

Eröffnung / Opening
18. 5. 2018, 18:00

Ausstellungsdauer / Duration
19. 5. – 1. 7. 2018

Kuratiert von / Curated by
Reinhard Braun

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

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

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



Karina Nimmerfall Indirect Interviews with Women

Die Abdankung Eduards VIII. im Jahr 1936 aufgrund seines Wunsches, die Amerikanerin Wallis Simpson zu heiraten, löste in Großbritannien eine veritable Verfassungskrise aus, begleitet von einem anschließenden Misstrauen gegenüber der britischen Presse, die die Nachricht in einer Art Selbstzensur bis zum Tag der Abdankung selbst zurückhielt, obwohl seit Längerem Gerüchte darüber kursierten. Die Eheschließung mit einer Bürgerlichen und die daraus resultierende Debatte warf ein Licht auf Vorurteile und Mythen in Bezug auf das Verhältnis der Bevölkerung zur königlichen Familie. Im Rahmen dieser Debatte wurde evident, dass die britische Soziologie so gut wie nichts über die Wünsche, Ängste und Einstellungen der Bevölkerung wusste. In diesem Klima schrieb der Schriftsteller und Journalist Charles Madge in einem Brief an die Zeitung *New Statesman*, dass es bereits ein Projekt zur Anthropologie der britischen Gesellschaft gäbe – eine Gruppe von Künstlern, Schriftstellern und Dokumentarfilmern aus London habe bereits eine Organisation ins Leben gerufen, die eine neue Wissenschaft »of ourselves« begründen soll: Mass Observation. Das Projekt gründete auf dem Eindruck einer selbstgefälligen Presse und einer an den Bedürfnissen der Arbeiterklasse uninteressierten Politik. Doch die Arbeit von Mass Observation war von Anfang an umstritten, bereits 1937 erschien in *The Spectator* ein Artikel, in dem es hieß: »Scientifically, they're about as valuable as a chimpanzees tea party at the zoo.« Mit Kriegsbeginn demonstrierte Mass Observation allerdings ihre Expertise mit dem 1940 erschienenen Buch *War Begins at Home*, in dem sie die ersten vier Monate des Krieges dokumentierten: die Auswirkungen der Stromausfälle, Neurosen wegen der Luftangriffe, die Beschwichtigungen der Verwaltung und der Politik, Klassenkonflikte während der Evakuierungen. Zu dieser Zeit arbeitete Mass Observation für das Informationsministerium, was unter anderem auch dokumentiert, dass sich um 1940 die Verbindungen zur Kunst und Literatur bereits weitgehend aufgelöst hatten, obwohl das Projekt im Zusammenhang mit dem britischen Dokumentarismus, insbesondere des Dokumentarfilms, der 1930er Jahre zu sehen ist, für den John Grierson als bekanntester Filmemacher zu nennen ist. Mass Observation entsteht somit in einer Zeit der späten Moderne, die von einem gro-

The abdication of Edward VIII in the year 1936, due to his wish to marry the American Wallis Simpson, triggered a veritable constitutional crisis in Great Britain. From this ensued distrust in the British press, which held back the news in a kind of gesture of self-censorship until the day of abdication itself, although rumors had been circulating for some time already. Marriage to a commoner and the resulting debate shed light on the biases and myths inherent to relations between the general public and the royal family. In the scope of this debate, it was evident that British sociology knew next to nothing about the wishes, fears, and views of the population. It was in this climate that the author and journalist Charles Madge wrote a letter to the newspaper *New Statesman* about an ongoing project on the anthropology of British society. A group of artists, authors, and documentary filmmakers had already founded an organization meant to establish a new science "of ourselves": Mass Observation. The project was initiated based on an impression of a complacent press and a political sphere uninterested in the needs of the working class. Nonetheless, the work of Mass Observation was controversial from the outset. In 1937, an article was already published in *The Spectator* stating: "Scientifically, they're about as valuable as a chimpanzees tea party at the zoo." Yet when the war began, Mass Observation demonstrated their expertise in a publication called *War Begins at Home*, published in 1940. In the book, they documented the first four months of the war: the ramifications of power outages, the neuroses from the air raids, the pacification efforts on the part of the administration and politics, and the class conflicts during evacuations. During this period, Mass Observation worked for the Ministry of Information, which goes to show, among other things, that around 1940 the connections to art and literature had largely disintegrated. However, the project must still be seen in the context of British documentarism of the 1930s, especially documentary film, with John Grierson deserving mention here as the most notable filmmaker of that period. Mass Observation thus arose during the era of late modernism, which was characterized by a strong interest in the connection between art and reality and which displayed a new interest in everyday life.



