinierend gemacht hat. Einigen Szenen wohnt eine »metaphysische« Atmosphäre inne, sie erinnern mich an Gemälde von Carrà oder De Chirico. Andere wiederum erinnern mich an impressionistische Gemälde. Bisweilen finden sich Humor, Groteske, Tragödie und sogar Poesie. Aus einer Szene wie »Ein Fleck auf der Straße, wo eine verdächtige Substanz gefunden wurde« lässt sich sogar Subversion durch die Zeitung selbst herauslesen, da das Bild für den durchschnittlichen Leser völlig abstrakt und nichtssagend ist.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Enes Midžić

Pierre Schaeffer, 1971.

*Interview by / geführt von Sandra Križić Roban and /
und Ivana Hanaček, 7. 1. 2011*

The specific feature of your work is that you've introduced the element of sound into your objects and installations, while the photography itself has always been present in some sort of background. How did it all begin?

That is a good question and interesting for me as well, since I've never really thought about that. If I've ever made any statements about it, I can't remember it any more. I should go back in time. As you mentioned it, some of the images started coming back to my mind. Well, it was forty years ago. Tošo Dabac died and it created a big void, both at the level of life and the emotional level. Perhaps even more with me, I felt really lost. I was really close to Tošo, I spent more time with him at the studio than anyone else. And now suddenly his studio was empty and we didn't know how to go on. Pero and I were left alone. We had to decide what to do with the studio, what to do with ourselves. Then we started documenting Tošo's legacy. And we started doing photography that was different from what we had been doing with Tošo, we began to experiment... We were very much supported by Arsovski, Picelj, Srnec, and other people from that circle. It seems to have been of major importance that we had initially been formed at Tošo's studio. That place was really what the French salons used to be—a salon of contemporary art. There was some classical art there as well, from architecture onwards. And everyone used to come there, the young artists, the conceptualists, everybody. Everything was a big fusion. Those who were not frequenting Tošo's studio were not really important in Croatian art. When you live in such an environment and with such people as a young man, new horizons keep opening up for you.

What was your attitude towards Tošo's photography?

I was in contact with Tošo's photography every day, but I could never reach his level. But I was not trying to, really. The key moment was when it came to my mind that I could try doing something else, but that was a result of my helplessness. If someone asked me „How did the Zagreb school of animation come about?“—I would answer that it was because they had no idea about animation. They didn't really know how to do things, and yet they've accomplished something fantastic. And so my own ignorance made me do something completely different. The really important thing was that international circle of artists that was passing through Tošo's studio. There was Vasarely and I needn't say anything further. You must know that I was a secondary school student at the time and there was a world suddenly opening up to me that helped me build up my own world. I was building it with that special type of photography, which was not oppressing me. I didn't have to run around with the camera. There, I couldn't say anything more about that.

I have an impression that there's an element of deconstruction in your photographs. Is that correct?

I was interested in photography, but I didn't like to walk around with a camera. I was sitting in my studio, where I had my table and the resources. I started making picture books, some sort of booklets, since the image as such could not satisfy me. I would simply shoot photos in a sequence and then rearrange them; that way they would acquire a new meaning. I also made a series of self-portraits. There were all sorts of photographs in there. Some of them were

Das besondere Merkmal Ihrer Arbeit ist, dass Sie Klang als Element in Ihre Objekte und Installationen eingeführt haben, während die Fotografie selbst immer schon in einer Art Hintergrund präsent gewesen ist. Wie hat alles angefangen?

Das ist eine gute Frage und für mich genauso interessant, da ich noch nie wirklich darüber nachgedacht habe. Falls ich jemals etwas darüber gesagt habe, kann ich mich nicht mehr erinnern. Ich sollte ein paar Jahre zurückgehen. Als Sie das erwähnt haben, sind mir einige der Bilder wieder eingefallen. Naja, das war vor vierzig Jahren. Tošo Dabac starb und dies schuf eine große Leere, im Leben wie in meinen Gefühlen. Vielleicht sogar mehr bei mir. Ich fühlte mich wirklich verloren. Tošo und ich waren uns wirklich sehr nah. Mit ihm verbrachte ich mehr Zeit im Atelier als mit sonst jemandem. Und jetzt war sein Atelier plötzlich leer und wir wussten nicht, wie wir weitermachen sollten. Pero und ich wurden alleingelassen. Wir mussten entscheiden, was wir mit dem Atelier machen sollten, was wir mit uns machen sollten. Dann begannen wir mit der Dokumentation von Tošos Vermächtnis. Und wir begannen mit einer Form von Fotografie, die anders war, als das was wir mit Tošo gemacht hatten, wir begannen zu experimentieren... Wir erhielten sehr viel Unterstützung von Arsovski, Picelj, Srnec und anderen Leuten aus jenem Kreis. Es war anscheinend von großer Bedeutung, dass unser Kreis ursprünglich in Tošos Atelier zusammengefunden hatte. Dieser Ort war wirklich so etwas, was französische Salons früher waren – ein Salon für zeitgenössische Kunst. Traditionelle Kunst war auch vertreten, angefangen von Architektur und so weiter. Und jeder kam vorbei, die jungen Künstler, die Konzeptkünstler, jeder. Alles war eine große Fusion. Wer damals nicht in Tošos Atelier ein- und ausging, war in der kroatischen Kunstszene nicht wirklich von Bedeutung. Wenn man als junger Mann in so einem Umfeld lebt, und mit solchen Leuten, eröffnen sich einem ständig neue Horizonte.

Welche Einstellung hatten Sie gegenüber Tošos Fotografie?

Ich kam jeden Tag mit Tošos Fotografie in Berührung doch vermochte ich nie sein Niveau zu erreichen. Aber ich habe es auch nicht versucht, wirklich. Der entscheidende Augenblick war der, als es mir einfiel ich könnte doch etwas anderes ausprobieren, doch das war das Ergebnis meiner Hilflosigkeit. Wenn mich jemand fragte »Wie kam es zur Zagreb School of Animated Films (Zagrebačka škola crtanog filma)?«—würde ich antworten, der Grund sei der, dass sie dort keine Ahnung von Animation hatten. Sie hatten wirklich von nichts eine Ahnung, und dennoch haben sie etwas Großartiges geleistet. Und so brachte mich meine eigene Unwissenheit dazu, etwas völlig anderes anzugehen. Ganz besonders wichtig war, dass ein internationaler Künstlerkreis in Tošos Atelier vorbeischaute. Victor Vasarely zum Beispiel, das sagt glaube ich alles. Sie müssen wissen, damals war ich Mittelschüler und plötzlich eröffnete sich mir eine Welt, die mir dabei half, mir meine eigene Welt aufzubauen. Ich baute sie mir mit jener besonderen Art von Fotografie, die mich nicht tyrannisierte. Ich musste nicht mit der Kamera herumlaufen. Mehr fällt mir jetzt dazu nicht mehr ein.

Ich habe den Eindruck, Ihre Fotos bergen ein Element der Deonstruktion in sich. Stimmt das?

Ich interessierte mich für Fotografie, doch ich spazierte nicht gerne

almost like caricatures, while others revealed powerful self-irony. I was interested in all aspects of reflexions, of that “how you like to be perceived by others.” At that time I was shooting a series of photographs of windows in Ilica, windows that belonged to the house opposite the studio. That’s how I made a series of photographs that documented some sort of life that was going on behind those windows. But I was not interested in that as a document or content; for me, they were giving a new life to the form and the object. It was a three-dimensional object from which I could extract images that were hidden beneath, which offered an additional content to the spectator, which he could create himself by choosing the order in which he would extract the hidden images. Once I photographed Picelj with a fly on his head and I made a small object from that photograph, a small box. If someone opened the box, the photo of that fly would jump out of it. And then I made a toy—an illusion, a sort of kaleidoscope. It was important to persuade the spectator to peep through the hole of the binoculars. And instead of the image of the northern part of Ilica and the Upper Town, you could see Pero Dabac stretching his tongue at you. I also played with transparent photographs that I was processing with the help of a special raster and when placed on top of each other and moved, they created interesting *moiré* patterns. I also tried playing with the kaleidoscope, but nothing interesting came out of it. I was not persistent enough and there were so many other ideas opening up. It was not a planned artistic expression in terms of conceptualizing some sort of art. What mattered to me is that I was creating something and giving it some sort of meaning with my hands, rather than producing a photograph by merely using a camera and some chemicals. I was also interested in three-dimensional objects, which were a combination of drawing and photography. That’s how I produced a series of objects with portraits of Jagoda Kaloper and Pierre Schaeffer, as well as objects such as the miniature turnstiles, like hotel doors, that moved when you blew into them, with images in primary colours applied on their surfaces, which changed colours in an additive synthesis caused by spinning. It was a combination of photography, a mobile, and an object; a photograph that you could swing, open, pass through it. Many things remained in sketches and models, and then I turned to cinema. After all, that was what Tošo wanted me to do while he was alive and he was pushing me in that direction.

mit der Kamera herum. Ich saß lieber in meinem Atelier, wo ich meinen Tisch hatte und alles was ich sonst benötigte. Ich begann Fotobücher zu erstellen, so in der Art von Broschüren, da Fotos für sich alleine mich nicht befriedigten. Ich schoss Fotos in einer Sequenz und ordnete sie dann neu; auf diese Art und Weise erhielten Sie dann eine neue Bedeutung. Ich schoss auch eine Serie mit Selbstporträts. Da waren alle möglichen Fotos drin. Manche von ihnen waren fast wie Karikaturen, während andere ein kräftiges Maß Ironie offenbarten. Ich interessierte mich für alle Aspekte von Reflexionen, für dieses »Wie möchtest du von anderen wahrgenommen werden?«. Damals schoss ich auch eine Fotoserie mit Fenstern in Ilica, Fenster, die zum Haus gegenüber dem Atelier gehörten. Auf diese Weise machte ich eine Fotoserie, die gewissermaßen das Leben hinter diesen Fenstern dokumentierte. Doch ich war daran nicht als Dokument oder Inhalt interessiert; für mich hauchten diese Bilder der Form und dem Objekt neues Leben ein. Es war ein dreidimensionales Objekt, aus dem ich Bilder herausziehen konnte, die darunter verborgen waren, was dem Betrachter einen zusätzlichen Inhalt bot, den er selbst erstellen konnte, indem er die Reihenfolge wählte, in der er die verborgenen Bilder herauszog. Einmal fotografierte ich Picelj mit einer Fliege auf dem Kopf und machte aus diesem Foto ein kleines Objekt, eine kleine Schachtel. Wenn jemand die Schachtel öffnete, sprang das Foto der Fliege heraus. Und dann machte ich ein Spielzeug – eine Illusion, eine Art Kaleidoskop. Es war wichtig, den Betrachter zu überreden durch das Loch des Fernglases zu gucken. Und statt des Bildes vom nördlichen Teil Ilicas und der Oberstadt sah man Pero Dabac, wie er einem die Zunge herausstreckt. Ich spielte auch mit durchsichtigen Fotos herum, die ich mithilfe eines speziellen Rasters ausarbeitete. Und wenn man sie aufeinanderlegte und bewegte, erzeugten sie interessante Moiré-Muster. Ich spielte auch mit dem Kaleidoskop herum, doch es kam dabei nichts Interessantes heraus. Ich war einfach nicht beharrlich genug und es kamen mir so viele andere Ideen. Es war kein geplanter künstlerischer Ausdruck im Sinne einer Konzeptualisierung irgendeiner Kunst. Bloß mit der Kamera und ein paar Chemikalien ein Foto zu machen, war mir zu wenig. Vielmehr zählte für mich, dass ich mit meinen Händen etwas schuf und ihm so etwas wie Bedeutung verlieh. Mein Interesse galt auch dreidimensionalen Objekten, bei denen es sich um eine Kombination aus Zeichnung und Fotografie handelte. Auf diese Weise produzierte ich eine Objektserie mit Porträts von Jagoda Kaloper und Pierre Schaeffer sowie andere Objekte wie etwa die Miniatur-Drehkreuze in der Art von Hoteleingängen, die sich bewegten, wenn man in sie hineinblies, mit auf ihren Oberflächen angebrachten Bildern in Primärfarben, die in der durch die Drehung ausgelöste additive Synthese ihre Farbe änderten. Es war eine Kombination aus Fotos, einem Mobile und einem Objekt; ein Foto, das sich schwingen, öffnen und durchqueren ließ. Viele Dinge blieben nur Skizzen und Modelle, und dann wandte ich mich dem Film zu. Schließlich wollte Tošo schon zu seinen Lebzeiten, dass ich das mache und drängte mich förmlich in diese Richtung.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Marijan Molnar

Tri kvadrata na zemlji (Three Squares on Ground / Drei Quadrate auf dem Grund), 1977.

36 koraka od „Podrooma“, fotosekvenca, dio serije (36 Steps from „Podroom“, photo-sequence, part of the series / 36 Schritte aus »Podroom«, Fotosequenz, Teil der Serie), 1978.

Interview by / geführt von Sandra Križić Roban,
20. 3. 2011

I am interested in the genealogy of your art, especially during the 1970s, when you used the parallelism of different media.

Yes, I have some work with the processual elementary procedures which I was applying in painting at the time. But at that time, I began to realize that there were limitations to it. I was suddenly interested in extending the field of art with the use of various media, including photography.

What kinds of limitations do you mean exactly?

I mean primarily the issue of time. I wanted to catch the story of temporality, since processuality is based on continuity and I was interested in those things that evolved as a process.

So those were in fact two parallel artistic strategies? If I am not mistaken, you said that painting didn't seem enough to you for some reason.

In fact, it was a strategy that was partly conscious, while the other part was kind of emerging in the background, as if unconscious. And that was going on simultaneously. Let's say I was working on paper, or rather lighting fire on paper that was leaving traces on it. At that time I was under the influence of ancient Greek philosophy and its theory of elements that form the basis of the world. But then again, I was always interested in structure, in mental construction as a model that could offer an insight, along with an interest in geometry, but as a logically arranged unit rather than in terms of mathematics.

The rhythm of temporal detachment is also repeated in those segments at the window, their photographs aligned with those of the clock. What is their relationship?

Yes, these are two parallel processes, one is the photographing and the other is accompanying the first one. It is not exactly like that, but I approximately adhere to that principle. For example, I have several plates with photographs of fire. At that time I was using some elementary materials. I was working with the paper or cardboard surface and wanted to document the relationship between fire and water. In that very case, it was snow, since I was shooting in winter. I buried the cardboard in snow and lit fire above it, trying to free the area that I had buried. I obtained a sequence that also had its continuation—I photographed the field once again, since earlier on it was not quite cleared from other materials. I obtained a situation that I can describe as a trace, an imprint of the procedure. I'm not interested in the final product, but rather in the process, the event, the temporal sequence, and the energy of fire, which has the character of transience and cannot be repeated.

