

Eröffnung / Opening

11. 3. 2016, 20:00

Ausstellungsdauer / Duration

12. 3. – 22. 5. 2016

Öffnungszeiten / Opening hours

Dienstag bis Sonntag 10:00 – 17:00

Tuesday to Sunday 10 am to 5 pm

Camera Austria

Lendkai 1, 8020 Graz, Austria

www.camera-austria.at

www.facebook.com/Camera.Austria

Kontakt / Contact

Angelika Maierhofer

T +43 316 81 55 50 16

exhibitions@camera-austria.at



Shirana Shahbazi Group Show

Ein Bild im anderen

Das Stillleben dreier Birnen, eine Landschaft, Palmen, ein Schmetterling, abstrakte geometrische Formen, eine Monstera-Palme, Maryam verschleiert im Wind. Momentaufnahmen eines Roadtrips von Zürich nach Teheran sind neben Studioarrangements unterschiedlicher Objekte und Mehrfachbelichtungen, die eine scheinbar abstrakte Komposition ergeben, zu sehen. Für die Ausstellung bei Camera Austria hat Shirana Shahbazi ihr Archiv gesichtet und ihre Arbeiten der letzten 15 Jahre in einen Zusammenhang gebracht; ein Zusammenhang, der sich auf den ersten Blick nicht zu erschließen, der vor allem durch Widersprüche, Sprünge und Brüche zu bestehen scheint. Aus diesem Grund hat sich der Ausstellungstitel gewissermaßen aufgedrängt: »Group Show« – eine Gruppenausstellung mit ihr selbst.

Das Vielgestaltige, Mannigfaltige, das, was zu sehen gegeben wird, scheint zunächst von einem Moment der Übersetzung dominiert, wobei die Übersetzung in Fotografie mit einer Übersetzung des Fotografischen in das Malerische einhergeht, das wiederum mit einem fotografischen Bild in einen Zusammenhang gebracht wird. Das Nicht-Fotografische der Ausstellung korrespondiert mit dem Fotografischen: Dokumentarisches, Doppelbelichtungen, zweifarbige Lithografien, Malerei – verschiedene Dinge kommen zusammen und kommentieren sich in ihrem jeweiligen Anspruch auf Re-Präsentation, auf Präsenz und Performanz. Bildhaftes tritt in unterschiedlichen Erscheinungsweisen mit seinen jeweiligen spezifischen Eigenschaften auf.

Dennoch erscheint dabei das visuelle Regime der Fotografie als derjenige Raum, in dem Shahbazi diese unterschiedlichen performativen Bildformen zusammendenkt, in dem die Landschaften, Begebenheiten, flüchtige Wahrnehmungen und die herbeigeführten Konstellationen von Dingen zueinander in eine Ordnung gebracht werden können. Doch kann aus gutem Grund, den diese Ausstellung zu bestätigen scheint, behauptet werden, dass diese Ordnung

One Picture within the Other

The still life of three pears, a landscape, palm trees, a butterfly, abstract geometric forms, a monstera palm, Maryam shrouded in the wind. Snapshots of a road trip from Zurich to Tehran are seen next to studio arrangements of various objects and multiple exposures, giving rise to a composition that seems rather abstract. For the exhibition at Camera Austria, Shirana Shahbazi went through her archive and brought her works of the past fifteen years into correlation—into a context that, at first glance, cannot be grasped, one that appears to consist of contradictions, leaps, and fissures. This is how the exhibition title basically made itself known: “Group Show”—a group exhibition with her self.

The variform and manifold that appears, that is shown, initially seems as if dominated by a moment of translation, though the translation into photography goes hand in hand with a translation of the photographic into the painterly, which in turn is associated with a photographic image. The non-photographic facet of the exhibition corresponds with the photographic aspect: documentary, double exposures, two-tone lithographs, painting—various things meet and offer mutual commentary on their respective claims to re-presentation, to presence and performance. The pictorial arises in various manifestations with its respective specific qualities.