ßen Interesse an der Verbindung von Kunst und Wirklichkeit gekennzeichnet ist und in der ein neues Interesse am Alltag festzustellen ist.

Karina Nimmerfall hat für ihr Projekt »Indirect Interviews with Women« Material aus dem Archiv von Mass Observation an der Universität Sussex recherchiert, das ebenfalls während der Kriegszeit, 1941, entstanden ist, die Zeit der Bombardierungen Londons. Ihr Interesse gilt einer Befragung von Frauen im Hinblick auf deren Einschätzung ihrer damals aktuellen Wohnsituation und ihrer Wünsche an den Wohnbau der Nachkriegszeit. Mit Fragen von Architektur und Wohnbau beschäftigt sich die in Köln und Berlin lebende österreichische Künstlerin schon seit Längerem: Bereits 2015 erschien in der Edition Camera Austria ihr Buch *1953. Possible Scenarios of a Discontinued Future* über Richard Neutras und Robert Alexanders Masterplan für eine neue, modernistische Sozialutopie – eine Stadt in der Stadt für 17.000 BewohnerInnen im nordwestlich von Downtown Los Angeles gelegenen Viertel Chavez Ravine. Das Projekt wurde nie realisiert, nachdem es einen von privaten Bauunternehmen, ImmobilienlobbyistInnen und Medien angezettelten lokalen Wohnbaukrieg hervorrief. Der mittels antikommunistischer Hysterie und Propaganda geführte Lokalkrieg wirkte sich schließlich auf Wohnbauprogramme in den gesamten USA aus und markierte dementsprechend einen Wendepunkt im landesweiten Wohnbau und in der Stadtentwicklung. Bereits in diesem Projekt untersuchte Nimmerfall den Zusammenhang zwischen bestimmten historischen Utopien und unserer Gegenwart, die als eine Zeit nach der Geschichte beschrieben wurde, in der Utopien bestenfalls als gescheitert erachtet werden und eine um sich greifende rechtspopulistische Politik die Zeit zurückdrehen und emanzipatorische Errungenschaften – etwa der 1968er-Bewegung – rückbauen möchte. Karina Nimmerfall setzt ihre Befragung gesellschaftlicher Entwürfe, deren Geschichte, deren (herbeigeführten) Scheiterns somit in ein Spannungsverhältnis mit einer Gegenwart, die sich als alternativlos versteht und Kritik sowie Gegenentwürfe ins Reich sentimentaler Naivität zu verbannen trachtet.

In »Indirect Interviews with Women« werden Transkripte von originalen Interviews mit allen aktuellen Korrekturen, Ergänzungen, Kommentaren und Notizen in Verbindung mit Aufnahmen in denjenigen Stadtteilen und Wohnanlagen Londons kombiniert, in denen die Interviews ursprünglich stattfanden und die diese Gebäude in der Gegenwart zeigen. »Possible Scenarios of a Discontinued Future« könnte auch der Untertitel dieser Arbeit sein: Sie konfrontiert einen Ausschnitt einer historischen Wirklichkeit mit einer Gegenwart, wobei diese Zueinander-, oder vielleicht besser: Gegeneinanderstellung, einen großen Zeitraum ausspart und viele diskontinuierlich verlaufende Veränderungen des Denkens, des Lebensstils, von Wohlstand und Armut, von Technologie und Körperbildern, etc. etc. ausspart. Im Grunde genommen besteht die Arbeit, sosehr sie auf einer umfangreichen Recherche beruht, aus einer wohlkalkulierten Leerstelle, die wir als BetrachterInnen der insgesamt 65 Arbeiten zu füllen haben.