Why did processuality emerge precisely at that time and who/what was the motivation? And what was the atmosphere like?

For me, there were two important influences—Boris Demur, who had already done some things, and Documenta 1977, where I saw something similar. At that time I also visited Milan and saw Fontana and Manzoni, while at Documenta I saw videos and films by

Ich interessiere mich für die Genealogie Ihrer Kunst, besonders während der 1970er Jahre, als Sie die Parallelität verschiedener Medien einsetzten.

Ja, einige Arbeiten zeichnen die grundlegenden prozessualen Verfahren aus, die ich damals in meiner Malerei zur Anwendung brachte. Doch damals erkannte ich langsam, dass dies Einschränkungen mit sich brachte. Plötzlich interessierte ich mich für die Ausweitung des Schaffensfelds der Kunst durch die Verwendung verschiedenster Medien, einschließlich Fotografie.

Welche Art von Einschränkungen meinen Sie genau?

Ich meine damit in erster Linie das Problem der Zeit. Ich wollte einfangen, was es mit Temporalität auf sich hat, da Prozessualität auf Kontinuität beruht, und mein Interesse galt jenen Dingen, die sich als Prozess entwickelten.

Das waren also eigentlich zwei parallele künstlerische Strategien? Wenn ich mich nicht irre, haben Sie gesagt, die Malerei sei Ihnen aus einem bestimmten Grund nicht genug.

Eigentlich war das eine Strategie, die ich teilweise bewusst verfolgte, während der andere Teil gewissermaßen im Hintergrund zum Vorschein kam, quasi unbewusst. Und das passierte gleichzeitig. Sagen wir, ich arbeitete auf Papier, oder entfachte vielmehr Feuer auf Papier, das seine Spuren darauf hinterließ. Zu jener Zeit stand ich unter dem Einfluss antiker griechischer Philosophie und ihrer Lehre von den Elementen, die die Grundlage der Welt bilden. Doch andererseits habe ich mich immer für Strukturen interessiert, in die mentale Konstruktion als Modell, das Einsichten eröffnen könnte, zusammen mit einem Interesse für Geometrie, doch mehr als logisch geordnete Einheit als unter ihrem mathematischen Aspekt.

Der Rhythmus der Loslösung von der Zeit wiederholt sich auch in jenen Segmenten am Fenster, ihre Fotos decken sich mit jenen der Uhr. Welche Beziehung besteht zwischen ihnen?

Ja, das sind zwei parallele Prozesse, der eine ist das Fotografieren und der andere begleitet den ersten. Es ist nicht ganz genau so, doch annäherungsweise folge ich diesem Prinzip. Ich habe zum Beispiel mehrere Tafeln mit Fotos von Feuer. Zu jener Zeit setzte ich einige elementare Materialien ein. Ich arbeitete mit der Papier- oder Kartonoberfläche und wollte die Beziehung zwischen Feuer und Wasser dokumentieren. In diesem speziellen Fall war es Schnee, da ich im Winter fotografierte. Ich vergrub den Karton im Schnee und zündete darüber ein Feuer an, um den Bereich den ich vergraben hatte, freizulegen. Ich erhielt eine Sequenz, die auch ihre Fortsetzung hatte – ich fotografierte das Feld noch einmal, da es zuvor nicht ganz von anderen Materialien freigemacht worden war. Ich erzielte eine Situation, die ich als Spur beschreiben kann, als einen Abdruck des Verfahrens. Das Endprodukt interessiert mich nicht sondern vielmehr der Prozess, das Ereignis, die zeitliche Sequenz und die Energie des Feuers, der Vergänglichkeit innewohnt und die nicht wiederholt werden kann.

various artists, and Beuys. It was not the same thing, but it was about synthesizing time. I tried to analyze the whole thing into segments, into something processual. There was an atmosphere of demystifying all possible stories and of extending the limited areas of painting and art. Everyone wanted to experiment as broadly as possible. I was interested in various forms, as well as processuality, but what mattered to me was also the time factor. In some of my work (The *Fire* series from 1977, or the *Sundial* from 1977, artworks with lines), time plays an important role. Analyzed time, let's say, and its individual elements, which you could recognize when looking at them.

What was it that you saw in photography and missed in painting?

It had processuality, that temporal precision, but unlike cinema, it could segment time. Film is always in continuity and you lose those extracted moments. With photography, there is that "tack-tack-tack", like a sort of rhythm.

How do you define these moments? Do you choose them intuitively?

No, it's all analyzed, there are certain propositions. Some things are "expressive". For example, I was also doing some land art, related to various aspects of space and the secret logic of spatiality, and the geometry that I mentioned before is what space is based upon. For example, in my work called *A Square Metre of the Ground* from 1977, I marked off an area 1 × 1 m in size. The second, modified variant was from the winter of 1981 and it was there that I first applied my research on the meaning of the expression "another time". I demarcated it by using pickets.

I would like to know more about those photographs which were made in the circumstances of an event, since they seem rather imperfect, one can notice some shifts that leave the impression of insecurity, as if they originated in life, rather than a precise, preconstructed idea.

The conditions were rarely perfect, but that turned out all right. There is a series where I stated my presence, or more precisely—the presence of a text. I marked the text as written on the wall, the floor, the window—since these are the three characteristic tectonic elements. I also had a geographic map of Croatia where I precisely marked the positions where I was shooting. In a way, that work is similar to the clock photographs, but this time the structure was not strictly rational, there was an element of chance. In other words, I found myself there accidentally: in the first space we lived as tenants, then there was a phase in between, and eventually the house where we live today, and all that was shot in a relatively brief period of four months.

Warum kam die Prozessualität genau in jener Zeit auf und wer/was war der Ansporn? Und wie war die Atmosphäre?

Für mich gab es da zwei wichtige Einflüsse – Boris Demur, der schon einiges gemacht hatte und die documenta 1977, wo ich etwas Ähnliches sah. Damals reiste ich auch nach Mailand und sah Fontana und Manzoni, während ich mir auf der documenta Videos und Filme von verschiedenen Künstlern ansah, und von Beuys. Es war nicht dasselbe doch es ging um das Synthetisieren der Zeit. Ich versuchte das Ganze in Segmenten zu analysieren, in etwas Prozessualem. Es herrschte eine Atmosphäre der Entmystifizierung aller denkbaren Geschichten und der Ausweitung der begrenzten Bereiche der Malerei und der Kunst überhaupt. Jeder wollte so breit gefächert experimentieren wie nur möglich. Ich interessierte mich für die verschiedensten Formen, wie auch für Prozessualität, doch was für mich zählte, war auch der Zeitfaktor. In einigen meiner Arbeiten (der Serie *Fire* aus dem Jahr 1977 oder *Sundial*, ebenfalls 1977, Kunstwerke mit Linien) spielt die Zeit eine wichtige Rolle. Sagen wir, analysierte Zeit und deren Einzelelemente, die man erkennen konnte, wenn man sie betrachtete.

Was war es, was Sie in der Fotografie gesehen und in der Malerei vermisst haben?

Sie hatte Prozessualität, diese zeitliche Präzision, doch im Gegensatz zum Film konnte sie die Zeit segmentieren. Der Film ist ein permanentes Kontinuum und man verliert diese extrahierten Augenblicke. Der Fotografie wohnt dieses »tack-tack-tack« inne, wie eine Art Rhythmus.

Wie definieren Sie diese Augenblicke? Wählen Sie sie intuitiv aus?

Nein, es wird alles analysiert. Es gibt bestimmte Vorschläge. Manche Dinge sind »expressiv«. Ich befasste mich beispielsweise ein wenig mit Land Art in Bezug auf verschiedenste Aspekte des Raumes und die geheime Logik der Räumlichkeit; und die von mir zuvor erwähnte Geometrie ist das, worauf Raum beruht. So grenzte ich zum Beispiel in meiner Arbeit *A Square Metre of the Ground* aus dem Jahr 1977 eine Fläche von 1 × 1 m ab. Die zweite, modifizierte Version entstand im Winter 1981 und das war das erste Mal, dass ich meine Forschung zur Bedeutung des Ausdrucks „eine andere Zeit“ in der Praxis anwendete. Ich grenzte sie mit Pfählen ein.

Ich möchte mehr über jene Fotos erfahren, die im Zuge eines Ereignisses entstanden sind, da sie mir eher unvollkommen vorkommen; es lassen sich Verschiebungen erkennen, die den Eindruck von Unsicherheit hinterlassen, so als hätten sie ihren Ursprung im Leben anstatt in einer exakten vorkonstruierten Idee.

Die Bedingungen waren selten ideal aber es klappte. Es gibt eine Serie, in der ich meine Präsenz bekundete, oder genauer gesagt – die Präsenz eines Texts. Ich markierte den Text, so wie er an der Wand, auf dem Fußboden und auf dem Fenster geschrieben stand, da dies die drei charakteristischen tektonischen Elemente sind. Ich hatte auch eine Landkarte von Kroatien, auf der ich die Standorte, wo ich fotografierte, exakt markierte. Diese Arbeit ähnelt gewissermaßen den Uhrenfotos, doch diesmal war die Struktur nicht streng rational; es spielte auch der Zufall eine Rolle. Anders formuliert, befand ich mich zufällig dort: das erste Objekt bewohnten wir als Mieter, dann war eine Zwischenphase und zuletzt das Haus, in dem wir heute wohnen; und all das wurde in einem relativ kurzen Zeitraum von vier Monaten fotografiert.

Marijan Molnar

Three Squares / Drei Quadrate

I. Operational procedure (marking the land plots)

1977

Firstly:

I measured a land plot 1 x 1 m in size and marked it with white poles. Apart from the plot itself, I marked the diagonals of this square metre of land. A pole was used to mark its centre.

Secondly:

Continuing the diagonal of the marked square, I measured 20 m from the centre and marked the two points with poles. Then I drew lines from the centre through the middle of the angle between the 20 m lines. I also drew a line from one point obtained by measuring the 20 m, which is where I got the fourth point.

Thirdly:

Using the same method, from the centre of the 20 x 20 m square and continuing the diagonals, I measured the distance of 100 m, like in the previous land plot.

I marked the fourth point of this 100 x 100 m square. These four points were marked by white poles (ABCD), just like the points half way to the distance of 100 m (abcd).

II. Photographing procedure

First row (from the left)

Measured land plot 1 x 1 m

1. Photographed square meter of land 1 x 1 m
2. 20 m lines in one direction
3. 20 m lines in the other direction
4. from the end point towards the 1 x 1 m square

Second row

Measured land plot 20 x 20 m

5. 20 x 20 m land plot and 1 x 1 m land plot
6. 20 x 20 m land plot

Third row

Measured land plot 100 x 100 m

7. View from point A to point B at a distance of 100 m
8. View from point A to point C at a distance of 100 m
9. View from point C to point D at a distance of 100 m
10. View from point D to point B at a distance of 100 m

Fourth row

11. View from point B to point A
12. View from point B to point D
13. View from point C to point D
14. View from point D to point C

Fifth row

15. View from the centre of the 100 x 100 m square towards point B
16. View from the centre towards point C
17. View from the centre towards point D

Sixth row

18. View from point c towards point A
19. View from point c towards point C
20. View from point b towards point B
21. View from point b towards point B

Seventh row

I. Arbeitsablauf (Markierung der Grundstücke)

1977

Erstens:

Ich vermaß ein Grundstück mit der Fläche von 1 x 1 m und markierte es mit weißen Stangen. Abgesehen vom Grundstück selbst, markierte ich die Diagonalen dieses Quadratmeters Land. Eine Stange markierte dessen Mittelpunkt.

Zweitens:

In Verlängerung der Diagonalen des markierten Quadrats, maß ich 20 m vom Mittelpunkt weg und markierte die zwei Endpunkte mit Stangen. Dann zog ich Linien vom Mittelpunkt durch die Mitte der Ecken zwischen den 20-Meter-Linien. Ich zog auch eine Linie von einem Punkt, den ich durch das Ausmessen von 20 m erhielt. Das war dann mein vierter Punkt.

Drittens:

Auf dieselbe Art und Weise, vermaß ich die Länge von 100 m vom Mittelpunkt des Quadrats mit 20 x 20 m und in Verlängerung der Diagonalen, genauso wie beim Grundstück zuvor.

Ich markierte den vierten Punkt dieses Quadrats von 100 x 100 m. Diese vier Punkte wurden mit weißen Stangen (ABCD) markiert, genauso wie die Punkte auf halbem Wege zur Distanz von 100 m (abcd)

II. Ablauf des Fotografierens

Erste Reihe (von links)

Vermessenes Grundstück 1 x 1 m

1. Fotografiertes Quadratmeter Grund 1 x 1 m
2. 20 m Linien in eine Richtung
3. 20 m Linien in die andere Richtung
4. vom Endpunkt auf das Quadrat mit 1 x 1 m

Zweite Reihe

Vermessenes Grundstück 20 x 20 m

5. Grundstück 20 x 20 m und Grundstück 1 x 1 m
6. Grundstück 20 x 20 m

Dritte Reihe

Vermessenes Grundstück 100 x 100 m

7. Blick von Punkt A auf Punkt B aus einer Entfernung von 100 m

8. Blick von Punkt A auf Punkt C aus einer Entfernung von 100 m

9. Blick von Punkt C auf Punkt D aus einer Entfernung von 100 m

10. Blick von Punkt D auf Punkt B aus einer Entfernung von 100 m

Vierte Reihe

11. Blick von Punkt B auf Punkt A

12. Blick von Punkt B auf Punkt D

13. Blick von Punkt C auf Punkt D

14. Blick von Punkt D auf Punkt C

Fünfte Reihe

15. Blick vom Mittelpunkt des Quadrats von 100 x 100 m auf Punkt B

16. Blick vom Mittelpunkt auf Punkt C

17. Blick vom Mittelpunkt auf Punkt D

- 22. View from point b towards point c
- 23. View from point c towards point b

Sechste Reihe

- 18. Blick von Punkt c auf Punkt A
- 19. Blick von Punkt c auf Punkt C
- 20. Blick von Punkt b auf Punkt B
- 21. Blick von Punkt b auf Punkt B

Siebente Reihe

- 22. Blick von Punkt b auf Punkt c
- 23. Blick von Punkt c auf Punkt b

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Ivan Posavec

Bez naslova (Untitled / ohne Titel), 1973–1974–1975.

Interview by / geführt von Sandra Križić Roban,
25. 4. 2011

The photographs from this series, published in SPOT, were made while you were a student, or were they a part of your preparation for the Academy? I see that you were already making them in full format.