Yet here the visual regime of photography emerges as that very space in which Shahbazi brings together these different performative pictorial forms, in which landscapes, occurrences, ephemeral senses of perception, and the compiled constellations of things interrelating with each other are all given a certain order. For good reason—a reason that appears to be confirmed by this exhibition—it can be asserted that this order is not a homogeneous, levelling one. It remains, if conceivable at all, a fragile, precarious, perilled order, for the pictures themselves, which gather in the photographic realm in a peculiar way, pull apart and multiply perpetually. “There is no im-



keine homogene, nivellierende ist. Sie bleibt, sofern überhaupt vorstellbar, eine brüchige, prekäre, gefährdete, denn die Bilder selbst, die sich doch im Fotografischen in eigenartiger Weise versammeln, streben auseinander und multiplizieren sich fortwährend. »Es gibt kein Bild, es gibt nur Bilder. Und es gibt eine bestimmte Art der Zusammenstellung von Bildern: Sobald es zwei von ihnen gibt, gibt es drei.« [Jean-Luc Godard, zit. n. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem* 2007] Was an dieser Stelle nicht vergessen werden sollte: Die möglichen und unzähligen Ordnungen des Fotografischen, zugleich aufeinander bezogen und sich voneinander fort bewegend, sind nicht allein *visuell* definiert, sie sind sowohl materiell – Apparate, Chemikalien, Papiere, Printverfahren – als auch kulturell – Erfahrung, Gedächtnis, Geschichte, Politik – codiert.

Nach wie vor ist in kaum einem anderen Medium diese disparate Codierung von Wissen, Technik, Geschichte und Wahrnehmung in ähnlicher Weise handhabbar wie im Medium der Fotografie. Die Bewegtbilder entziehen sich in der Komplexität ihrer Zeitbild-Konstellationen tendenziell ihrer Kartografierung – es sind die Stills, die stillgestellten, arretierten Bild-Kristalle, die bereits fotografischen Standbilder, ohne die das Filmische lediglich als Chimäre einer flüchtigen Wahrnehmung ein phantasmatisches Dasein fristen würde. In den Serien Shahbazis zeigt sich exemplarisch das Stillstellende der Fotografie, das die flüchtigen Erscheinungen wie die Inszenierungen nicht nur denaturiert, sondern in dieser Denaturierung auch einem Denken zuführt, dem sich diese Erscheinungen ansonsten entziehen würden. Die Kongruenz des Fotografischen mit dem Denken, dem Herstellen von Erzählung, Geschichte und Wissen liegt nicht primär in dessen ästhetischer oder visueller »Natur«, sondern in diesem Moment der Habhaft-Werdung, des »Schnitts des Referenten«, wie es Christian Metz [»Foto, Fetisch«, dt. 2000], bezeichnenderweise ein bedeutender Filmtheoretiker, beschrieben hat – ein Schnitt als eine Art Arretierung des Sichtbaren, die den Bildern Zeit gibt, zu erscheinen, die ihnen Zeit gibt, ein *Verhältnis* einzugehen mit demjenigen, das sie zeigen und der Art und Weise, in der sie es zeigen.

Shirana Shahbazi nähert uns verschiedensten Wirklichkeiten – jene, die sie erfährt und jene, die sie gezielt herbeiführt – durch diesen herstellenden und konstruierenden Schnitt an, gibt sich selbst und uns Zeit und ermöglicht sich selbst und uns dadurch, ein Denken in und mit dem Fotografischen zu etablieren, das sein Verhältnis zum Visuellen mitreflektiert. Denn die Bilder Shahbazis sind selbst nicht selbstverständlich, sie haben sich – wie übrigens die gesamte zeitgenössische fotografische Produktion – vom Diktum des Abbildens verabschiedet, oder von etwas, das Edward Steichen in den 1950er Jahren noch als »einfachste, unmittelbarste und univer-

age, there are only images. And there is a certain form of assembling images: as soon as there are two, there are three” [Jean-Luc Godard, quoted after Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All* 2008]. What should not be forgotten at this juncture: the possible and countless orders of the photographic, simultaneously tying into and moving away from each other, are not solely *visually* defined; they are materially—apparatus, chemicals, papers, printing methods—and culturally—experience, memory, history, politics—codified.