Karina Nimmerfall, for her project “Indirect Interviews with Women,” researched material from the archive of Mass Observation at the University of Sussex, which was likewise established during the war, in 1941, the period of the London bombings. Her interest goes back to a survey of women regarding their perception of their current living situation at the time and their ideas for improving postwar housing. The Austrian artist, who lives in Cologne and Berlin, has long been exploring issues of architecture and housing: already in 2015, her book *1953: Possible Scenarios of a Discontinued Future* was published in the Edition Camera Austria. Itematizes Richard Neutra and Robert Alexander’s master plan for a new, modernist social utopia—a city within a city for 17,000 inhabitants in Chavez Ravine, a neighborhood situated to the northwest of downtown Los Angeles. The project was never built after it sparked a local housing war orchestrated by private construction companies, real-estate lobbyists, and the media. This local war waged by means of anti-communist hysteria and propaganda ultimately impacted housing programs throughout the entire US and accordingly marked a turning point in nationwide housing and urban development. Already in this project Nimmerfall explored the correlations between certain historical utopias and our present day, which was described as a time after history when utopias were, in a best-case scenario, viewed as having failed, and when rampantly raging politics of right-wing populism want to turn back time and dismantle emancipatory achievements, such as that of the Movement of 1968. Karina Nimmerfall thus situates her query of social blueprints, their history, and their (provoked) collapse into a charged engagement with a present that asserts itself as lacking alternatives and aspires to banish criticism and counter-models into the realm of sentimental naïvety.

In “Indirect Interviews with Women,” transcripts of original interviews, including all current corrections, amendments, comments, and notes, are combined with photographs of the respective neighborhoods and housing complexes where the interviews originally took place, showing these buildings in their present state. “Possible Scenarios of a Discontinued Future” could actually be the subtitle of this work: it confronts a segment of historical reality with a present, although this alignment or, perhaps better said, this juxtaposition omits a large period of time. In fact, it omits many discontinuous shifts in thinking, in lifestyle, from affluence to poverty, from technology to body image, and so forth. Essentially, this work consists of a well-calculated void—despite it being founded on very comprehensive research—which we as beholders of the sixty-five works have to fill.

Of what do the statements made by the women in these interviews remind us? Do we still share any of their dreams? Can we identify similar social tensions today as those mentioned there? Which gender relations are inherent to the women’s statements? For it must be



Woran erinnern uns die Aussagen der Frauen in diesen Interviews? Teilen wir noch irgendwelche Träume mit ihnen? Finden wir ähnliche aktuelle soziale Spannungen angesprochen? Welches Geschlechterverhältnis ist den Aussagen der Frauen inhärent? Denn, das muss erwähnt werden, diese werden hauptsächlich über ihr Verhältnis zum Führen des Haushalts, ihre Wünsche nach Wohnraum für die Familie – Haus oder Wohnung –, Garten usw. befragt. Überdeutlich spricht daraus die primäre Verortung von Frauen im Haushalt, im Privaten. Einer der Fragebögen beinhaltet zwar die Fragen: »Do you go out to work?« bzw. »Would you rather go out to work or not, if you could choose?« — welche durchaus auf den Wunsch der Frauen abzielen, nicht nur Hausarbeit zu leisten. Allerdings wird diese Frage dennoch meist mit »No« beantwortet, das heißt berufstätig zu sein wird nicht oder kaum als Option ihres Lebensentwurfs erkannt. Aus den Antworten über ihre Wünsche nach zukünftigen Wohnformen spricht durchwegs ein Skeptizismus gegenüber der Moderne, vor allem aber gegenüber der Vorstellung, dass die Regierung diese Wünsche ernsthaft in Erwägung ziehen könnte. Ein unüberbrückbarer Abstand zwischen den britischen Frauen Anfang der 1940er Jahre und der Politik jener Zeit ist spürbar: Sie sehen für sich selbst im Grunde keinen Ort in der Politik, nicht, was ihre Wahrnehmung betrifft, aber auch nicht, was ihre aktuelle Mitbestimmung dieser Politik angehen könnte.

Welche kulturellen, ideologischen und politischen Ideen und Visionen füllen den Raum und die Zeit zwischen den Interviews und den Fotografien – ausgehend von der Perspektive einer Gegenwart, in der Volksbegehren für den Nichtrauchererschutz bei Weitem mehr UnterzeichnerInnen haben als jene für die Gleichstellung der Frau in unserer Gesellschaft? Verführt uns das Projekt von Karina Nimmerfall nicht geradezu zu solchen Vergleichen unserer Alltäglichkeit mit jener historischen, zu einer Rekapitulation der Revolten der Alltäglichkeit gegen die Ignoranz der Politik, die zu dem Slogan geführt hatte, alles sei politisch? Wie hätten die Fragen der InterviewerInnen in den 1970er Jahren ausgesehen? Worauf würden sie heute zielen?