Even before the Academy we were doing them in full format and during our studies we were required to do that. A part of this series was shot while I was at the Academy of Dramatic Arts, which I enrolled in 1974; two of them are definitely from that year—*Hands* and *Staircase*. That year I photographed the staircase that led to the montage room at the Academy, while the *Door* is from 1973, it was made at the student dormitory where I was staying at the time.

You produced them in two different formats. Which one do you prefer?

Probably the smaller one, it is more intimate; the larger one (30 × 40 cm) somehow didn't work out. And there's something else – at that time, we were working with low-quality materials, it was mostly ORWO, and it was only after the 80s that I started working with Kodak. That difference in the material is quite obvious and it's very important. The technology is important. We took it as an advantage rather than disadvantage. We didn't give up. We exaggerated. If a "normal" photographer took this photographs in his hands, he would probably get mad, since with a normal material you must have the black tones, the white tones, and the half-tones, whereas here it's all reduction. There is no skin or anything on this hand.

Was that reduction a result of your method of developing films, or did it come from exposure and the way you shot the photographs?

The reduction was in the material as such. We were quite bad in developing films in those times and we never assigned special importance to it. Later it all changed. In fact, I liked being at the lab, but that came only later. But I didn't like it to be too precise, which can be a big minus in photography. But it was enough for the newspaper. It should be mentioned that I was developing photographs on hard paper. That way I was using the material—paper—to enhance the reduction of surplus. I simply wanted to emphasize the contrast and to eliminate the tones that would have appeared if I had taken a finer, more sensitive paper.

Reduction was related to the atmosphere that prevailed at that time?

Putar wrote on reduction in an article that was published in SPOT, in which he gave advice on how to get rid of all superfluous details. Our means in photography were limited—and we wanted to find a way to get rid of the surplus.

There is no narrative behind them, they do not indicate a particular story or some additional meaning?

At that time it was not an issue. Today we might talk about a visual denominator, but back then it was primarily the surplus of details that we wanted to avoid. In painting, you can do whatever you want if you have a good hand, and the canvas can also remain empty. As for these projects, I wanted to solve the problem—or at least I thought so at the time—of how to extract a part of the reality with the help of a camera. Some things are good and relevant

Haben Sie die Fotos aus dieser in SPOT veröffentlichten Serie in Ihrer Schulzeit geschossen, oder waren sie ein Teil Ihrer Vorbereitung auf die Akademie? Ich sehe, dass Sie sie schon im Vollformat fotografiert haben.

Sogar vor der Akademie machten wir sie schon im Vollformat und während unserer Studienzeit mussten wir das ohnehin. Ein Teil dieser Serie wurde geschossen, als ich die Akademija dramske umjetnosti besuchte, an der ich 1974 immatrikulierte; zwei davon sind ganz sicher aus jenem Jahr – *Hands* und *Staircase*. In jenem Jahr fotografierte ich den Treppenaufgang, der zum Raum für Bildmontage der Akademie führte, wogegen *Door* aus dem Jahr 1973 stammt. Es stammte aus dem Studentenwohnheim, in dem ich damals wohnte.

Sie haben Sie in zwei unterschiedlichen Formaten produziert. Welches bevorzugen Sie?

Wahrscheinlich das kleinere, es ist intimer; das größere (30 × 40 cm) funktionierte irgendwie nicht. Und da ist noch etwas — damals arbeiteten wir mit Materialien von geringer Qualität, meistens war es ORWO-Film, und erst nach den 1980er Jahren begann ich mit Kodak zu arbeiten. Der Materialunterschied ist recht offensichtlich und er ist sehr wichtig. Die Technologie ist wichtig. Wir sahen sie als Vorteil statt als Nachteil. Wir gaben nicht auf. Wir übertrieben. Wenn ein »normaler« Fotograf seine Bilder in die Hand nahm, wurde er wahrscheinlich wütend, da bei normalem Material die Schwarztöne vorhanden sein müssen, die Weißtöne und die Halbtöne, wogegen hier alles Reduktion war. Da ist keine Haut oder irgendetwas auf dieser Hand.

War jene Reduktion eine Folge Ihrer Methode Filme zu entwickeln oder ergab sie sich aus der Belichtung und der Art und Weise, wie Sie die Fotos schossen.

Die Reduktion lag am Material an sich. Wir waren damals ziemlich schlecht beim Entwickeln von Filmen und wir maßen dem nie eine besondere Bedeutung bei. Später änderte sich das alles. Eigentlich war ich ja gern im Labor, aber das kam erst später. Doch ich war nicht gerne zu präzise, was in der Fotografie ein großes Minus sein kann. Doch für die Zeitung war es ausreichend. Es sollte hier erwähnt werden, dass ich Fotos auf Hartpapier entwickelte. Auf diese Art und Weise nutzte ich das Material – das Papier – um die Reduktion des Überflüssigen zu verstärken. Ich wollte einfach die Kontraste betonen und jene Töne eliminieren, die sichtbar geworden wären, wenn wir feineres, empfindlicheres Papier genommen hätten.

Bezog sich die Reduktion auf die damals allgemein vorherrschende Atmosphäre?

In einem in SPOT veröffentlichten Artikel gab Putar Ratschläge, wie sich alle überflüssigen Details loswerden ließen. Unsere fotografischen Mittel waren begrenzt – und wir wollten eine Möglichkeit finden, wie wir alles Überflüssige loswerden konnten.

Steckt hinter ihnen keine Erzählung, deuten sie keine bestimmte Geschichte an oder irgendeine zusätzliche Bedeutung?

Damals war das kein Thema. Heute sprechen wir vielleicht über einen visuellen Nenner, doch damals wollten wir in erster Linie einfach überflüssige Details vermeiden. In der Malerei kann man, wenn man eine gute Hand hat, alles machen was man will, und die Leinwand kann auch einfach leer bleiben. Was diese Projekte betrifft,

for the idea, others are superfluous. Sharpness, blurred contours, contrast—there are lots of elements that you can use, but we didn't have them at the time. Exposure for example, artificial and controlled. We could not do anything with that, so I was doing what I could in order to achieve what I wanted. Some things can be achieved at the lab, but here it wasn't the case.

Probably most of it was in the line of Steichen's school, or the American report and documentary photography.

Yes, that was it. They were into architecture, giving practical advice on how to make photographs. They showed examples of how they shot certain things. I must mention Photo-club Zagreb, since there was no other place. We were moving all that towards the Academy and then back again. At the club, there were some famous figures, that's where I met Pavić and Medar, but I've never met Tošo Dabac. There were also some people who are mostly unknown today, such as Mitja Koman, Vlado Solariček, Dumančić, and Branko Marinkov, who was a very interesting artist. They were amateurs and members of Photo-club, it was where they were exchanging ideas. They were not artists in terms of modern "artistic photography", it was more about some interesting fragments or flashes. Then there was an interesting circle of people in Maribor.

Apart from Photo-club, there was another place that was definitely important: the Gallery of Contemporary Art. Do you remember your first contacts?

I can't really remember, I guess by visiting exhibitions. Mitja Koman was a member of Photo-club and the graphic editor of SPOT. It was obviously him who told Putar about us, since all of us from the Academy frequented the Photo-club. At one of their meetings, he talked about us. I brought my photographs to Putar, carrying them under my arm; I think he was sitting at the Kljaković Collection at the time. He liked very much what he saw and we became friends. It was the same with Bašičević. My first contact with the Gallery was not through Putar, but through Bašičević, and that's why he is especially important to me. He chose some of the photographs I had brought and asked me whether I would be willing to donate them to the Gallery. Of course, I said! I went home and made new ones, they had some silly *passepapout*, and I brought them to Božo Beck, who was among the most important players there and who was keeping the whole situation at the Gallery away from politics.

I no longer remember whether I was the only one to take my photographs there or Mitja told us all to bring our work. But when Putar saw them, he said that he would do something with them. He asked us to write something and some people wrote poems; I can't recall whether I wrote something or not. And Putar said that he would like to make a report about me. And Bašičević gave me some good incentives. I don't know why Putar singled me out. Perhaps I had the largest stock, or I was closer to photography than the others. When I look at these photos today, I notice that the hand can no longer be seen; I was not working too much on them, I used the hard paper on purpose, in order to achieve reduction.

wollte ich das Problem lösen – glaubte ich damals zumindest – wie sich mithilfe der Kamera ein Teil der Wirklichkeit extrahieren lässt. Einige Dinge sind gut und für die Idee relevant, andere sind überflüssig. Schärfe, verschwommene Konturen, Kontrast – es gibt eine Menge von Elementen, die man einsetzen kann, doch die standen uns damals nicht zur Verfügung. Belichtung zum Beispiel, künstlich und kontrolliert. Wir konnten damit nichts anstellen, daher tat ich was ich konnte, damit ich erreichte was ich wollte. Einige Dinge ließen sich im Labor erzielen, doch hier war das nicht der Fall.

Wahrscheinlich ging das meiste davon mit der Schule von Edward Steichen oder der amerikanischen Reportage- und Dokumentar fotografie konform.

Ja, so war es. Architektur war ein beliebtes Thema, praktische Tipps zum Fotografieren. Die Zeitschriften brachten Beispiele dafür, wie ihre Fotografen bestimmte Dinge geschossen haben. Ich muss den Fotoklub Zagreb erwähnen, da es sonst keinen anderen Ort gab. Wir nahmen das alles auf die Akademie mit, und dann wieder zurück. Im Klub traf man auf einige bekannte Persönlichkeiten, ich lernte dort Pavić und Medar kennen, doch Tošo Dabac bin ich nie begegnet. Es gab dort auch einige Leute, die heute größtenteils unbekannt sind, wie Mitja Koman, Vlado Solariček, Dumančić und Branko Marinkov, der ein äußerst interessanter Künstler war. Sie waren Amateure und Mitglieder des Fotoklubs und dort tauschten Sie sich über ihre Ideen aus. Sie waren keine Künstler im Sinne der heutigen »künstlerischen Fotografie«, es ging mehr um einige bestimmte Fragmente oder Geistesblitze. Und dann gab es noch einen interessanten Kreis von Leuten in Maribor.

Abgesehen vom Fotoklub gab es noch einen Ort der gewiss wichtig war: Das Museum für zeitgenössische Kunst. Erinnern Sie sich an Ihre ersten Kontakte?

Ich kann mich nicht wirklich erinnern, vermutlich beim Besuch von Ausstellungen. Mitja Koman war Mitglied des Fotoklubs und Leiter der Grafik bei SPOT. Offensichtlich war er es, der Putar von uns erzählt hat, da wir alle von der Akademie den Fotoklub frequentierten. Bei einem ihrer Treffen redete er über uns. Ich brachte Putar meine Fotos, unter den Arm geklemmt; ich glaube er saß damals in der Kljaković-Sammlung. Was er sah, hat ihm sehr gefallen und wir freundeten uns an. Mit Bašičević war es dasselbe. Mein Erstkontakt mit dem Museum kam nicht über Putar zustande sondern über Bašičević, weswegen letzterer ganz besonders wichtig für mich ist. Er wählte einige der Fotos aus, die ich mitgebracht hatte und fragte mich, ob ich bereit wäre, sie dem Museum zu stiften. Selbstverständlich, sagte ich! Ich ging nach Hause und machte neue, sie hatten irgendein dummes *Passepapout*, und brachte sie dann Božo Beck, der dort damals zu den wichtigsten Akteuren zählte und die ganze Situation im Museum aus der Politik heraushielt.

Ich kann mich nicht mehr daran erinnern, ob ich der Einzige gewesen bin, der seine Fotos mitbringen sollte oder ob Mitja uns allen gesagt hat, wir sollten unsere Arbeiten mitbringen. Doch als Putar sie sah, sagte er, dass er etwas mit ihnen machen würde. Er bat uns, etwas zu schreiben und einige Leute schreiben Gedichte; ich kann mich nicht mehr erinnern, ob ich etwas geschrieben habe oder nicht. Und Putar sagte, dass er gerne einen Bericht über mich schreiben würde. Und Bašičević bot mir ein paar gute Anreize. Ich weiß nicht, warum Putar mich auserkoren hat. Vielleicht hatte ich das umfangreichste Archiv aufzuweisen, oder ich war der Fotografie näher als die anderen. Wenn ich mir heute diese Fotos ansehe, bemerke ich, dass die Hand nicht mehr sichtbar ist; ich arbeitete nicht allzu viel an ihnen herum, ich verwendete das Hartpapier, um Reduktion zu erzielen.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Davor Sanvincenti

Before the First Light (Vor dem ersten Licht), 2011 / 12.

Interview by / geführt von Ivana Hanaček, April 2011

The photograph called *Versus* was made with an 82-year old, long discarded camera, on a film that was beyond its expiry date. Even the place where it was shot has been displaced: it was made on the banks of River Sava, on the path to and from Hreljić, the main flea market of Zagreb. Could you elaborate on the idea of the “series”, which is readable on several levels in this work?

The roundedness of the process explores and encourages a dialogue with the anthropology of the medium, seeking the same kind of process in the social landscape. Used and discarded materials are brought back into new ambiances, complemented with a new meaning.

The social aspect of photography is not unimportant, since you’ve called photography a “social landscape”. Could you clarify the relationship between man and two commonplaces – nature and technology—with which you are dealing here?

Man is the axis in this process. In *Versus*, he is on his way to the city/industry, the same city that has pushed nature far away from itself. The city is hyperactive, while nature rests on dry twigs. His position and walk under the trees emphasize his belonging to the source of human life, nature as the eternal ambience, contrasting it with the technology that is fragile and at the same time powerful in its modernity.

Even though the video *Rijeka* and the photograph *Versus* are two separate projects, two separate units, the way they originate in each other is highly interesting: you are merging the static aspect of the Flusserian “technical image” with the dynamism of the video. One can observe dichotomies here: static – dynamic, beginning – end...

Versus was “extended” during the 50-minute structural improvisation that took place at Landesmuseum Joanneum in Graz, in collaboration with Christian Fennesz, Austrian composer of contemporary electronic music. As individuals, we explored these dualities each in his own medium, identifying ourselves with the isolated presence of man from the photograph. By entering the isolated, dissolving structure of photo-film, the spectators were immersed into the overflowing ambiances and fluid contemplative spaces through a living medium. That method of performance enabled us to apply longer exposition and offered a time span to the spectators in which they could search for the ontology of the audio-visual landscape.

Do you ever reflect on the medium of photography, do you start from the photograph as such? You seemed surprised at my suggestion / request to single out some pieces from your opus that would be related to that medium.

Most of my videos emerge precisely from and through the medium of photography. The “static” documentation of the movement of thoughts is an inevitable part of each process.