Still today it remains true that almost no other medium besides photography can similarly accommodate this disparate codification of knowledge, technology, history, and perception. Moving images, with the complexity of their time-image constellations, tend to elude being mapped. It is the stills—immobilised, arrested pictorial crystals, the already photographic stationary pictures—without which the filmic would merely remain a chimera of elusive perception, leading a phantasmatic existence. In Shahbazi’s series, the immobilising nature of photography is evident in an exemplary way, not only denaturing the transient phenomena and stagings, but also, through this denaturation, feeding a mindset that would otherwise elude these phenomena. Photography’s congruence with thought, with the production of narrative, history, and knowledge, is not primarily related to its aesthetic or visual “nature”. Instead, it is found in this moment of apprehending something, of the “cut of the referent”, as Christian Metz [“Photo, fétiche”, 1989]—significantly, a notable film theorist—has called it; a cut as a means of arresting the visible, giving the pictures time to emerge, giving them time to enter into a *relationship* with that which they render and with the way in which they do so.

Shirana Shahbazi brings us closer to divergent realities—those she experiences and those she purposefully generates—through this producing and constructing cut, giving herself and us time while making it possible for her and us to establish thought in and with the photographic realm, thought that helps to reflect on its relation to the visual. Indeed, Shahbazi’s pictures themselves are not self-evident; they have—like the entire world of contemporary photographic production, by the way—said goodbye to the dictum of visual reproduction, or to something that Edward Steichen in the 1950s called the “most simple, direct, universal language” [quoted after Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, 1981].

Nothing about Shahbazi’s works, however, is simple, and nothing universal can be identified there. The transformation and reworking to which photography *subjects* the visible and which it *undertakes* on the visible is always also a culturally overstrained form

→ Gasstation, from the series: Bern, 2014.

→ [Komposition-67-2013], 2013.

→ [Komposition-77-2013], 2013.



sellste Sprache« [zit. n. Allan Sekula, »Der Handel mit Fotografien«, dt. 2002] bezeichnen konnte.

An den Arbeiten Shahbazis ist allerdings nichts einfach, und es ist nichts Universelles darin zu finden. Die Transformation und Umarbeitung, die die Fotografie dem Sichtbaren *zufügt* und die sie am Sichtbaren *vornimmt*, ist eine immer auch kulturell überformte Produktionsform, eine Kulturtechnik, eine Technik, Kultur zu repräsentieren und zu kommunizieren, indem sie nämlich demjenigen *eingeschrieben* wird, das gesehen werden kann. Fotografie ist immer auch eine Art Beschriftung, die dasjenige, das gewusst wird, auf dasjenige *appliziert*, was zu sehen ist. Es handelt sich um eine Übersetzung, eine Überführung in ein radikal anderes Zeichensystem, worauf uns die Malerei in der Ausstellung aufmerksam macht. Das Beiläufige wie das Außergewöhnliche, das Abbildhafte wie das Abstrakte, das Ästhetische und das Nicht-Ästhetische sind kulturell überformte Erfahrungshorizonte, die jede Leseweise des Sichtbaren bestimmen. Dazwischen klafft eine Lücke, eine Kluft: zwischen einer gesicherten Kenntnis dessen, was dargestellt ist, und einem unsicheren Wiedererkennen dessen, was man sieht, zwischen der Ungewissheit, etwas gesehen zu haben, und der Gewissheit eines Erlebens.