Mass Observation wurde bis in die frühen 1950er Jahre fortgeführt, dann wieder seit 1981 bis in die Gegenwart. Manche Fragen ließen sich also aus dem weiteren Archivbestand abklären, soweit sie Großbritannien betreffen. Doch gilt das Interesse Nimmerfalls nicht einer Nacherzählung, sondern einer Konfrontation, erweist sich das Projekt als eine Montage. »Nun gibt es aber im strengen Sinn weder vollständige Verwandlungen noch absolute Tatsachen. Man muss also ›Experimentierbedingungen‹ schaffen, um den nicht-idealen Charakter der Historie, das heißt die grundlegende Unreinheit – die Unvollständigkeit, die ›Widersprüchlichkeit‹, den konflikt- und lückenhaften Charakter – aller historischer Wandlungen zu zeigen.« (Georges Didi-Huberman) Ihre eigene Praxis als fotografierende Künstlerin im Zusammenhang mit den historischen Aussagen von

noted that the women were mainly asked about their relationship to running a household, their wishes pertaining to living space for the family — house or apartment — or to a garden. Blatantly obvious here is the primary localization of women in households, in private ones. One of the questionnaires, however, does pose the questions: “Do you go out to work?” or “Would you rather go out to work or not, if you could choose?” This is, of course, aimed to identify a desire in women to do more than just housework. However, the response to these questions was “No” in most cases, meaning that being gainfully employed was not (or hardly) considered an option in their life plans. Discernible from their replies to questions about their desired future housing forms, most expressed skepticism about modernism, especially as pertains to the idea that the government might seriously take these wishes into consideration. An insurmountable gap between the British women of the early 1940s and the politics of that era is tangible: they basically saw no place for themselves in politics, neither as far as their views were concerned, nor in terms of exercising codetermination of such political policy.

Which cultural, ideological, and political ideas and visions fill the space and the time between the interviews and the photographs — on the basis of the perspective of a present in which a referendum for the protection of non-smokers receives considerably more signatures than one for equal opportunities for women in our society? Does Karina Nimmerfall’s project not almost seduce us into making such comparisons between our everyday life and that of history, into a recapitulation of the revolts of the everyday against the ignorance of politics, having led to the slogan of everything being political? How might questions asked by interviewers in the 1970s have differed? What would they target today?

Mass Observation stayed active into the early 1950s, and then again starting in 1981 up to the present. So some issues could be settled thanks to the broad archival inventory, at least those pertaining to Great Britain. Yet since Nimmerfall’s interest lies not in a retelling but rather in a confrontation, the project proves to be something of an assemblage. “Now, in a strict sense, there are neither complete transformations nor absolute facts. So one must create ‘experimentation conditions’ in order to show the non-ideal character of history, that is, the fundamental impurity — the incompleteness, the ‘inconsistency,’ the conflictual and fragmentary character — of all historical transformation” (Georges Didi-Huberman). Her own practice as photographic artist, in conjunction with the historical statements by women in London from the year 1941, fosters an experimental space that visualizes the incompleteness and inconsistency of historical transformation. “There is no political power without control of the archive, if not of memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation” (Jacques Derrida). Karina Nimmerfall links the constitution of the (gaps in)



Frauen in London des Jahres 1941 schafft einen solchen Experimentierraum, der die Unvollständigkeit und die Widersprüchlichkeit der historischen Wandlungen vor Augen führt. »Keine politische Macht ohne Kontrolle des Archivs, wenn nicht gar des Gedächtnisses. Die wirkliche Demokratisierung bemisst sich stets an diesem essentiellen Kriterium: an der Partizipation am und dem Zugang zum Archiv, zu seiner Konstitution und seiner Interpretation.« (Jacques Derrida) Karina Nimmerfall verknüpft die Konstitution der (Lücken der) Geschichte mit einer Frage nach der Rekonstruktionsmöglichkeit aus dem Archiv, und, nicht zu vergessen, mit ihrer künstlerischen Praxis. Ihre Bilder sprechen ebenso, in anderer Weise, von einem Zustand des Wohnbaus, der Stadtplanung, der Stadtentwicklung, unüberschaubar sind ihren – durchwegs menschenleeren – Aufnahmen Zeichen von Wohlstand oder Niedergang eingeschrieben. Die fehlenden Menschen in ihren Bildern sind die interviewten Frauen, die wir uns – imaginär – in die Bilder montieren können (sollen?): Dadurch entsteht ein nahezu dialektisches Bild: »Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbeziehung. Ihre Stelle ist natürlich keine beliebige. Sie ist [...] da zu suchen, wo die Spannung zwischen den dialektischen Gegensätzen am größten ist.« (Walter Benjamin) Sind es nicht solche – größtmöglichst denkbaren – Gegensätze, die Nimmerfall in ihren Tableaus für uns arrangiert, um das Denken zu einem Stillstand zu bringen, in dem Sinn, dass es beständig das eine durch das andere erklären möchte? Doch die Montagen in »Indirect Interviews with Women« erklären nicht, sie spannen Zeit und Raum als Widersprüche auf, als eine Kollision, als einen Konflikt, der nicht aufgelöst werden kann. Mit Bertolt Brecht könnte man davon sprechen, dass die Wirkung ihrer Arbeit, wie die jeder Montage, darin besteht, die Botschaft, die sie vermeintlich transportiert, in eine Krise zu stürzen. Um welche, um wessen Krise aber handelt es sich?