Das Foto mit dem Titel *Versus* wurde mit einer 82 Jahre alten und schon lange ausgemusterten Kamera gemacht, auf Film, dessen Ablaufdatum schon weit zurückliegt. Sogar der Ort, an dem es geschossen wurde, wirkt wie aus einer anderen Zeit: Es wurde am Ufer der Save, auf dem Weg von und nach Hreljić, den größten Flohmarkt von Zagreb. Könnten Sie den Gedanken der »Serie« näher erläutern, der aus dieser Arbeit auf mehreren Ebenen herauszulesen ist?

Die Abgerundetheit des Prozesses erforscht und fördert einen Dialog mit der Anthropologie des Mediums und trachtet nach derselben Form von Prozess in der sozialen Landschaft. Gebrauchte und weggeworfene Materialien werden in neue Umgebungen rückgeführt und durch neue Bedeutung ergänzt.

Der soziale Aspekt der Fotografie ist nicht unwichtig, da Sie Fotografie als »soziale Landschaft« bezeichnet haben. Könnten Sie die Beziehung zwischen dem Menschen und zwei Gemeinplätzen – Natur und Technik – verdeutlichen, mit denen Sie sich hier befassen?

Der Mensch ist die Achse in diesem Prozess. In *Versus* ist er auf dem Weg in die Stadt/zur Industrie, in dieselbe Stadt, die die Natur weit von sich geschoben hat. Die Stadt ist hyperaktiv, wogegen die Natur auf trockenen Zweigen ruht. Seine Position und sein Spaziergang unter den Bäumen betonen seine Zugehörigkeit zur Quelle menschlichen Lebens, der Natur als ewige Umgebung, und stellen sie der Technik gegenüber, die fragil ist und gleichzeitig in ihrer Modernität vor Kraft strotzt.

Obwohl das Video *Rijeka* und das Foto *Versus* zwei separate Projekte darstellen, zwei getrennte Einheiten für sich, ist die Art und Weise, wie sie in ihrer Entstehung einander beeinflusst haben, höchst interessant: Sie verschmelzen den statischen Aspekt von Flussers »technischem Bild« mit der Dynamik des Videos. Es lassen sich hier Dichotomien beobachten: statisch – dynamisch, Anfang – Ende...

Versus wurde während einer 50-minütigen strukturellen Improvisation in Zusammenarbeit mit Christian Fennesz, dem österreichischen Komponisten zeitgenössischer elektronischer Musik, die im Grazer Universalmuseum Joanneum aufgeführt wurde, „erweitert“. Als Individuen erforschten wir diese Dualitäten jeder in seinem eigenen Medium und identifizierten uns dabei mit der isolierten Präsenz des Mannes auf dem Foto. Durch seinen Eintritt in die isolierte und sich auflösende Struktur des Foto-Films wurde das Publikum durch ein lebendiges Medium in ein überströmendes Ambiente und fluide kontemplative Räume eingetaucht. Die Methode der Performance ermöglichte uns eine längere Darstellung und bot dem Publikum eine Zeitspanne, in der es sich auf die Suche nach der Ontologie der audiovisuellen Landschaft begeben konnte.

Denken Sie je über das Medium Fotografie nach, gehen Sie vom Foto an sich aus? Mein Vorschlag / meine Bitte einige auf dieses Medium bezogene Arbeiten aus Ihrem Oeuvre herauszugreifen schien Sie überrascht zu haben.

Die meisten meiner Videos entstehen genau aus dem Medium und durch das Medium Fotografie. Die »statische« Dokumentation der Gedankenbewegungen ist ein unverzichtbarer Teil jedes Prozesses.

Edita Schubert

Nürnberg, 1977.

Edita Schubert (1947-2001) exhibited her last accomplished serial artwork, called *Horizons*, in 2000. Unfortunately, we cannot exhibit it at Camera Austria on this occasion, since its segments cannot be separated. They are utterly simple in production, made by two-sided gluing of photographs onto long and narrow strips of cardboard, which were then bent into circles and hanged from the ceiling by means of thin and invisible plastic threads right on the eye-level of the observer, who could observe them either from the outside or by walking within the circles. In her photographs, however, landscapes and selected urban places are viewed from the position of the artist, who shot them by turning in circles. The frames are connected rather imperfectly, since they do not seek to simulate panoramic excerpts that we could embrace with a single gaze, never going back or halting in order to see something better. From today's perspective, they have retained the enigma of the artist's memory, indicating the invisibility of the shot as a photographic signifier.

According to Barthes, photography is a "fugitive testimony"; and it may be for this reason that the author concealed a number of works that she produced in this medium from the eyes of the public, subconsciously sensing the nature of photography. Like Nuremberg, for example – a set of wooden boxes that she lined from the inside with a series of Xeroxed reproductions. Dürer's drawing pen and the last house in which he lived until his death in 1528 were never exhibited. We did not talk with the artist about that artwork; it remained hidden and unknown, a product of the period in which she was "administratively processing objects" as if she were producing a database, classifying them for easier orientation.

Like many other artworks by Edita Schubert, Nuremberg is inseparable from her biography, or rather the social and cultural context in which her artistic identity was constituted. Along with a number of other photographs from various stages of her life, which she used to insert in test-tubes and other laboratory dishes, or Xeroxed and then painted them in order to make a difference with regard to the traditional procedures, Edita Schubert frequently exhibited her life and her privacy. She would come out of the enclosed (and only relatively safe) space of the gallery into public space. By using simple, modestly expressed gestures, she would make her existence known, showing details from her private space without risking her personal intimacy.

Edita Schubert (1947-2001) stellte im Jahr 2000 ihre letzte vollendete Fotoserie mit dem Titel *Horizonte* aus. Leider kann sie im Rahmen dieser Ausstellung in der Camera Austria nicht präsentiert werden, da ihre Einzelteile nicht voneinander getrennt werden können. Sie ist absolut simpel ausgeführt; die Fotos sind beidseitig auf lange schmale Kartonstreifen aufgeklebt, die dann zu Kreisen gebogen und genau auf Augenhöhe mit dem Betrachter mit dünnen, beinahe unsichtbaren Plastikfäden an die Decke gehängt wurden. Das Publikum konnte diese Kreise dann entweder von außen betrachten oder von innen. Auf ihren Fotos werden die Landschaften und ausgewählten Orte in der Stadt aus dem Blickwinkel der Künstlerin betrachtet, die sie sich im Kreise drehend geschossen hat. Die Einzelbilder sind keineswegs fehlerfrei miteinander verbunden, da sie keine panoramischen Ausschnitte darstellen sollen, die wir auf einen Blick erfassen könnten, ohne jemals ein Schritt zurückzutreten oder anzuhalten, um etwas besser zu erkennen. Rückblickend betrachtet bewahren sie das Rätsel der Erinnerung der Künstlerin und verweisen auf die Unsichtbarkeit der fotografischen Aufnahme als fotografischer Signifikant.

In den Worten von Roland Barthes ist die Fotografie ein „flüchtiges Zeugnis“; und aus vielleicht genau diesem Grund hat die Künstlerin eine Reihe ihrer Werke vor den Augen der Öffentlichkeit verborgen, weil sie das Wesen der Fotografie erahnt hat. Wie zum Beispiel Nürnberg – eine Reihe von Holzschachteln, die sie innen mit einer Serie von fotokopierten Reproduktionen ausgekleidet hat. Auch Dürers Zeichenfeder und das letzte Haus, in dem er bis zu seinem Tod 1528 gelebt hatte, wurden nie ausgestellt. Wir haben mit der Künstlerin nicht über dieses Kunstwerk gesprochen; es blieb verborgen und unbekannt, ein Produkt aus der Werkphase, in der sie „Objekte administrativ verarbeitete“, so als würde sie eine Datenbank generieren und die Objekte klassifizieren, damit man sich leichter zurechtfindet.

Wie viele andere Kunstwerke von Edita Schubert ist Nürnberg untrennbar mit ihrer Biografie verbunden, oder vielmehr mit dem gesellschaftlichen und kulturellen Kontext, der ihre Identität als Künstlerin geformt hat. Neben zahlreichen anderen Fotos aus den verschiedensten Phasen ihres Lebens, die sie entweder in Reagenzgläser und anderes Laborgeschirr steckte oder fotokopierte und dann bemalte, um sich in ihrer Arbeit von den herkömmlichen Verfahren abzugrenzen, präsentierte Edita Schubert im Rahmen von Ausstellungen oft ihr eigenes Leben und ihre Privatsphäre. Sie trat aus dem umschlossenen (und einzigen relativ sicheren) Raum der Galerie in den öffentlichen Raum heraus. Mit einfachen bescheidenen Gesten bekundete sie ihre Existenz und zeigte dabei Details aus ihrer Privatsphäre ohne dabei jemals ihre Intimität aufs Spiel zu setzen.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Mladen Stilinović

Izvađeni iz gomile (Taken Out From the Crowd / Aus der Menge herausgenommen), 1976.

Samoće 2 (Solitude 2 / Einsamkeit 2), 1976.

100 % fotografska knjiga (100 % Photograph book / 100% Fotografiebuch), 1976.

Pod istragom (Under Investigation / Unter Untersuchung), 2010.

Interview by / geführt von Sandra Križić Roban,
March/März 2011

Roland Barthes once said that only photography has the power of communicating the information literally, without adapting it with the help of discontinuous signs and rules of transformation. To what extent do your photographs communicate such precise information? Is it necessary to enter a particular system of signs in order to understand them, signs that help the spectator to know the broader context of your personal experiential field?

For me, photography is a specific system of signs and that system is defined by the person who shoots or assembles the photograph.

Taken out of the Crowd, People with Bags, Ađo Loves Stipa and many other projects made in the medium of photography have a political message that is important to read. Even though photography offers the possibility of visualizing the message, these messages are not too directly emphasized. I have the impression that your comments are far more direct in other segments of your work (such as those based on words), whereas in your photography many things remain enclosed in the subtle layers of meaning that one should reach only gradually. Is that correct?

Not really, because language is an equally complex and complicated “phenomenon”. Some ideas can be expressed through photography, others through collage, and others again through language... One approaches photography with different ideas. The freedom of movement within the photographic medium has always been important for me.

There are many different terms to describe the “other” or “new” photography—photography of the artist, photography as art, and so on. Regardless of the term we choose, it is important to become aware of what was new at the time. How would you define what you, the artists who reached for that medium, wanted to achieve? What was the feature of photography that you were interested in, and what sort of artworks did you use it for?

What we wanted to achieve? We wanted to communicate various ideas and opinions.

Some of your projects are made in the form of individual photographs, while others function as sequences. Since sequences have a particular semantic structure, I would like to know how you decided on the particular concepts. With you, individual photographs seem not to document an objective state, while sequences cannot be understood simply as “expressions of subjectivity.”

I think that there is no difference between them, they are all expressions of subjectivity, only structured in different ways. In sequences, I was applying a different sort of dramaturgy, which I learned by making films.

In your work, you also used photographs made by other people.

Roland Barthes sagte einmal, nur die Fotografie habe die Macht Informationen buchstäblich zu kommunizieren, ohne sie mithilfe von diskontinuierlichen Zeichen und Transformationsregeln adaptieren zu müssen. In welchem Maße kommunizieren Ihre Fotos solch exakte Informationen? Ist es notwendig in ein bestimmtes Zeichensystem einzutreten, um sie zu verstehen, Zeichen, die dem Betrachter beim Verständnis des breiteren Zusammenhangs Ihres persönlichen Erfahrungsfelds helfen?

Für mich ist die Fotografie ein spezifisches Zeichensystem, und für mich definiert sich dieses System durch die Person, die das Foto schießt oder montiert.

Taken out of the Crowd, People with Bags, Ađo Loves Stipa und viele andere Projekte, die Sie im Medium Fotografie erstellt haben, haben eine politische Botschaft, die keinesfalls überlesen werden darf. Obwohl die Fotografie die Möglichkeit der Visualisierung der Botschaft bietet, werden diese Botschaften nicht allzu unmittelbar betont. Ich habe den Eindruck, Ihre Kommentare seien in anderen Bereichen Ihrer Arbeit (wie etwa den auf Worten basierenden) viel unmittelbarer, wogegen in Ihrer Fotografie viele Dinge auf subtilen Bedeutungsebenen verschlossen bleiben, die sich nur allmählich erschließen lassen. Stimmt das?

Nicht wirklich, weil die Sprache ein gleich komplexes und kompliziertes »Phänomen« ist. Einige Ideen lassen sich durch die Fotografie ausdrücken, andere durch die Collage, und wiederum andere durch die Sprache... Man nähert sich der Fotografie mit unterschiedlichen Ideen. Die Bewegungsfreiheit innerhalb des Mediums Fotografie ist mir immer wichtig gewesen.

Es gibt zahlreiche Begriffe zur Beschreibung der »anderen« oder »neuen« Fotografie – Künstlerfotografie, Fotografie als Kunst und so weiter. Ganz abgesehen vom gewählten Begriff ist es wichtig, sich bewusst zu werden, was in einer bestimmten Zeit neu war. Wie würden Sie definieren, was Sie, die Künstler die dieses Medium ergriffen, erreichen wollten? Was war das Charakteristikum der Fotografie, der Ihr Interesse galt, und für welche Art von Kunstwerken setzten Sie diese ein?

Was wir erreichen wollten? Wir wollten verschiedenste Gedanken und Meinungen kommunizieren.

Einige Ihrer Projekte haben Sie in Form von Einzelfotos geschaffen, wogegen andere als Serien funktionieren. Da Serien eine bestimmte semantische Struktur aufweisen, möchte ich gerne wissen, wie Sie bestimmte Konzepte festlegten. Bei Ihnen dokumentieren einzelne Fotos anscheinend keinen objektiven Zustand, wogegen sich die Serien nicht einfach nur als »Ausdruck Ihrer Subjektivität« verstehen lassen.

Ich glaube, zwischen diesen besteht kein Unterschied. Sie sind alle Ausdruck meiner Subjektivität, nur anders strukturiert. Bei Serien brachte ich eine andere Dramaturgie zur Anwendung, die ich beim Filmemachen erlernt hatte.

I don't mean those photos that someone else made according to your ideas and instructions, but photos from newspapers and other such sources. I would like to know more about the process of deciding which photos to use in a collage and how. Once you said that newspapers were actually collages and most of your "appropriated" photographs come from newspapers. Are these two things connected and could you describe the differences between the decision processes behind those projects? While looking at the newspapers or reading them, I would get to certain ideas and topics. Then I would cut out photographs or headlines from the newspaper and assemble them in units or projects. I selected photographs according to their context rather than the way they were made; for example, I would take a series of photographs showing various political meetings, and so on.

Elementary and analytical procedures were characteristic of the painting of the 1970s, but art critics have noticed them in photography as well. The 100 % Photography series has been mentioned in the context of elementary photography and along the same lines we could talk about your artist book of the same name and with a cut out centrepiece. I would like to know what was elementary in that procedure, according to you, and whether the process of including the surrounding into the field of vision along with the frame of the "photograph", or rather photo-paper, was synthetic rather than analytic in its character? Did you explore the functions of specific elements of photography in those projects or was it something completely different?