Wir könnten die Fotografien, die wir mit unseren Vorstellungen über bestimmte Länder oder Städte – nah oder fern – in Übereinstimmung bringen, durch die Brille unseres eigenen, ästhetisierenden Exotismus lesen und immer schon »das Andere« identifizieren, oder aber die Erscheinungsformen dieses Anderen als politischen Kommentar eines kulturell-politischen Konflikts lesen. Wir könnten derartige Bilder auf ihre Authentizität hin in den Blick nehmen, doch für eine entsprechende Beurteilung fehlen uns zugegebenermaßen die geeigneten Bewertungskategorien.

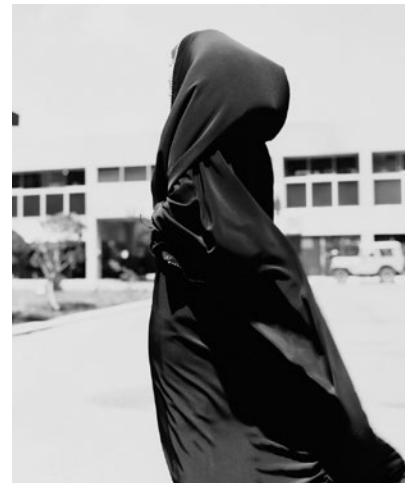
Was aber verbindet dann diese quasi-dokumentarischen Bilder der Reise etwa mit den Stillleben, den Vasen, den »Flowers, Fruits & Portraits«, und auch mit der Malerei, die wir mit erstaunlich großer Selbstverständlichkeit registrieren und wahrscheinlich auch einordnen können. Ist es nicht diese Selbstverständlichkeit, die den Exotismus der »anderen« Bilder geradezu erzeugt? Erzeugt nicht *ein Bild das andere*? Wie verhält sich aber dieser exotisierende Widerspruch mit der Behauptung einer »gemeinsamen« Oberfläche des Erscheinens – als Fotografie? »Zeigen« diese – indexikalischen, wie sie genannt wurden – Fotografien vielleicht auch rein gar nichts, ist nichts auf ihnen zu sehen außer ein Gestus des Bilderschaffens selbst, der uns nach wie vor berührt, aber nicht mehr davon zu überzeugen vermag, eine »einfache, unmittelbare« Sprache zu sein? Sind diese Bilder nicht auch in einem gewissen Sinn »abstrakt«, bis wir ihnen Sinn und Bedeutung zuschreiben, bloß: welchen Sinn?

of production, a cultural technique, a method of representing and communicating culture by in fact *inscribing* it into that which can be seen. Photography is always also a kind of labelling that *applies* that which is known to that which is visible. It involves translation or conveyance into a radically different semiotic system, to which the paintings found in the exhibition attest. Both the incidental and the exceptional, the depictive and the abstract, the aesthetic and the non-aesthetic are culturally modified experiential horizons that define any approaches to "reading" the visible. A gap yawns in between, a chasm: between affirmed knowledge of what is being represented and a hesitant recognition of that which is seen, between the uncertainty of having seen something and the certainty of a particular experience.

We can read the photographs that we associate with our ideas about certain countries or cities—close or far away—through the eyes of our own aestheticising exoticism, always identify "the Other", or we can read the guises of this Other as political commentary on a cultural-political conflict. We could examine such pictures as to their authenticity, but, admittedly, we are lacking suitable evaluation criteria for an appropriate assessment.

So what connects these quasi-documentary pictures of travel with the still lifes, the vases, the "Flowers, Fruits & Portraits", and also with the painting that we register, and can probably also classify, with surprisingly great implicitness. Is it not this implicitness that veritably engenders the exoticism of the "other" pictures? Does not *one* picture engender *another*? But how does this exoticising contradiction engage with the assertion of a "common" surface of appearance—as a photograph? Perhaps these—indexical, as they have been called—photographs do not actually "show" anything, for nothing is seen in them except a gestus of image creation, which still touches us but no longer tends to convince us that it is a "simple, direct language". Are these images not also "abstract" in a certain sense? Until we assign to them significance and meaning, but: What significance? What meaning? In other words: Isn't there more concrete thingness in the seemingly abstract compositions than initially seems to be the case? Are they not just as semi-documentary as the pictures of the trip to Tehran?