Das 20. Jahrhundert ist, nach Alain Badiou, Zeuge einer tiefen Mutation der Frage des »Wir«, nach Gemeinsamkeit, nach Gemeinschaft, ein Jahrhundert, in dem, wie André Malraux sagte, die Politik zur Tragödie geworden ist, ein Jahrhundert der Passion des Realen, ein Jahrhundert, das unter dem Paradigma des Krieges stehen sollte, ein Jahrhundert der Produktion des Neuen, ein Jahrhundert der Irrfahrt, »eine Heimkehr, die vor der Irrfahrt als Rückweg noch nicht existierte« (Alain Badiou), ein Jahrhundert, das in der Herrschaft eines künstlichen Individualismus endete.

»Inv. ›How do you feel about housework?‹
F 40 ›I don't know.‹
Inv. ›Which parts do you like best?‹
F 40 ›I don't know.‹
Inv. ›Which parts do you like least?‹
F 40 ›I don't know.‹«

history with a question of how reconstruction might be possible based on the archive, and also, not to be forgotten, with her artistic practice. Her images likewise speak, in a different way, of a state of housing, of urban planning, or urban development. It is unmistakable how signs of affluence and decline are inscribed into her photographs, which are utterly devoid of people. The people missing from her pictures are the interviewed women, who we could (should?) insert – in imagination – into the photographs. This gives rise to an almost dialectical image: "Where thinking comes to a standstill in a constellation saturated with tensions – there the dialectical image appears. It is the caesura in the movement of thought. ... It is to be found, in a word, where the tension between dialectical opposites is greatest" (Walter Benjamin). Is it not such opposites – the greatest ones conceivable – that Nimmerfall arranges for us in her tableaux, so as to bring thought to a standstill in the sense that it constantly wants to explain one thing away with another? Yet the assemblages in "Indirect Interviews with Women" are not occupied with explaining; they span time and space as contradictions, as a collision, as a conflict that cannot be resolved. Citing Bertolt Brecht, one could say that the effect of their work, like that of any assemblage, rests in submerging the message that it supposedly conveys in crisis. But which (or whose) crisis does this imply?

The twentieth century, according to Alain Badiou, witnessed a deep mutation of the question of "We," seeking common ground, seeking community – a century in which, as André Malraux noted, politics became a tragedy, a century of passion for the real, a century engaged in the paradigm of war, a century of the production of the new, a century of the wandering, "a return which, prior to the wandering, did not exist as a return." (Alain Badiou), a century that ended with the dominion of artificial individualism.

"Inv. 'How do you feel about housework?'
F 40 'I don't know.'
Inv. 'Which parts do you like best?'
F 40 'I don't know.'
Inv. 'Which parts do you like least?'
F 40 'I don't know.'"

This forty-year-old woman nearly completely evades the whole interview by giving her same reply over and over: "I don't know." In what way is she still part of the archive, part of history, part of a wandering, of a quest, of a tragedy which she does not name, simply by refusing to answer; yet she gives a flash of it by drafting a space where anything possible can be interpreted there, a space that remains open to countless conceivable answers, that opens up just as many countless options and speculations. The passion of the archive itself and also the passion for the real are, in this stance of resistance or indifference, suspended as it were. Is she anticipating that