That book includes some elementary processes, but also a parody and criticism of those processes.

Are your photographs reflections of a concept of reality or reflections of your (subjective) reality?

They certainly reflect my subjective view of the reality.

You've described your project called *Sleeping* as photography, yet it has often been considered a performance. But as you've said, "performance is something public". How important is the intimate sphere that photography can offer – since it "lets" an event reach the public only after it has occurred? What is your attitude towards documentation—photography as a proof of an action, event, or performance?

What is important in documentation is simplicity and precision. As for the series of photographs such as *The Artist is Working* or *The Foot-Bread Relationship*, I didn't feel any need to perform it publicly. What is left after the performance? A photograph or a film (video).

In Ihrer Arbeit verwendeten Sie auch Fotos, die von anderen geschossen worden waren. Ich meine nicht die Fotos, die jemand anderer gemäß Ihren Ideen und Anweisungen gemacht hat, sondern Fotos aus Zeitungen und ähnlichen Quellen. Ich würde gerne mehr erfahren über den Entscheidungsprozess dahingehend, welche Fotos Sie in einer Collage verwenden und wie Sie diese verwenden. Sie haben einmal gesagt, dass Zeitungen eigentlich Collagen seien, und die meisten Ihrer »angeeigneten« Fotos sind Zeitungen entnommen. Sind diese beiden Dinge miteinander verbunden und könnten Sie die Unterschiede zwischen den Entscheidungsprozessen hinter jenen Projekten beschreiben?

Während ich mir Zeitungen anschaute oder sie las, kam ich auf bestimmte Ideen und Themen. Dann schnitt ich Fotos oder Schlagzeilen aus der Zeitung aus und montierte sie zu Einheiten oder Projekten. Ich wählte die Fotos nach ihrem Zusammenhang aus, nicht aufgrund ihrer Machart; ich nahm zum Beispiel eine Reihe von Fotos her, auf denen verschiedenste politische Versammlungen abgebildet waren usw.

Elementare und analytische Verfahren waren typisch für die Malerei der 1970er Jahre, doch der Kunstkritik sind diese auch in der Fotografie aufgefallen. Die Serie 100 % Photography wurde im Kontext der elementaren Fotografie genannt und unter demselben Aspekt könnten wir auch über Ihr Künstlerbuch mit demselben Titel und einem ausgeschnittenen Mittelteil sprechen. Ich würde gerne wissen, was für Sie an jenem Verfahren elementar war, und ob der Prozess des Einschlusses der Umgebung in das Blickfeld zusammen mit dem Rahmen des »Fotos«, oder vielmehr Fotopapiers, seinem Wesen nach synthetisch statt analytisch war. Erforschten Sie die Funktionen bestimmter Elemente der Fotografie in jenen Projekten oder ging es Ihnen um etwas völlig Anderes?

In jenem Buch finden sich einige elementare Prozesse aber auch die Parodie und Kritik jener Prozesse.

Spiegeln Ihre Fotos ein Konzept der Wirklichkeit oder spiegeln Sie Ihre (subjektive) Wirklichkeit?

Sie spiegeln ganz sicher meine subjektive Wirklichkeitssicht.

Sie haben Ihr Projekt *Sleeping* als Fotografie bezeichnet, doch wird es häufig für Performance gehalten. Doch Sie sagten »Performance ist etwas Öffentliches.« Wie wichtig ist die Intimsphäre, die die Fotografie bieten kann – da sie »erlaubt«, dass ein Ereignis erst nachdem es passiert ist, die Öffentlichkeit erreicht. Welche Einstellung haben Sie gegenüber der Dokumentation – Fotografie als Beweis für eine Handlung, ein Ereignis oder eine Performance?

Was bei der Dokumentation zählt, ist Schlichtheit und Genauigkeit. Was die Fotoserien, wie zum Beispiel *The Artist is Working* oder *The Foot-Bread Relationship* betrifft, hatte ich keinerlei Bedürfnis, sie öffentlich zu performen. Was bleibt nach der Performance? Ein Foto oder ein Film (Video).

Slaven Tolj

Prekinute igre (Interrupted Games / Unterbrochene Spiele), 1993.

Tolj's *Interrupted games*, 1993, introduces the problem of creating an artwork and engages a different form of perception. The work is neither a found object, nor a ready made, it is not an object found in reality, it simply is real, it exists *in situ*, so it includes no intervention of any kind which could turn a real object into an art object, apart from, and exclusively, detection, anticipation, mental isolation, i.e. perception.

The *Interrupted games* consist of the external, flat apsidal wall of the Dubrovnik cathedral. The pilasters on the wall end under the capitals among whose mouldings tennis balls are wedged. Children used to play tennis here. As the war stop a normal life, the children were taken away to safety, the games that once existed were interrupted, the dynamic that once existed was stopped.

This work rearranges the habitual and conventional sequence of perception in the making of an artwork. It does not originate in an idea, a concept waiting to be formed and materialised as an artifact. It is not an idea envisaged through the process of mental perception as a physical object, it works in the opposite direction; it creates imagination from an existing form.

Apart from this, it includes time, as does film, but arrested, like a frozen image, like time stood still, like excess. The exhibit becomes this very excess, a situation brought to a halt, an absence, that which is not, a negative.

This creates a dialogue between the running time and the arrested time: the running time which is the past perfect, empirical time, through whose perception we have learned to anticipate all time, and the arrested, past, excess time, engaged in a dialogue with the future continuous, with the time which begins unfolding the moment the work is constituted, at the moment of perception.

This work is not realised in the physical sense, although it has physical form, and the idea is not its source, but the result of its form. This is not a work art history seeks precedents for, but one it will expect derivations from, for "the conventions of art are altered by works of art".¹

The isolation of an idea alone constitutes the perception of a physical form, an artist's work, and at the same time the public perceives the idea through the isolation and detection of the physical form.

Through detecting a detail and mentally isolating it, on the wall of Dubrovnik Cathedral, already existing in material form, in the shape of faded tennis balls wedged between the moulded leaves on the capitals of the cathedral pillars, a work is put before the viewer which was not created through the process of creating a body for the viewer to perceive, here, perception itself is placed before the viewer. Perception based in reality and presented through reality, but physically immaterial. The exhibit is perception, only the reality is material.

Tolj's choice of objects is based on the detection of individual situations, and not objects, which refutes the possibility of them being called found objects, of them being *objet trouvé* in the true sense, for apart from anything else, they are not found, they are recognised, perceived. Also, they convey their message using a different method from the ready made, for they do not change their meaning. And although Tolj's work is informed by a concept, it is not conceptual work. The method he uses is an "immediacy of translation",² for it abandons the complexity of human acts, gives

Tolj's *Interrupted games* (1993) präsentiert das Problem der Schaffung eines Kunstwerks und bemüht dabei eine andere Form der Wahrnehmung. Das Werk ist weder gefundenes Objekt noch Readymade, es ist kein in der Wirklichkeit gefundenes Objekt; es ist einfach real, es existiert *in situ*, daher birgt es keinerlei Intervention irgendeiner Art von außen in sich, die ein reales Objekt in einen Kunstgegenstand verwandeln könnte, abgesehen von – ausschließlich – Entdeckung, Erwartung, mentaler Entkopplung, d.h. Wahrnehmung.

Die *Interrupted games* bestehen aus der äußeren flachen Wand der Apsis der Kathedrale von Dubrovnik. Die Pilaster an der Wand enden unter den Kapitellen, zwischen denen Tennisbälle eingeklemmt sind. Früher spielten hier Kinder Tennis. Als der Krieg die Normalität des Alltags beendete, wurden die Kinder in Sicherheit gebracht, die Spiele die einst gespielt worden waren, wurden unterbrochen, die einst bestehende Dynamik wurde gestoppt.

Diese Arbeit stellt die Neuordnung der gewohnten und konventionellen Abfolge der Wahrnehmung bei der Schaffung eines Kunstwerks dar. Sie hat ihren Ursprung in keiner Idee, einem Konzept, das darauf wartet, ausgeformt zu werden, sich als Kunstwerk zu materialisieren. Dies ist keine Idee, die sich durch den Prozess der mentalen Wahrnehmung als physikalisches Objekt vorstellen lässt, sie funktioniert in der umgekehrten Richtung; sie erzeugt eine Vorstellung aus einer bestehenden Form heraus.

Davon abgesehen birgt sie Zeit in sich, so wie der Film, doch angehalten, wie ein eingefrorenes Bild, wie zum Stillstand gebrachte Zeit, wie Überschuss. Das Exponat wird zu genau jenem Überschuss, eine zum Anhalten gebrachte Situation, eine Abwesenheit, das was nicht ist, ein Negativ.

Dies erzeugt einen Dialog zwischen der vergehenden Zeit und der angehaltenen Zeit: der vergehenden Zeit, d.h. dem Plusquamperfekt, empirischer Zeit, durch deren Wahrnehmung wir gelernt haben alle Zeit vorwegzunehmen, und er angehaltenen, vergangenen Überschusszeit, die im Dialog mit der Verlaufsform der Zukunft steht, mit jener Zeit, die sich erst in jenem Augenblick zu entfalten beginnt, wenn sich das Werk formt, im Augenblick der Wahrnehmung.

Dieses Werk bleibt im physikalischen Sinne unrealisiert, obwohl es physikalische Form hat, und die Idee ist nicht sein Ursprung sondern das Ergebnis seiner Form. Das ist kein Kunstwerk, für das die Kunstgeschichte Vorläufer sucht, sondern eines von dem sie sich Ableitungen erwartet, denn »die Konventionen der Kunst werden von Kunstwerken verändert«.¹

Die Entkopplung einer Idee macht allein die Wahrnehmung einer physikalischen Form, eines Kunstwerks, aus und gleichzeitig nimmt die Öffentlichkeit die Idee durch die Entkopplung und Entdeckung der physikalischen Form wahr.

Durch die Entdeckung eines Details, das an der Wand der Kathedrale von Dubrovnik in Form von zwischen den modellierten Blättern eingeklemmten Tennisbällen auf den Kapitellen der Säulen der Kathedrale schon vorhanden ist, und dessen mentale Entkopplung, wird vor dem Betrachter ein Werk ausbreitet, das nicht darauf beruht, dass jemand ein Objekt geschaffen hat, das der Betrachter wahrnehmen soll, sondern hier wird die Wahrnehmung selbst vor dem Betrachter ausgestellt. Die Wahrnehmung beruht auf der Wirklichkeit und wird mittels der Wirklichkeit präsentiert, doch

them the simplicity of the essential, abandons dialectics without a return beyond what is immediately visible, organises a world without contradiction, the method is completely open and moves in the obvious, establishing brilliant clarity: things begin to mean something in themselves alone.

1 Sol LeWitt, "Sentences on Conceptual Art", *Art in Theory 1900-1995, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, 1992., Oxford UK and Cambridge USA, 837-839.

2 A term used by Roland Barthes in the text *Shock-Photos*, quoted by Carol Becker, Henry A. Giroux, "Benetton's 'World without Borders'", *Subversive Imagination*, Routledge, New York/London, 1994., 198.

Insert from the book Janka Vukmir, Perceptual Art—Slaven Tolj, SCCA—Zagreb & Meandar, Zagreb, 1997, translated by Nicole Hewit.

ist sie im physikalischen Sinne immateriell. Das Ausstellungsstück ist die Wahrnehmung, nur dessen Realität ist materiell.

Toljs Auswahl seiner Objekte beruht auf der Entdeckung einzelner Situationen, und nicht Objekte. Dadurch ist es nicht möglich, sie gefundene Objekte zu nennen, *objets trouvés* im wahrsten Sinne des Wortes, denn abgesehen von allem anderen, hat er sie nicht gefunden sondern erkannt, wahrgenommen. Darüber hinaus vermitteln sie ihre Botschaft auf eine andere Art und Weise als das Readymade, da sich ihre Bedeutung nicht ändert. Und obwohl Toljs Werk auf einem Konzept durchdrungen ist, ist es keine Konzeptarbeit. Die Methode, die er einsetzt, ist die einer »Unmittelbarkeit der Übersetzung«,² denn sie wirft die Komplexität menschlicher Handlungen über Bord, verleiht ihnen die Schlichtheit des Essenziellen, verwirft die Dialektik ohne Rückkehr jenseits dessen, was unmittelbar sichtbar ist, organisiert eine Welt ohne Widersprüche. Die Methode ist völlig offen und bewegt sich im Offensichtlichen, und manifestiert dabei fulminante Klarheit: Die Dinge fangen wieder an, für sich alleine Bedeutungsträger zu sein.

1 Sol LeWitt, »Sentences on Conceptual Art«, *Art in Theory 1900-1995, An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell, 1992. Oxford UK & Cambridge USA, S. 837-839.

2 Ein von Roland Barthes im Text *Schockfotos* verwendeter Begriff. Zitiert in Carol Becker, Henry A. Giroux, »Benetton's 'World without Borders'«, *Subversive Imagination*, Routledge, New York/London, 1994., S.198.

Insert aus Janka Vukmir, Perceptual Art – Slaven Tolj, SCCA – Zagreb & Meandar, Zagreb, 1997. Übersetzt ins Englische von Nicole Hewit.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Goran Trbuljak

Četiri kuće s Rokovog perivoja i jedna u blizini (Four houses from Rokov perivoj and one near by / Vier Häuser aus Rokov perivoj und eines in der Nähe), 1976–1977.

Interview by / geführt von Sandra Križić Roban and / und Ivana Hanaček, February/Februar 2011

I would like you to tell me something about your project from 1977, which was breaking into an empty apartment located in the tower of Lotrščak, which was meant to become an atelier. Can you say something more about the existential circumstances in which young artists lived in Yugoslavia in the 70s?

At that time, I was trying to obtain the status of a freelance artist. It was good that there was such a possibility. Moreover, there were ateliers assigned to artists and in 1976/1977, I applied for such an atelier, but of course I didn't get it. I still don't have it. At that time, the question of having an atelier started to intrigue me. There was a Mr Novosel living in the tower of Lotrščak, he was selling tickets at the Gallery of Contemporary Art. He told me that every day, shortly before noon, a man comes to his apartment in order to fire the canon precisely at noon. I found it very interesting (I wanted to make a film on that topic, but I didn't get the money). Then he said that he had to move out of Lotrščak because the rooms would be used to create ateliers. At the same time, the gallery in which I was about to have an exhibition, Nova Gallery at Zrinjevac, which was located above the chemist's at the time, became a problematic space. I was supposed to have my third or fourth exhibition there and while I was preparing it, I heard the rumours that the rooms in which the gallery was located were to be returned to their original owners or rented to other tenants. That caused a considerable panic and I found the situation really interesting. On the one hand, there was this gallery that would be transformed back into an apartment, renamed and deprived of its rooms, while on the other, there was a private space, not particularly attractive as an apartment, which would become someone's private atelier. That motivated me to make that exhibition. So I broke into the apartment, since it was abandoned anyway, and used it for several days as an atelier, producing artworks for the exhibition. Three projects came out of it: the poster, the invitation, and the photos. The poster showed the keys (originally I had planned a bolt instead of them) that I had used to break into the apartment; the invitation contained a scheme showing the transformation of the gallery into an apartment and that of the apartment into an atelier. But that scheme was eventually censored. It was censored by the curator, and I was not the only case at the time. Since my case, as well as other cases with a similar destiny, were covered by the newspapers, the curator "punished" me by throwing the complete edition of my exhibition catalogue into garbage.