With this radical parity in treating the "content" of her pictures, is not Shahbazi herself skating on this thin, ambivalent, elusive, and precarious ice of visual *description*, on the thin ice of representational politics, which always also *overwrites*, with one imitating the other and constantly removing itself from the character of depiction? But does this not hold a considerable amount of fascination sparked by her work—in the sublime and conflicting distance to the



Welche Bedeutung? Anders gefragt: Ist nicht auf den scheinbar abstrakten Kompositionen mehr an konkreter Dinglichkeit zu sehen, als es zunächst den Anschein hat? Sind sie nicht ebenso semi-dokumentarisch wie die Aufnahmen der Reise nach Teheran?

Bewegt sich Shahbazi mit dieser radikalen Gleichheit der Behandlung ihrer Bild-»Inhalte« nicht auf jenem dünnen, ambivalenten, flüchtigen und unsicheren Eis der visuellen *Beschreibung*, auf dem dünnen Eis jeder Repräsentationspolitik, die immer auch *überschreibt*, das eine für das andere ausgibt und sich beständig vom abbildenden Charakter entfernt? Besteht nicht gerade darin auch ein Gutteil der Faszination, die ihre Arbeit auslöst – in den sublimen und widersprüchlichen Entfernungen zum Abbild, einem wankenden und schwer zu ergründenden Subtext, der die BetrachterInnen zugleich verunsichert und anzieht? Wie schwierig ist es, über bestimmte Strategien visueller Bedeutungsproduktion hinauszukommen?

Es scheint jedenfalls so, als würde Shahbazi darauf insistieren, dass alle diese Bilder, die uns so völlig unterschiedlich erscheinen, in irgendeiner Weise gemacht sind, hergestellt; sie sind nicht einfach vorgefunden, wahrgenommen oder festgehalten – sie sind vielmehr einer Anstrengung entsprungen, sie mussten erkannt, gedacht und konstruiert werden, sie sind mit einem Denken über das Sichtbare verknüpft, das niemals einfach da ist, sondern erzeugt, möglicherweise sogar erdacht werden muss. Als Resultat dieser beständigen Reibung eines Denkens mit einem Sehen entsteht letztendlich eine zugleich verführerische und widerspenstige Bildlichkeit, die, auseinanderstrebend, weil von einer Spannung gegensätzlicher Möglichkeitsformen gekennzeichnet, eine besondere visuelle Ordnung errichtet, in der zudem die Materialität des Fotografischen selbst eine zentrale Rolle spielt. Shahbazi scheint stets die Künstlichkeit des Fotografischen mit auszustellen. Dieses Moment, durch das etwas zueinander in Beziehung gebracht wird, das sich zunächst auszuschließen scheint, spielt etwa auch in den zweifarbigen Lithografien oder den Mehrfachbelichtungen eine Rolle (»Gasstation«, 2014, oder »Wolke«, 2014, »[Komposition-77-2013]«). Nicht nur wird die analoge Unendlichkeit des fotografischen Bildes in eine verfremdende und neuartige zweiwertige Bildlogik überführt und damit erneut die Vorstellung von »Abbild« und »Wirklichkeit« unterlaufen oder werden mehrere »Abbildungen« übereinander projiziert – es kommt dabei buchstäblich eines zum anderen, das eine zu einem anderen, und noch eines dazu.

Jede Entwicklungslogik vom »direkt« Abbildhaften zum »künstlich« Konstruierten greift hier nicht, denn diese Bilder, die jeweils einem anderen fotografischen Universum anzugehören scheinen, hat Shahbazi immer schon parallel und gleichzeitig hergestellt. Sie

representation, to a wavering and difficult-to-fathom subtext that unsettles and draws the beholders in equal measure? How difficult is it to go beyond certain strategies of visual meaning production?