Diese 40-jährige Frau entzieht sich dem Interview beinahe durchgehend mit ihrer Antwort »I don't know.« In welcher Weise ist sie dennoch Teil des Archivs, Teil der Geschichte, Teil einer Irrfahrt, einer Suche, einer Tragödie, die sie nicht benennt, indem sie sich einer Antwort entzieht, die sie aber aufblitzen lässt, indem sie einen Raum entwirft, in den alles Mögliche hineininterpretiert werden kann, der für unzählige denkbare Antworten offen bleibt, der ebenso unzählige Optionen und Spekulationen eröffnet. Die Passion des Archivs selbst als auch die Passion am Realen wird in dieser Haltung der Abwehr oder der Gleichgültigkeit gewissermaßen außer Kraft gesetzt. Nimmt sie damit vorweg, dass diese Interviews dem Archiv eine seiner möglichen Zukünfte entgegenstellen, die es selbst niemals imaginieren konnte oder die sich aus dem Archiv selbst nicht imaginieren ließ? Bedeutet dies nicht, diese Passionen in eine Krise zu stürzen, die Heimkehr nicht vorwegzunehmen, sondern die weitere Irrfahrt anzudeuten, die das Jahrhundert nehmen wird? Noch sind die Konzentrationslager nicht befreit. Noch sind so viele Millionen Menschen dieses Jahrhunderts nicht gestorben. Es ist mitunter schwer, die Zäsur, die Brüche, Spaltungen, die Zerrissenheit, die Nimmerfall im Abstand zwischen ihren Bildern der Gegenwart und den Stimmen einer Vergangenheit, einer ganz bestimmten Vergangenheit, für uns offen lässt, nicht mit dieser Dunkelheit zu füllen, die die Irrfahrten und die Passionen des 20. Jahrhunderts durchquert haben.

Reinhard Braun

these interviews will set the archive against one of its possible futures that the archive itself could never imagine, or that could not be imagined from the archive itself? Would this not imply submerging these passions in a crisis, not anticipating the return but alluding to the continued wandering on which the century will yet embark? The concentration camps have not yet been liberated. So many millions of people have not yet died in this century. The caesura, the fissures, divisions, the rifts that Nimmerfall leaves open for us in the gaps between her present-day images and the voices of a past, of a very specific past — it is sometimes hard not to fill all this with the darkness traversed by the wanderings and passions of the twentieth century.

Reinhard Braun

Karina Nimmerfall is a visual artist and professor of cross-disciplinary artistic-media practice and theory in the Institute of Art and Art Theory at the University of Cologne (DE). She explores in particular the relationship between architecture, urban space, and media, as well as their conditions within cultural, political, and ideological representations. She has participated in numerous exhibitions, including MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles (US); Kunsthaus, Graz (AT); BAWAG Contemporary, Vienna (AT); Kasseler Kunstverein, Kassel (DE); Göteborgs Konsthall, Gothenburg (SE); Landesgalerie Linz (AT); Bukarest Biennale 3, Bucharest (RO); and the 8th Havana Biennale (CU).

Karina Nimmerfall ist bildende Künstlerin und Professorin für disziplinüberschreitende künstlerisch-mediale Praxis und Theorie am Institut für Kunst und Kunsttheorie der Universität zu Köln (DE). Sie arbeitet vor allem zum Verhältnis von Architektur, urbanem Raum und Medien sowie deren Bedingungen innerhalb von kulturellen, politischen und ideologischen Repräsentationen; zahlreiche Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen, unter anderem MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles (US); Kunsthaus, Graz (AT); BAWAG Contemporary, Wien (AT); Kasseler Kunstverein (DE); Göteborgs Konsthall (SE); Landesgalerie Linz (AT); Bukarest Biennale 3 (RO) und 8. Havanna Biennale (CU).

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

Di – So, 10:00 – 17:00 / Tue – Sun, 10 am to 5 pm
und auf Anfrage / and on request: +43 (0) 316 / 81 55 500, library@camera-austria.at

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

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

Mit finanzieller Unterstützung von / Supported by

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH

GRAZ
KULTUR

 Das Land
Steiermark
→ Kultur, Europa,
Außenbeziehungen



Heidi Specker

Eröffnung / Opening: 13. 7. 2018, 18:00
Ausstellungsdauer / Duration: 14. 7. – 26. 8. 2018