There was another project, which I exhibited at one of the Salons. I wrote the following sentence on a piece of paper: "An artist without an atelier is like a worker without a factory." The same issue was in the focus of a series for which I photographed various houses in Zagreb, at Rokov Perivoj, where several artists, the "big shots", had their ateliers or houses. I added my own comments to those photographs, a couple of sentences. Those were my existentialist reflections. On another occasion (1979) I made a one-day exhibition in a rented room at Hotel Dubrovnik, which was called "The Artist's Living and Working Space." The exhibition contained a single exhibit, a plastic plate with the exhibition's title attached to the door, and in the room behind it, there was a photograph with the same text written by hand and a date over it, like some sort of an exhibition poster.

Ich möchte gerne, dass Sie mir etwas über Ihr Projekt aus dem Jahr 1977 erzählen, den Einbruch in eine leere Wohnung im Turm von Lotrščak, die ein Atelier werden sollte. Können Sie mir etwas über die existenziellen Umstände erzählen, unter denen junge Künstler im Jugoslawien der 1970er Jahre lebten?

Damals versuchte ich gerade den Status eines freischaffenden Künstlers zu erlangen. Es war gut, dass es so eine Möglichkeit gab. Darüber hinaus wurden Künstlern Ateliers zur Verfügung gestellt und 1976/1977 habe ich mich um so ein Atelier angesucht, doch bekam ich es natürlich nicht. Ich habe es noch immer nicht. Damals begann mich die Frage nach einem eigenen Atelier zu faszinieren. Da gab es einen Herrn Novosel, der im Turm von Lotrščak wohnte. Er verkaufte Eintrittskarten im Museum für zeitgenössische Kunst. Er erzählte mir, dass jeden Tag kurz vor Mittag ein Mann in seine Wohnung kommt, um Punkt zwölf Uhr mittags die Kanone abzufeuern. Ich fand das sehr interessant (ich wollte einen Film über dieses Thema drehen, doch bekam ich das Geld dafür nicht). Dann sagte er mir, dass er aus dem Turm von Lotrščak ausziehen müsse, weil die Räumlichkeiten zur Schaffung von Ateliers herangezogen würden. Zur selben Zeit wurde die Galerie, in der ich gerade ausstellen wollte, die Galerija Nova beim Zrinjevac-Park, die sich damals über der Apotheke befand, ein problematischer Standort. Ich sollte dort meine dritte oder vierte Ausstellung ausrichten und während ich sie vorbereitete, hörte ich Gerüchte, dass die Räumlichkeiten, in denen sich die Galerie befand, den ursprünglichen Besitzern zurückgegeben oder anderen Mietern überlassen werden sollten. Das brachte mich beträchtlich in Panik und ich fand die Situation wirklich interessant. Einerseits gab es diese Galerie, die wieder in eine Wohnung zurückverwandelt, umbenannt und Ihrer Ausstellungsräumlichkeiten beraubt werden sollte, während es da andererseits privaten Wohnraum gab – der als Wohnung nicht besonders attraktiv war –, der in jemandes privates Atelier umgewandelt werden sollte. Das spornte mich dazu an, jene Ausstellung zu machen. So brach ich also in die Wohnung ein, da sie ohnehin verlassen war, und nutzte sie einige Tage lang als Atelier, in dem ich Kunstwerke für die Ausstellung produzierte. Drei Projekte sind daraus entstanden: das Plakat, die Einladung und die Fotos. Auf dem Plakat waren die Schlüssel abgebildet (ursprünglich hatte ich stattdessen einen Bolzen geplant gehabt), die ich beim Einbruch in die Wohnung verwendet hatte; die Einladung enthielt einen Plan der Umwandlung der Galerie in eine Wohnung und jener der Wohnung in ein Atelier. Doch dieser Plan wurde am Ende zensuriert. Er wurde vom Kurator zensiert, und mein Fall war damals nicht der einzige Fall von Zensur. Da über meinen Fall, genauso wie über andere Fälle mit ähnlichem Ausgang, in den Zeitungen berichtet wurde, »bestrafte« mich der Kurator, indem er die komplette Auflage meines Ausstellungskatalogs in den Müll warf.

Es gab ein weiteres Projekt, das ich im Rahmen eines der Salons ausstellte. Ich schrieb den folgenden Satz auf ein Blatt Papier: »Ein Künstler ohne Atelier ist wie ein Arbeiter ohne Fabrik.« Dasselbe Thema stand im Fokus einer Serie, für die ich verschiedene Häuser in Zagreb fotografierte, in der Rokov Perivoj, wo einige Künstler, die »hohen Tiere«, ihre Ateliers oder Häuser hatten. Ich fügte jenen Fotos meine eigenen Kommentare hinzu, einige Sätze. Das waren meine existenzialistischen Betrachtungen. Zu einer anderen

What has been the role of photography in your work? Do you treat it exclusively as “evidence”, or are you interested in the photographic medium as such? I would also like to talk about it because you are involved in making films and in educational work as well, since you teach at the Academy of Dramatic Arts.

Yes, that is a crucial question. You will come across that issue with some famous artists. Kossuth is the best example, the way in which he was using photography. There are two basic approaches that I've been using. In my project *I Don't Want to Show...* photography is unimportant. To be sure, it has its own drama, at least I see it that way now (sharp contrasts, a sort of disgusted look on the face of that young person with lots of hair on his head), but that's not really what matters, that photo has been drawn out of the archives, it is a self-portrait from 1969 that I used in a project from 1971 called *I Don't Want to Show Anything New or Original*.

I also have photographic projects that are genuine photography, where the subject of photography is central. Thus, there are two possibilities: photography that deals with the medium as such and photography as documentation, but in the latter case, it still doesn't mean that photography is not art (today, in the marketing sense). It is meant to document a particular situation, but as it remains the only trace of a project, since there are no other materials, it becomes the project in itself.

There was this situation with Gorgona, for example; I love to look at Gorgona's photos, since if it wasn't for them, there would be no documentation of their actions today.

What was of primary importance to you while you were working with the medium of photography?

On the one hand, photography served as a sort of documentation. Whenever I did something in the street, I documented the intervention with my camera. On the other hand, I was doing photographic projects in which I was interested in photography as a medium. But there were also borderline cases: sometimes I took a photo that was documentation and added a handwritten or typewritten text to it. Sometimes I would question the documentary character of my photography by attaching a text. Its veracity, as in those times it was believed to be its most important feature. For example, I would take a photograph that was shot on Friday and write on it that it was shot on Monday. That means that I have a series of photographs that are named “Monday”, “Tuesday”, “Wednesday”, and so on, according to an order of my own, which is in fact false, although presented as authentic. The question is what that photograph is actually about if we can't check anything in relation to it.

Gelegenheit (1979) organisierte ich eine eintägige Ausstellung in einem gemieteten Zimmer im Hotel Dubrovnik, die den Titel »The Artist's Living and Working Space« (Wohnraum und Arbeitsplatz des Künstlers) hatte. Die Ausstellung umfasste ein einziges Exponat, eine an der Tür angebrachte Plastiktafel mit dem Ausstellungstitel, und im Raum dahinter hing ein Foto mit demselben Text, diesmal handgeschrieben und mit Datum darüber, wie eine Art Ausstellungsplakat.

Welche Rolle hat die Fotografie in Ihrer Arbeit gespielt? Behandeln Sie sie ausschließlich als »Beweismittel« oder interessieren Sie sich für das Medium Fotografie an sich? Ich möchte darüber auch sprechen, weil Sie sich mit dem Filmmachen beschäftigen und auch mit Bildungsarbeit, da Sie ja an der Akademija dramske umjetnosti unterrichten.

Ja, das ist eine entscheidende Frage. Bei einigen berühmten Künstlern werden Sie auf dieses Thema stoßen. Kossuth ist das beste Beispiel, die Art und Weise wie er Fotografie eingesetzt hat. Ich folgte zwei grundlegenden Ansätzen. In meinem Projekt *I Don't Want to Show...* ist die Fotografie unwichtig. Gewiss hat sie ihr eigenes Drama, zumindest sehe ich das heute so (scharfe Kontraste, eine Art angeekelter Blick im Gesicht jenes jungen Menschen mit einer Menge Haaren auf dem Kopf), doch das ist nicht wirklich das, was zählt, jenes Foto ist den Archiven entnommen worden, es ist ein Selbstporträt aus dem Jahr 1969, das ich in einem Projekt aus dem Jahr 1971 verwendet habe, mit dem Titel *I Don't Want to Show Anything New or Original*.

Ich habe auch Projekte gemacht, bei denen es sich um authentische Fotografie handelt, wo das Thema Fotografie zentral ist. Folglich ergeben sich zwei Möglichkeiten: Fotografie, die sich mit dem Medium an sich beschäftigt, und Fotografie als Dokumentation; doch im letzteren Fall heißt das dann noch immer nicht, dass Fotografie keine Kunst sei (heute, im Marketing-Sinne). Sie soll eine bestimmte Situation dokumentieren, doch da sie die einzige Spur ist, die ein Projekt hinterlässt, da kein anderes Material darüber mehr existiert, wird sie selbst zu diesem Projekt.

Da gab es zum Beispiel diese Situation mit Gorgona; ich liebe es, mir Gorgonas Fotos anzuschauen, denn wenn es sie nicht gegeben hätte, würde es heute keine Dokumentation ihrer Aktionen mehr geben.

Was war für Sie von größter Bedeutung, als Sie mit dem Medium Fotografie arbeiteten?

Die Fotografie diente einerseits zu einer Art Dokumentation. Wann immer ich etwas auf der Straße gemacht habe, habe ich die Intervention mit meiner Kamera dokumentiert. Andererseits beschäftigte ich mich mit fotografischen Projekten, in denen mein Interesse der Fotografie als Medium galt. Doch gab es auch Grenzfälle: Manchmal schoss ich ein Foto, das etwas dokumentieren sollte, und fügte ihm einen handschriftlichen oder maschinengeschriebenen Text hinzu. Manchmal hinterfragte ich den dokumentarischen Charakter meines Fotos, indem ich einen Text anbrachte. Seine Wahrhaftigkeit, denn damals glaubte man, dies sei sein wichtigstes Merkmal. So nahm ich zum Beispiel ein an einem Freitag geschossenes Foto her und schrieb darauf, dass es an einem Montag geschossen worden sei. Das heißt, ich habe jetzt eine Fotoserie mit Bildern, die mit »Montag«, »Dienstag«, »Mittwoch« und so weiter betitelt sind, ganz nach meiner eigenen Ordnung, die in Wirklichkeit falsch ist, obwohl ich sie als authentisch präsentiere. Die Frage lautet, worum es in jenem Foto eigentlich geht, wenn sich im Zusammenhang mit ihm nichts überprüfen lässt.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Goran Trbuljak

Četiri kuće s Rokovog perivoja i jedna u blizini (Four houses from Rokov perivoj and one near by / Vier Häuser aus Rokov perivoj und eines in der Nähe), 1976–1977.

Interview by / geführt von Sandra Križić Roban and / und Ivana Hanaček, February/Februar 2011

I remember a time when we were still at the primary school, between 1955 and 1964, when we went for an “excursion” with our teachers to see the house that the famous sculptor had recently built. At that time, I didn’t know his sculptures and for me, the house that he had built remained his only sculpture for quite a while. Even later, when I knew something more about the sculptural opus of that artist, that image from my childhood, that this house was in fact his only sculpture, seemed correct to me.

1/2, Goran Trbuljak, 1976

I was often passing by this house without knowing who lived there. It was only later, when its owner died, that I was informed that it was the house of a famous painter and professor of mine.

1/2, G. Trbuljak, 1976

This is the house of a coetaneous and namesake of mine. His mother, who was a painter, had lots of solo exhibitions all over the world. Her exhibitions were mostly taking place in our representative buildings, consulates, and embassies.

1/2, G. Trbuljak, 1976

This is the house of a painter who paints only at night. Light from his window illuminates the park benches, and therefore there are no lovers or police there. Another painter once photographed the artist’s windows, all lit up late at night, and he published those photographs in *Vjesnik*. I envy the man up there, working at night by the light of the spotlights, and I also envy those who remain down there in darkness.

1/2, G. Trbuljak, 1976

That painter’s house, which was donated together with his paintings to the city, later housed the administration and financial offices of the gallery. Since someone had to guard the paintings and the financial office, I offered to be the warden of the building and to live there. But the gallery’s administration didn’t accept my proposal.

1/2, G. Trbuljak, 1976

Ich kann mich an eine Zeit erinnern, als ich noch die Grundschule besuchte, zwischen 1955 und 1964, als wir mit unseren Lehrern eine „Exkursion“ machten, um uns das kürzlich von einem berühmten Bildhauer gebaute Haus anzusehen. Damals kannte ich seine Skulpturen noch nicht und für mich ist das Haus, das er gebaut hatte, ziemlich lange seine einzige Skulptur geblieben. So gar später noch, als ich etwas mehr über das bildhauerische Werk jenes Künstlers Bescheid wusste, stimmte dieses Bild aus meiner Kindheit, dass dieses Haus eigentlich seine einzige Skulptur war, irgendwie für mich.

1/2, Goran Trbuljak, 1976

Ich kam oft an diesem Haus vorbei, ohne zu wissen, wer dort wohnte. Erst später, nach dem Tod seines Besitzers, hat man mir mitgeteilt, dass es das Haus eines berühmten Malers war, meines Professors.

1/2, G. Trbuljak, 1976

Das ist das Haus eines Altersgenossen und Namensvetters. Seine Mutter, die eine Malerin war, hatte eine Menge Einzelausstellungen in der ganzen Welt. Ihre Ausstellungen fanden zumeist in unseren Repräsentationsgebäuden, Konsulaten und Botschaften statt.