In any case, it seems as if Shahbazi were insisting that all of these pictures, which to us seem so utterly different, were *made* in some way, produced, not simply found, perceived, or captured—actually having originated through exertion, having been recognised, thought out, and conceptualised, linked to thinking about the visible, which is never simply there but rather must be engendered or even devised. This constant friction between thought and vision ultimately gives rise to a pictoriality that is both seductive and recalcitrant, a pictoriality—diverging due to being marked by tension arising from opposite forms of potentiality—that erects a special visual order in which the materiality of photography likewise plays a pivotal role. It appears that Shahbazi is always putting the artificiality of photography on exhibit. This moment in which things are brought into relation that had been initially ruled out plays a role, for example, in the artist's two-tone lithographs or multiple exposures (»Gasstation«, 2014, or »Wolke«, 2014, »[Komposition-77-2013]«). Not only is the analogue eternity of the photographic image transferred into an alienating and new bivalent pictorial logic, thus, once again, undermining the concepts of »copy« and »reality«, nor is more than one »representation« projected on top of another—literally, one leads to the other, and that one to another, and then yet another.

No developmental logic—from »directly« depictive to »artificially« conceptualised—takes hold here, for these pictures, each of which seems to belong to a different photographic universe, have always been created in parallel and concurrently by Shahbazi. They have always been interwoven, played off of each other, exposed and shifted to the context of the respective *other* picture, offered mutual commentary and challenged one another. An answer could lie in the attempt to avoid understanding a picture *in contrast to the other* so as to instead detect one picture *within another*, to even invoke or produce it, to add it to the other, inscribing the one picture onto the other, exploring the gaps in the one in relation to the presence of the other. And perhaps this gap is something pictorial that has to do not only with the photograph, but also with a shapeless nature in each image »that generates a spot or a symptom, its flawed sign that leaves us wounded and speechless and that proliferates everywhere in the images as soon as we start to seek it there« [Philippe Dubois, »Plastizität und Film«, 2003].

In the end, we could consider the context that Shahbazi produces in the exhibition at Camera Austria with her various series

→ [Tulpe-01-2009], from the series: Flowers, Fruits & Portraits, 2009.

→ Wolke, from the series: Bern, 2014.

→ [Maryam-01-1999], from the series: Gofbare Nik, 1999.



haben sich immer schon verschränkt, aneinander abgearbeitet und den Kontext des jeweils *anderen* Bildes affiziert und verschoben, sie haben sich gegenseitig kommentiert und in Frage gestellt. Eine Antwort könnte darin bestehen, den Versuch zu unternehmen, anstatt das eine Bild *im Unterschied zum anderen* zu verstehen, das eine Bild *im anderen* aufzufinden, aufzurufen oder gar herzustellen, es dem anderen hinzuzufügen, das eine Bild dem anderen einzuschreiben, die Leerstellen in dem einen auf die Anwesenheit des anderen hin zu untersuchen. Und möglicherweise ist diese Leerstelle etwas Bildhaftes, das nicht allein mit der Fotografie zu tun hat, sondern ein Gestaltloses jedes Bildes, »das einen Fleck oder ein Symptom erzeugt, sein verunstaltetes Zeichen, das uns verwundet und sprachlos lässt und das überall in den Bildern wuchert, sobald man es dort zu suchen beginnt.« [Philippe Dubois, »Plastizität und Film« 2003]