Seit den 1990er Jahren bis heute bilden bestimmte Gebäude, Innenräume, architektonische Ensembles, Gartenanlagen, also konkrete Orte und Ortszusammenhänge, den Ausgangspunkt der Arbeiten Heidi Speckers. Ausgehend von ihrer beobachtenden Aufmerksamkeit und ihrer Präzision des Sehens, gepaart mit der Montage, Gruppierung und Reihung der entstandenen Bilder, erzeugt sie visuelle Erzählungen, die die Räume ihres Interesses durch die Bilder demontieren und remontieren, auflösen und wieder zusammensetzen zugleich. »Das allgemein Anzutreffende sollte eigentümlich wirken können, und vieles, was natürlich schien, sollte als künstlich erkannt werden.« (Bertolt Brecht) In dieser Weise zeigt Heidi Specker in ihren Serien immer auch den Zugriff, den sie mit und durch ihre Bilder vornimmt, zeigt sie, wie sie sich mit diesen Bildern einer Wirklichkeit einschreibt, ihre Poetik visuell freisetzt, aber auch ihre Fremdheit, Unzugänglichkeit und Ambivalenz aufrechterhält, um beständig das Vermögen der Bilder zu befragen, deren Wirkung wir alle teilen.

Since the 1990s and still today, certain buildings, interiors, architectural ensembles, gardens, that is, concrete sites and spatial contexts, have lent a point of departure to the works of Heidi Specker. Based on her observant awareness and precision of the visual gaze, coupled with the assembly, grouping, and sequencing of the produced images, the artist engenders visual narratives that dissemble and reassemble, dissolve and recompose, spaces of interest through the images, all at the same time. "Everyday things should appear strange, and much that seemed natural should be recognized as artificial" (Bertolt Brecht). In this way, Heidi Specker in her series always also shows the point of access taken with and through her photographs, showing how, with these images, she inscribes herself into a reality, visually revealing its poetics, but also perpetuating its foreignness, remoteness, and ambivalence, so as to continually query the power of images whose effects we all share.

→ Heidi Specker, aus / from: *Three Women*, 2013.

→ Andrzej Steinbach, Untitled, aus der Serie / from the series: *Gesellschaft beginnt mit drei / Society Starts at Three*, 2017.



Camera Austria International 142

Erscheint am / Release date: 13. 6. 2018

Adam Szymczyk: Olga Chernysheva
Matthew Rana: Bernadette Mayer
Maren Lübbke-Tidow: Andrzej Steinbach
Orit Gat: Sophie Thun

Bilder von Menschen und solche vermeintlich alltäglicher Situationen sind es, die die in *Camera Austria International 142* vorgestellten KünstlerInnen zum Gegenstand ihrer Arbeiten machen. **Andrzej Steinbachs** durchkomponierte Serien widmen sich der Inszenierung des Individuums vor sowie hinter der Kamera und dem fotografischen Prozess selbst. **Olga Chernysheva** gilt als scharfsinnige Chronistin des zeitgenössischen postkommunistischen Russlands, deren Serien von einem Interesse geprägt sind, die Menschen in ihren Lebenswelten zu verstehen. Die fotografischen Interventionen **Sophie Thuns** wiederum untersuchen die Konstruktion und Repräsentation der eigenen Person und damit auch die komplexe Beziehung zwischen dem Raum des Bildes und dem physischen Raum der BetrachterInnen. Einen Einblick in die kinematografische Logik ihres Schaffens gibt die fotografisch-narrative Serie »Memory« (1971–1972) der amerikanischen Lyrikerin **Bernadette Mayer**. Ergänzt wird die Ausgabe durch ein von **Adam Broomberg & Oliver Chanarin** kuratiertes Forum, in dem sie Arbeiten von Studierenden der Hochschule für bildende Künste Hamburg vorstellen.

Pictures of people and of seemingly everyday situations are the themes explored in the work of the artists presented in *Camera Austria International 142*. The carefully composed series by **Andrzej Steinbach** are dedicated to the staging of the individual against the backdrop of the camera and also the photographic process itself. **Olga Chernysheva** is considered an astute chronicler of contemporary post-communist Russia. Her series are distinguished by an interest in understanding the people and their lifeworlds. The photographic interventions of **Sophie Thun**, however, investigate the construction and representation of one's own person and thus also the complex relations between the space of the image and the physical space of the beholder. The photographic-narrative series "Memory" (1971–72) by the American lyric poet **Bernadette Mayer**, provides an insight on the cinematographic logic of her creative work. This edition is supplemented by a Forum curated by **Adam Broomberg & Oliver Chanarin**, where the artists introduce the work of students from the University of Fine Arts Hamburg.