1/2, G. Trbuljak, 1976

Das ist das Haus eines Malers, der nur nachts malt. Das Licht aus seinem Fenster beleuchtet die Parkbänke. Deshalb halten sich dort keine Liebespärchen oder Polizisten auf. Ein anderer Maler hat einmal die Fenster des Künstlers fotografiert, spätnachts alles hell beleuchtet, und er veröffentlichte die Fotos in der *Vjesnik*. Ich beneide den Mann da oben, wenn er nachts im Licht der Scheinwerfer arbeitet, und ich beneide auch jene, die dort unten in der Dunkelheit bleiben.

1/2, G. Trbuljak, 1976

Das Haus des Malers, das zusammen mit seinen Gemälden der Stadt gestiftet wurde, beherbergte später die Verwaltung und Buchhaltung der Galerie. Da ja jemand die Gemälde und die Buchhaltung bewachen musste, bot ich an, als Hausmeister dort zu wohnen. Doch die Verwaltung der Galerie hat mein Angebot nicht angenommen.

1/2, G. Trbuljak, 1976

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Josip Vaništa

Gorgona br. 1 (Gogona No. 1), 1961.
Goljak 7c, 1945–1955 / 2010.

“I came to Zagreb from Karlovac in 1945. Miron Makanec introduced me to a family that had a house at Goljak in which they offered me a spare room without much comfort. The owners were afraid that someone might occupy the apartment and so I remained there for ten years, from 1945 until 1955.

Everything seems to have originated in that space. Many years later, I was passing through Goljak and saw the house, it seemed quite derelict. There was a man at the window and he saw me looking at the house. “What are you looking at?” he asked. I explained that I used to live in a small room on the top floor.

The main part – the idea – is the small window through which I used to look at the neighbouring house No. 31, where August Cesarec lived. There is a drawing of a telegraph pole standing between the two houses, which marks the constant vertical line. I found the old number plate at the house, it was No. 7c, crossed out. The postman did that after some new houses were built in the same street.”

Excerpt from a conversation between Sandra Križić Roban and Josip Vaništa in February 2011

»Ich kam 1945 von Karlovac nach Zagreb. Miron Makanec stellte mich einer Familie vor, die ein Haus in Goljak hatte. Sie bot mir dort ein Gästezimmer ohne besonderen Komfort an. Die Eigentümer hatten Angst, dass vielleicht jemand das Haus unbefugt in Besitz nehmen würde, und so blieb ich dort zehn Jahre lang, von 1945 bis 1955.

Alles scheint dort in jenem Raum seinen Ursprung zu haben. Viele Jahre später kam ich in Goljak vorbei und sah das Haus. Es wirkte ziemlich verfallen. Ein Mann stand am Fenster und sah, dass ich das Haus betrachtete. »Was schauen Sie an?«, fragte er. Ich erklärte ihm, dass ich früher in einem kleinen Zimmer im Obergeschoss gewohnt hatte.

Der Hauptteil – die Idee – ist das kleine Fenster, durch das ich früher auf das Nachbarhaus Nr. 31 schaute, wo August Cesarec wohnte. Es gibt eine Zeichnung von einem Telegrafmast, der zwischen den beiden Häusern stand und eine durchgehende vertikale Linie markierte. Ich fand heraus, dass das alte Schild am Haus, mit der Hausnummer 7c, durchgestrichen war. Der Postmann hat das getan, nachdem in derselben Straße einige neue Häuser errichtet worden waren.«

Auszug aus einem Gespräch zwischen Sandra Križić Roban und Josip Vaništa im Februar 2011

Dear Madam,

Gorgona No. 1 from 1961, an anti-magazine, these nine photographs are showing the window of a second-hand shop in Vlaška Street, across the Studio cinema, in 1961. Eleven issues were published until 1966, each of them an original work of art. P.S. (Post Scriptum)¹ continued it and Postgorgona is a result of the same tendency, in a way: to abandon all form, substitute it through word, and replace the drawing or any other form of visual arts with photography. At the exhibition of J. V. called *The Times of Gorgona and Postgorgona*, there were around seventy exhibits, all of them photographs and documents of the times, with no aesthetic pretensions, perhaps as a complement to some sentence, to the written word. Such tendencies were not acceptable at the time (fifty years ago) and Gorgona was in the state of clinical death for several decades. Its features have meanwhile been recognized internationally by a number of people: Piero Manzoni, for example, which is attested in his projects and letters, Rauchenberg (Rauschenberg) in the USA, Diter Rot (Dieter Roth), Iceland, Germany, Lucio Fontana, Italy. Here it was Ješa Denegri, M. M. (Matko Meštrović), M. (Mihovil) Pansini, Ž. (Žarko) Vijatović, Sl. (Slobodan) Mašić, and others. G. (Gorgona) has been brutally attacked by G. Gamulin, Horvatić, Maleković, Mavignier, and the New Tendencies, as well as Radovan Ivšić.

Sincerely yours

J. Vaništa

Zagreb, 11 April 2011

Letter by Josip Vaništa to Sandra Križić Roban, April 2011

Sehr geehrte Dame,

diese neun Fotos aus *Gorgona Nr. 1* aus dem Jahr 1961, einer Anti-Zeitschrift, zeigen das Fenster eines Second-Hand-Ladens in der Vlaška ulica, gegenüber dem »Studio«-Kino im Jahr 1961. Bis 1966 erschienen elf Ausgaben, jede davon ein originäres Kunstwerk. P.S. (Post Scriptum)¹ führten sie fort und Postgorgona ist gewissermaßen das Ergebnis derselben Tendenz: Aufgabe aller Form, ihre Ersetzung durch Worte und die Ersetzung aller Grafik und anderer Formen der bildenden Kunst durch die Fotografie. In der Ausstellung von J.V. mit dem Titel *The Times of Gorgona and Postgorgona* waren um die siebzig Exponate vertreten, alles Fotos und Zeitdokumente ohne ästhetischen Anspruch und vielleicht als Ergänzung zu irgendeinem Satz, zum geschriebenen Wort. Solche Tendenzen waren damals (vor fünfzig Jahren) nicht akzeptabel und Gorgona war über mehrere Jahrzehnte hinweg klinisch tot. Seine Charakteristika sind aber mittlerweile im Ausland von einer Reihe von Leuten anerkannt worden: Piero Manzoni zum Beispiel, wofür es Belege in seinen Projekten und Briefen gibt, Rauchenberg (Rauschenberg) in den USA; Diter Rot (Dieter Roth), Island, Deutschland; Lucio Fontana, Italien. Hier waren es Ješa Denegri, M. M. (Matko Meštrović), M. (Mihovil) Pansini, Ž. (Žarko) Vijatović, Sl. (Slobodan) Mašić, und andere. G. (Gorgona) wurde brutal angegriffen von G. Gamulin, Horvatić, Maleković, Mavignier, und den Neuen Tendenzen, sowie von Radovan Ivšić.

Mit besten Grüßen,

J. Vaništa

Zagreb, 11. April 2011

¹ Alle Bemerkungen in Klammern stammen von SKR.

Brief von Josip Vaništa an Sandra Križić Roban, April 2011

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Mirjana Vodopija

Lampa i fotografija (Lamp and photograph / Lampe und Foto), 2001.

Interview by / geführt von Irena Gessner, 11. 3. 2011

Before photography, you were involved in various other media. What was your way to it? What feature of the photographic medium attracted you to continue your research in this field?

Before photography, I used to express myself through various other media—drawings, objects, and installations. I used to create and construct them in order to purify some thought or feeling, and to articulate it. But at a certain moment, I began to notice that there were ready and far more perfect objects, installations, ambiences, and other things in the existing world. In these ready-mades, I recognized meanings that were close to my reflections, with the same power of expression. I realized that everything was already in existence and that I only needed to identify and select those things with which I would try to communicate my idea.

I often transferred the visual content of such recognizable situations into the gallery space with a help of photography. In such cases, the photograph would usually be only one of the elements in my work (often ambiantal in character).

That means that photography revealed itself as a very pragmatic medium.

Yes, it was so in a number of cases. For example, in my triptych *Lamp to a Lamp, Lamp to a Mirror, and Lamp to a Photo* I didn't use photography in order to transfer a particular visual content into the gallery space. Here, photography was only one of the three levels of appearance of the same content which I wanted to present. In the first part of the triptych, there were two identical lamps turned towards each other, with shades that stood so close to one another that they almost entirely enclosed the emitted light, mutually abolishing the emission of light into the surrounding space. That is a situation in which both objects are the subjects of action (illumination) and they are completely equivalent. Both lamps are three-dimensional objects, they are tangible and exist in real time. The second part of the triptych consisted of a lamp directed at a mirror. The mirror reflected the form of the lamp, but that reflection was not a real three-dimensional space, it was merely its illusion (visible through the movement of the spectator). Even though the reflection of the lamp lives in time, we cannot walk around it or touch it. Besides the form of the lamp, the mirror reflects its light, dispersing it through space. The third part of the triptych brought further reduction of appearance through the medium of photography. Here, the lamp had been directed at a photograph of itself. The photograph had been shot at some point of time in the past and the form of the lamp that was seen there did not live in real time, which is why it did not contain even an illusion of space. The photograph was merely a visual content documented at a certain moment from a particular position. The form of the lamp in the photograph neither emitted nor reflected light to the extent that would be sufficient to illuminate the surrounding space.

That means that the lamp had no sentimental value, no special appearance, and no story of its own? That the lamp is just a lamp?

No, the story is not there. It must be an ordinary desk lamp, and the more ordinary it is, the better. Its design is not important, and the same is true of its features or its owner. It is a perfectly ordinary source of light that we encounter on a daily basis and it has no other symbolism or content.

Vor der Fotografie haben Sie sich mit den verschiedensten anderen Medien befasst. Auf welchem Wege gelangten Sie zur Fotografie? Welches Merkmal des Mediums Fotografie hat Sie dazu bewogen, Ihre Forschung in diesem Bereich fortzusetzen?

Vor der Fotografie drückte ich mich über die verschiedensten anderen Medien aus – Zeichnungen, Objekte und Installationen. Ich schuf und baute sie, um einen Gedanken oder ein Gefühl zu läutern, und zu artikulieren. Doch an einem bestimmten Punkt fiel mir auf, dass es auf der Welt schon fertige und viel vollendetere Objekte, Installationen, Umgebungen und andere Dinge gab. In diesen Readymades erkannte ich Bedeutungen, die meinen eigenen Betrachtungen nahe waren und dieselbe Ausdruckskraft aufwiesen. Ich realisierte, dass alles schon vorhanden war und dass ich jene Dinge, mit denen ich versuchen würde meine Idee zu kommunizieren, nur ermitteln und auswählen musste.

Ich übertrug den Bildinhalt solcher erkennbarer Situationen mithilfe eines Fotos in den Ausstellungsraum. In solchen Fällen war das Foto für gewöhnlich nur ein Teilelement meiner Arbeit (ihrem Wesen nach oft Umgebungen).

Das bedeutet, dass sich die Fotografie als sehr pragmatisches Medium entpuppt hat.

Ja, in vielen Fällen war das so. So verwendete ich zum Beispiel in meinem Triptychon *Lamp to a Lamp, Lamp to a Mirror, und Lamp to a Photo* die Fotografie nicht dazu, bestimmte Bildinhalte in den Ausstellungsraum zu übertragen. Hier war die Fotografie nur eine der drei Präsentationsebenen derselben Inhalte, die ich ausstellen wollte. Im ersten Teil des Triptychons, dort waren zwei identische Lampen aufeinander gerichtet, mit Schatten, die einander so nahe waren, dass sie das verströmte Licht fast vollständig umschlossen, und so wechselseitig die Lichtemission in den Umgebungsraum aufhoben. Dies ist eine Situation, in der beide Objekte Gegenstände einer Aktion sind (Beleuchtung) und völlig gleichwertig. Beide Lampen sind dreidimensionale Objekte, sie lassen sich berühren und existieren in Echtzeit. Der zweite Teil des Triptychons bestand aus einer auf einen Spiegel gerichteten Lampe. Der Spiegel reflektierte die Form der Lampe, doch diese Spiegelung war kein realer dreidimensionaler Raum, sie war bloß eine Illusion (sichtbar durch die Bewegung des Betrachters). Obgleich die Spiegelung der Lampe in der Zeit existiert, können wir nicht um sie herum gehen oder sie berühren. Außer der Form der Lampe, reflektiert der Spiegel ihr Licht und zerstreut es im Raum. Der dritte Teil des Triptychons brachte vermittels des Mediums der Fotografie eine weitere Reduktion des Erscheinungsbilds. Hier war eine Lampe auf ein Foto derselben gerichtet. Das Foto war zu einem Zeitpunkt in der Vergangenheit geschossen worden und die Form der Lampe der Lampe dort existierte in der Echtzeit nicht, weswegen sie nicht einmal die Illusion von Raum in sich barg. Das Foto war nichts als Bildinhalt, der zu einem bestimmten Zeitpunkt aus einer bestimmten Position dokumentiert wurde. Weder verströmte noch reflektierte die Form der Lampe auf dem Foto Licht in einem Maße, das zur Beleuchtung des Umraums ausreichend gewesen wäre.

Das heißt, die Lampe hatte keinen sentimental Wert, keine besondere Erscheinungsbild und keine eigene Geschichte? Die Lampe ist bloß eine Lampe?

In all phases of your work light seems essential. Perhaps I should say that it is a process of experimenting and exploring light. Could you add another variant to the series that ended with *A Lamp and a Photograph*?

Yes. I could have confronted the lamp with a drawing of that same lamp, or a video of that same lamp, shot before or simultaneously, or with yet another medium that could transfer meaning. Thus, I would have raised new issues, but I tried to make my project as simple as possible, to concentrate on the basics.

To what extent are you predetermined by the possible – or even expected—results of exploring the medium? And what phases of your working process could you single out as those that matter most to you? Is it the phase of reflection—conceptualization, becoming aware of certain elements of the medium and its limitations, or something else?

I'm not bothered by what will be the result of my exploration. To be sure, I have certain ideas how it might end, but it is wonderful when working on something takes me in a completely unexpected direction and leads to unexpected results. It is only a sign that I have moved and traversed some distance. It is important to overcome some petrified preconceptions and expectations. I couldn't say which phases matter most to me, because they all do. Conceptual wanderings, elaboration of ideas, experimenting, surprises I encounter on the way, quest for a suitable medium of performance, the analysis of probes, exploration, purification, reduction, realization, and final technical execution... Sometimes, this process is long and winding, while at other times it seems as if it has just "come out", since it matured long ago, between the lines of other activities.

Nein, die Geschichte ist nicht vorhanden. Es muss eine gewöhnliche Schreibtischlampe sein, und je gewöhnlicher sie ist, desto besser. Ihr Design ist nicht wichtig, und dasselbe gilt für ihre Funktionen oder ihren Besitzer. Sie ist eine vollkommen gewöhnliche Lichtquelle, der wir jeden Tag begegnen und sie birgt keinerlei weitere Symbolik oder Inhalte in sich.

Licht hat anscheinend in allen Phasen Ihres Schaffens grundlegende Bedeutung. Vielleicht sollte ich sagen, dies sei ein Prozess des Experimentierens mit Licht und der Erforschung des Lichts. Könnten Sie der Serie, die mit *A Lamp and a Photograph* endete, eine weitere Variante hinzufügen?

Ja. Ich hätte die Lampe mit einer Zeichnung derselben Lampe konfrontieren können, oder mit einem Video derselben Lampe, das davor oder gleichzeitig aufgenommen wurde, oder mit einem wiederum anderem Medium, mit dem sich Bedeutung übertragen ließe. Somit hätte ich neue Fragen aufgeworfen, doch ich versuchte meinen Prozess so einfach wie möglich zu gestalten, mich auf die Grundlagen zu konzentrieren.

In welchem Maße sind Sie festgelegt durch die möglichen – oder sogar unerwarteten – Ergebnisse der Erforschung des Mediums? Und welche Phasen Ihres Arbeitsprozesses könnten Sie als jene herausstreichen, die Ihnen am wichtigsten sind? Ist das die Phase der Reflexion – Konzeptualisierung, Bewusstwerdung bestimmter Elemente des Mediums und seiner Einschränkungen oder etwas anderes?

Was bei meiner Erforschung letztlich herauskommt, kümmert mich nicht. Gewiss habe ich bestimmte Vorstellungen, wie etwas vielleicht ausgehen könnte, doch ist es wunderbar, wenn mich die Arbeit an etwas in eine völlig unerwartete Richtung und zu unerwarteten Resultaten führt. Das ist nur ein Zeichen dafür, dass ich mich bewegt und eine gewisse Distanz zurückgelegt habe. Die Überwindung starrer Vorurteile und Erwartungen ist wichtig. Ich könnte nicht sagen, welche Phasen mir am wichtigsten sind, weil mir alle wichtig sind. Konzeptuelle Streifzüge, die Formulierung von Ideen, Experiment, Überraschungen, denen ich auf dem Weg begegne, die Suche nach einem geeigneten Performance-Medium, die Analyse von Forschungsergebnissen, Forschung, Läuterung, Reduktion, Realisierung und abschließende technische Umsetzung... Manchmal ist dieser Prozess langwierig und verwinkelt, während es andere Male den Anschein hat, alles wäre alles »auf einmal da«, da es lange Zeit quasi zwischen den Zeilen anderer Aktivitäten gereift ist.

Zero Point of Meaning.

Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia

Camera Austria

9. 3. – 26. 5. 2012

Fedor Vučemilović

Linija povučena fiksirom i razvijena na foto papiru (Line drawn with photo fixer and developed on photo paper / Mit Fixiermittel gezogene und auf Fotopapier entwickelte Linie), 1977.

Interview by / geführt von Irena Gessner, 28. 2. 2011

At the time when the Group of Six Authors was active, you were 20 years old and your project, which belonged to the period of your individual artistic maturing in the medium, were created in an environment where a new understanding of photography was evolving. What do you think now of those times?

At that time, I already had a classical education in photography. And then it occurred that I found myself in a happy moment of artistic evolution. It was a period of fantastic hope that we would change the world, even though it was a utopia. I got carried away by it. I wanted to do something. I met my friends and we were all very different, but we were changing as a group, like a rolling stone. We were like a good band.

They all influenced me very much. If I remember anything liberal, then it was our relationship within the group. Sven and I were younger than Demur, Jerman, Martek, and Stile, and we were not the "leaders", but we contributed as much as we could. It turned out that I was the only one to have any awareness of the Group of Six Authors, since documentation of any type is recognized as equivalent to a work of art. I documented those exhibitions-actions which would have been completely lost today had it not been for that documentation. And that is my most valuable contribution to the group's work, even though I also did other projects beside that.

To whom did you feel closest in terms of artistic expression?

With Sven Stilinović, since we were the same generation. But winds were already blowing from all sides, information was circulating. There was that primary idea that we had, everything else was just superstructure.

In your projects from that period, you communicate your individual research in the medium of photography, its analysis into elements. What was their link to engaged criticism?

They were social criticism as such. They were automatically social criticism, since there was a specific code of behavior in the context of total artistic ideology and we were doing something completely opposite.

And how did your exchange of experiences and ideas function in the 70s in terms of criticism that you have just mentioned?

As for communication, we knew that there were people with the same worldview and we followed that principle of exchanging ideas, so we went to those centers where things were becoming intense—SKUC in Belgrade, ŠKUC in Ljubljana, and SC and the Gallery of Contemporary Art in Zagreb, which was the most important place. One should also mention the *April Encounters*, in which I participated several times and where you could meet some of the top artists of the period. Those international winds encouraged us to articulate some of our ideas as well.

That generation was (and still is) a fierce adversary of all institutions, but at some moment they realized that it was a matter of programme rather than institution.

We didn't struggle against the institutions, we were struggling to get into them. We didn't want someone else to define our ideas. We went into the streets to try and change the general attitude towards art. Museums were not the institutions that I wanted to fight. But

Zu jener Zeit als die Grupa šestorice autora aktiv war, waren Sie 20 Jahre alt und Ihre Projekte, die zur Periode Ihrer persönlichen künstlerischen Reifung im Medium gehören, wurden in einer Umgebung geschaffen, in der sich gerade ein neues Verständnis der Fotografie entwickelte. Wie denken Sie heute über jene Zeiten?

Damals hatte ich bereits eine klassische Fotografie-Ausbildung hinter mir. Und dann passierte es, dass ich mich in einem glücklichen Augenblick der Evolution der Kunst wiederfand. Es war eine Ära voll fantastischer Hoffnung, dass wir die Welt verändern würden, obwohl das Utopie war. Ich ließ mich davon mitreißen. Ich wollte etwas machen. Ich traf meine Freunde, und wir waren alle sehr verschieden, doch wir veränderten uns als Gruppe, wie ein rollender Stein. Wir waren wie eine gute Band.

Sie haben mich alle sehr beeinflusst. Wenn ich mich an irgendetwas Liberales erinnern kann, dann war das unser Verhältnis innerhalb der Gruppe. Sven und ich waren jünger als Demur, Jerman, Martek und Stile, und wir waren nicht die »Anführer«, doch wir trugen so viel bei, wie wir nur konnten. Es stellte sich heraus, dass ich der Einzige war, der ein Bewusstsein für die Grupa šestorice autora hatte, da Dokumentation jeder Art als einem Kunstwerk gleichwertig anerkannt ist. Ich dokumentierte diese Ausstellungen/Aktionen, die ansonsten heute in völlige Vergessenheit geraten wären, wenn es diese Dokumentation nicht gäbe. Und dies ist mein wertvollster Beitrag zur Arbeit der Gruppe, obwohl ich abgesehen davon auch andere Projekte beigetragen habe.

Wem fühlten Sie sich im Bezug auf den künstlerischen Ausdruck am nächsten?

Sven Stilinović, da wir derselben Generation angehörten. Doch es kamen schon Einflüsse von allen Seiten, Informationen zirkulierten. Da gab es diese Hauptidee, die wir hatten, alles andere war bloß Überbau.

In Ihren Projekten aus jener Zeit kommunizieren Sie Ihre individuelle Forschung zum Medium Fotografie, Ihre Analyse in einzelne Elemente. Was war deren Verbindung zu engagierter Kritik?

Sie waren Gesellschaftskritik an sich. Sie waren automatisch Gesellschaftskritik, da es im Zusammenhang mit der gesamten künstlerischen Ideologie einen ganz bestimmten Verhaltenskodex gab, und mir machten etwas völlig Entgegengesetztes.

Und wie funktionierte Ihr Erfahrungs- und Gedankenaustausch in den 1970er Jahren im Hinblick auf die Kritik, die Sie gerade erwähnt haben?

Was die Kommunikation betrifft, wussten wir, dass es Leute mit demselben Weltbild gab und wir folgten diesem Prinzip des Gedankenaustauschs. Deshalb suchten wir die Zentren auf, wo die Auseinandersetzung intensiv wurde – SKUC in Belgrad, ŠKUC in Ljubljana und SC und das Museum für zeitgenössische Kunst in Zagreb, das der wichtigste Ort war. Man sollte auch die *Aprilbegegnungen* erwähnen, an denen ich mehrmals teilgenommen habe und bei denen man einige der Top-Künstler jener Zeit kennenlernen konnte. Jene internationalen Einflüsse ermutigten uns, auch einige

galleries were always conservative and you had to place them in a good context – the context of some new tendencies. That criticism of the basic values of aesthetic formalism was the idea of entering art rather than the museums, that is, of changing its context. We wanted to use the critical attitude in order to question that activity and to show the other option, the one that Ješa Denegri was talking about. It is a fact that the critique of fetishized culture of industrial design failed. Subversive art that was strong in the 70s criticized the ideological and religious aspects of the social system. Today, the artists are losing their battle against the media. Subversive art is getting enclosed in the museums, although it emerged in an opposite context. We were going into the street, among the people, in order to bring that counter-cultural movement closer to the conventional culture. We were the urban underground, but today that is revealed as the upperground. Today, because of the museums, art never reaches the people whom it should address, since you can't change the world with the audience that comes to the museums.

What was your preoccupation/idea while you were creating the so-called Action Line 1976, which resulted in the project called *A Line Drawn with Fixer and Developer*? What intrigued you to explore those basic photographic materials? How would you formulate your statement on that work today and what about its place in a gallery? It was first exhibited at the Gallery of Contemporary Art, when you covered the entire space in rolls of photo-paper and thus created an interesting ambience.

Our exhibitions-actions were mostly done in open air. Except for the practical aspect, which was essential, there was also a feeling of connection with nature. That work belongs to elementary photography, since it speaks about the very technology of creating a photograph. It has been made by using some basic elements—photo paper, developer, fixer, and a brush. And the line is again some sort of exact graphic element that complements this elementarity. It has been started in negative and continued in positive, carrying the meaning of the classical relationship between black and white, good and evil. The central part of that work is fixed, since the fixer has such an impact on silver, while the other part is processual and remains in the process of change. That again is a moment of duality: simultaneous fixation and processuality. It is also a work of large format, which has given a new dimension to my idea of photography, since I normally produce small formats. Its transfer into the gallery space raised the issue of transforming it into an installation, since it no longer functioned only as an image, but also as a solution of ambience. When understanding the conceptualization of its idea, it is essential that the spectator should become aware of all these elements.

unserer eigenen Ideen zu artikulieren.

Jene Generation war (und ist noch immer) ein erbitterter Widersacher aller Institutionen, doch an einem bestimmten Punkt erkannte sie, dass es mehr eine Frage des Programms als der Institution war.

Wir kämpften nicht gegen die Institutionen, wir kämpften darum, in sie hineinzukommen. Wir wollten nicht, dass jemand anderer unsere Ideen definiert. Wir gingen auf die Straße hinaus, um zu versuchen die allgemeine Einstellung gegenüber der Kunst zu verändern. Museen waren keine Institutionen, die ich bekämpfen wollte. Doch die Galerien sind immer konservativ gewesen und man musste sie in einem guten Kontext platzieren – den Kontext irgendwelcher neuer Tendenzen. Jene Kritik der Grundwerte des ästhetischen Formalismus war der Gedanke, der hinter unserer Hinwendung zur Kunst stand, nicht die Museen, das heißt, die Veränderung ihres Kontexts. Wir wollten unsere kritische Einstellung einsetzen, um jene Aktivität zu hinterfragen und die andere Option zu zeigen, jene über die Ješa Denegri gesprochen hat. Es liegt auf der Hand, dass die Kritik der fetischisierten Kultur des Industrial Designs gescheitert ist. Subversive Kunst, die in den 1970er Jahren stark war, kritisierte die ideologischen und religiösen Aspekte des Gesellschafts-systems. Heutzutage verlieren die Künstler ihre Schlacht gegen die Medien. Subversive Kunst wird heute in Museen eingeschlossen, obwohl sie in einem völlig gegensätzlichen Kontext entstanden ist. Wir gingen auf die Straße, unter die Leute, um jene gegenkulturelle Bewegung der traditionellen Kultur näherzubringen. Wir waren der *urban underground*, doch heute zeigt sich, wie abgehoben es in Wirklichkeit ist. Wegen der Museen erreicht die Kunst heutzutage nie die Leute, die sie ansprechen sollte. Schließlich lässt sich die Welt mit dem Publikum, das Museen besucht, nicht verändern.

Welchen Hauptgedanken/welche Idee verfolgten Sie, als Sie die so genannte Action Line 1976 schufen, die im Projekt *A Line Drawn with Fixer and Developer* resultierte? Was faszinierte Sie an der Erforschung jener ganz grundlegenden Fotomaterialien? Wie würden Sie heute eine Aussage über dieses Werk formulieren und wie steht es um seinen Platz im Museum? Es wurde im Museum für zeitgenössische Kunst erstmals ausgestellt, als Sie den ganzen Raum mit Fotopapier-Rollen bedeckten und damit eine interessante Umgebung schufen.

Unsere Ausstellungen/Aktionen fanden zumeist im Freien statt. Abgesehen vom praktischen Aspekt, der essenziell war, war da auch ein Gefühl der Naturverbundenheit. Dieses Werk ist fotografische Grundlagenforschung, da es die Technologie der Erzeugung eines Fotos an sich verhandelt. Ich habe es mithilfe einiger ganz grundlegender Elemente geschaffen – Fotopapier, Entwickler, Fixiermittel und ein Pinsel. Und die Linie ist wiederum eine Art exaktes grafisches Element, das diesen elementaren Aspekt ergänzt. Ich begann mit der Arbeit am Negativ und machte am Positiv weiter, und sie birgt die Bedeutung der klassischen Beziehung zwischen Schwarz und Weiß, Gut und Böse, in sich. Der zentrale Teil dieses Werks ist fixiert, da das Fixiermittel so eine Wirkung auf Silber hat, wogegen der andere Teil prozessual ist und sich weiterhin verändert. Das wiederum ist ein Element der Dualität: gleichzeitige Fixierung und Prozessualität. Es ist auch ein großformatiges Werk, was meiner Vorstellung von Fotografie eine neue Dimension gegeben hat, da ich normalerweise kleine Formate erstelle. Seine Überführung in den Ausstellungsraum warf die Frage seiner Verwandlung in eine Installation auf, da es nicht mehr ausschließlich als Bild funktionierte sondern auch als Raumlösung. Beim Verständnis der Konzeptualisierung seiner Idee ist es von entscheidender Bedeutung, dass dem Betrachter alle diese Elemente bewusst werden.