Schließlich könnte man sich den Zusammenhang, den Shahbazi in der Ausstellung bei Camera Austria mit verschiedenen Serien herstellt, als *Montage* denken, als eine Montage, dank der sich »ein Bild durch die Berührung mit anderen Bildern verwandelt«. [Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem* 2007] Zwischen »[Khomeini-01-2000]«, »[Frucht-03-2007]« und »[Komposition-40-2011]« könnte man sich fragen, was sich an den Schnittstellen *zwischen* diesen Bildern ereignet, wie das eine Bild ins andere *hinüberreicht*, und über eine Montage nachdenken, die Bilder zusammenfügt, die möglicherweise nicht zusammengedacht werden können, weil ihnen ein solcher Zusammenschluss nicht zu entsprechen scheint. Doch, so müssen wir uns fragen, gewinnen diese scheinbar verschiedenen Bilder nicht an Erzählung, Geschichte, Politik und auch an Schönheit, »wenn sie untereinander verwachsen«? [ders.] »Ähnlichkeiten aufscheinen lassen und zugleich jede Gleichsetzung unmöglich machen; Ähnlichkeiten hervorbringen und sie zugleich »zerreißen«, Unterschiede sichtbar machen, indem Dinge miteinander verbunden werden« [ders.].

Darin könnte eine Idee für diese Ausstellung liegen, die nicht kuratiert ist, die auch den Kurator zunächst in eine Befragung verstrickt: den Raum oder die Oberfläche der Fotografie – worin und worauf es immer schon drei Bilder gibt, sobald es zwei gibt – als ein Verfahren an und mit Bildern zu verstehen, durch welches Unterschiede sichtbar gemacht werden können, indem Dinge/Bilder untereinander verbunden werden, oder Ähnlichkeiten hergestellt werden, die sich jeder Gleichsetzung verwehren. Nicht das eine Bild *und/oder* das andere. Das eine Bild *im* anderen.

a *montage*—a montage through which “an image is transformed through interaction with other images” [Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 2008]. As to the works “[Khomeini-01-2000]”, “[Frucht-03-2007]”, and “[Komposition-40-2011]” we might ask what plays out at the junctions *between* these pictures, how one picture *moves* into the other, and consider a montage that constellates photographs that might otherwise not be associated because such a combination might not seem appropriate. So we really must ask whether these seemingly disparate pictures actually gain in terms of narrative, history, politics, and even beauty “when they coalesce”? [ibid.]. “To make a montage does not mean to assimilate, but rather to fuse together *resemblances* by making *assimilations* impossible ... Creating resemblances yet simultaneously “tearing” them, making differences visible by interconnecting things” [ibid.].

Herein may lie the idea for the exhibition, which is not curated and enmeshes even the curator in explorative questioning: understanding the space or the surface of photography—in and on which there have always been three images, as soon as there are only two—as an approach to and a practice with pictures, where things/images are interassociated or similarities effectuated that elude a kind of paralleling. Not one picture *and/or* the other. One picture *within* the other.



Friedl Kubelka: Atelier d'Expression (Dakar)

Kuratiert von / Curated by Maren Lübbke-Tidow

Eröffnung / Opening: 10. 6. 2016

Ausstellungsdauer / Duration: 11. 6. – 14. 8. 2016

Die Ausstellung stellt das neueste Projekt der österreichischen Künstlerin vor, in dem die zunehmende Reflexion über ihren eigenen Status und ihre Rolle als bildende Künstlerin mit der Beschäftigung mit Künstlern zusammenfällt, die jenseits eines konventionellen Verständnisses von Kunst und Kultur agieren – diesen Outsidern ist die Ausstellung gewidmet. Kubelka besuchte in den vergangenen Jahren mehrfach das Atelier d'Expression in Dakar, eine psychiatrische Einrichtung im Senegal, die den Patienten künstlerisches Arbeiten ermöglicht. Den Kern der Ausstellung bilden fotografische wie filmische Porträts der Insassen. An unausgesprochene Normen rühren und diese zu berühren, ohne sie zu gewaltsam zu brechen – dies ist die ungemaine Stärke wie auch die Verletzbarkeit dieses Werkes, das nicht als dokumentarisch zu bezeichnen ist, sondern am Ereignischarakter des Bildes arbeitet.

This exhibition introduces the most recent project by the Austrian artist. Increasing reflection on her own status and her role as a visual artist coincides with Kubelka's interest in artists who operate outside of a conventional take on art and culture. The exhibition by Friedl Kubelka is devoted to these outsiders. In recent years, she has made several visits to the Atelier d'Expression in Dakar, a psychiatric facility in Senegal that, among other approaches, makes it possible for patients to express themselves artistically. At the heart of the exhibition are photographic and filmic portraits of the occupants. Stirring and touching unspoken norms without violating them violently—this is the tremendous strength, but also vulnerability, of this work. It goes beyond definition as documentary to also engage with the event character of the images.

Camera Austria International 133

Erscheint am / Release date: 21. 3. 2016

Die erste Ausgabe von *Camera Austria International* im Jahr 2016 dreht sich um die Fragilität fotografischer Bilder an der Grenze zwischen Klarheit, Direktheit, Bezeichnung einerseits und Unbestimmtheit, Offenheit, Abstraktion andererseits. Was könnte es für fotografische Bilder bedeuten, nicht zu repräsentieren, nicht auf das immer schon bezeichnete Wirkliche »zu antworten«? Wie ist der Widerspruch zwischen Abbildung und Materialität, zwischen Wirklichkeiten und dem Eigenleben der Bilder gegenwärtig zu verstehen? In vier exemplarischen Positionen – **Mladen Bizumic, Stephan Keppel, Ketuta Alexi-Meskhishvili** und **Heidi Specker** – gehen wir der Frage der Kontrolle über die Mechanismen der Bedeutungsproduktion von Fotografie und den Möglichkeiten einer Bildproduktion ohne kalkulierte Ästhetik und Bedeutung nach.

The first issue of *Camera Austria International* in the year 2016 revolves around the fragility of photographic images at the margins between clarity, directness, designation and vagueness, openness, abstraction. What could it mean for photographic images to not represent something, to not “respond” to that which has always been designated as real? How might the contradiction between rendering and materiality, between realities and the independent life of pictures be interpreted in the present day? Here we are exploring—through four exemplary positions by **Mladen Bizumic, Stephan Keppel, Ketuta Alexi-Meskhishvili**, and **Heidi Specker**—the issue of mechanisms for controlling meaning production in photography, on the one hand, and the possibilities of image production without calculated aesthetics and meaning, on the other.

CMRK

Am 11. 3. 2016 zwischen 18:00 und 22:00 eröffnen Künstlerhaus KM– Halle für Kunst und Medien, Grazer Kunstverein, Camera Austria und < rotor > Zentrum für zeitgenössische Kunst ihre Ausstellungen. / On March 11 2016 Künstlerhaus KM– Halle für Kunst und Medien, Grazer Kunstverein, Camera Austria and < rotor > center for contemporary art will host exhibition openings between 6 pm and 10 pm.

Free Shuttle Service Vienna–Graz–Vienna

Abfahrt / Departure Wien: 15:00, Haltestelle Oper, Bus 59a

Abfahrt / Departure Graz: 23:30, < rotor >, Volksgarten

CMRK ist ein Netzwerk von vier unabhängigen Grazer Institutionen, deren gemeinsames Interesse die Vermittlung von zeitgenössischer Kunst im internationalen Kontext ist. / CMRK is a network of four independent institutions in Graz whose common interest lies in the conveyance of contemporary art within an international context.

→ Friedl Kubelka, still from: Zone Industrielle, 2015.

→ Stephan Keppel, from the series: Scans for NYC, 2015.

Information

Führungen und Ausstellungsgespräche / Guided tours

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

Öffnungszeiten Studienbibliothek / Study library opening hours

auf Anfrage / on request: T. +43 / (0) 316 / 81 55 500, library@camera-austria.at

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

Mit finanzieller Unterstützung von / Supported by

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH

