

**Eröffnung / Opening**

8. 3. 2019, 19:00

**Ausstellungsdauer / Duration**

9. 3. – 26. 5. 2019

**Kuratiert von / Curated by**

Walter Seidl

**Öffnungszeiten Ausstellung  
und Bibliothek / Opening hours  
exhibition and library**

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

**Führungen / Guided tours**

auf Anfrage / on request  
(DE/EN)

**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](http://www.camera-austria.at)

[www.facebook.com/Camera.Austria](https://www.facebook.com/Camera.Austria)



## Maria Hahnenkamp

Maria Hahnenkamp gehört zu jener Generation von Künstlerinnen, deren Arbeit von einer feministischen Debatte geprägt ist und die das Medium Fotografie hinsichtlich deren struktureller Bedingungen auslotet. Hahnenkamp dekonstruiert vorgefundene mediale Bilder weiblicher Typologien, indem sie den dargestellten Frauenkörpern lediglich eine minimale Anwesenheit im Bild zugesteht. Diese flüchtige Präsenz kombiniert sie mit selbst inszenierten Fotografien von Körperfragmenten und sprachlichen Komponenten. Daraus entsteht eine kritische Analyse der sozialen und kulturellen Realität »der Frau« in einer poststrukturalistischen Welt, in der Bild und Sprache die Realität nicht abbilden, sondern mittels ihrer Darstellungen und Unterscheidungen auch herstellen. Die Arbeiten der Künstlerin forcieren eine Dialektik zwischen einer weiblichen Körpersprache der Abwesenheit und einer kulturhistorisch tradierten Ornamentik, die auf geschlechtsspezifische Merkmale verweist: Der weibliche Körper ist zugleich sichtbar und unsichtbar, unerreichbar und codiert. Hahnenkamp bezieht sich in ihrer visuellen und materiellen Analyse auch auf psychoanalytische Momente der Wahrnehmung, die dem Medium der Fotografie zugeschrieben werden. Diese inhaltlichen Komponenten ziehen sich konsequent durch die Arbeit der Künstlerin und definieren sie stets neu.

Für ihre Ausstellung bei Camera Austria entwickelte Hahnenkamp eine spezielle Dramaturgie, die unterschiedliche Formen der Abwesenheit im Bild aufgreift, die einem Prozess der schrittweisen Sichtbarmachung unterworfen werden. Die Künstlerin setzt sich mit den Möglichkeiten des fotografischen Dispositivs auseinander, in dem unterschiedliche Blickregime, Schatten- und Spiegelformationen in der Konstruktion von (nicht nur weiblicher) Identität eine wesentliche Rolle spielen. In ihren fotografischen, textuellen und haptischen Arbeiten führt uns Hahnenkamp durch verschiedene Reduktionen des Abgebildeten auf eine Metaebene fotografischer Repräsentation, die nicht nur den Inhalt der Bilder, sondern auch deren Funktionsweise und sozialen Gebrauch thematisiert. Sie unterwirft den Prozess der Sichtbarwerdung durch eine intensivierte mediale Reproduktion einer psychoanalytischen Introspektion, um den Machtmissbrauch in der Zirkulation von Frauenbildern zu verdeutlichen.

Maria Hahnenkamp counts among the generation of artists whose work has been shaped by feminist discourse and who have probed the medium of photography concerning this discourse's structural conditions. Hahnenkamp deconstructs found media images featuring female typologies by granting the depicted women's bodies but minimal presence in the image. This elusive presence is combined by the artist with self-staged photographs of body fragments and linguistic components. From this arises a critical analysis of the social and cultural reality of women in a post-structural world, in which image and language create reality through their representations and differentiations rather than merely rendering it. The works of the artist foster a dialectics between a female body language of absence and a passed-down cultural-historical ornamentation displaying gender-specific features: the female body is simultaneously visible and invisible, unattainable and coded. In her visual and material analysis, Hahnenkamp also makes reference to psychoanalytical moments of perception ascribed to the medium of photography. These content-related components pervade the artist's work and are constantly redefining it.

For her exhibition at Camera Austria, Hahnenkamp developed a special dramatic composition that seizes on various forms of absence in the image, which are subjected to a process of gradual visualization. The artist investigates the possibilities presented by the photographic *dispositif*, with different visual regimes or shadow and mirror formations playing an essential role in the construction of (not only female) identity. In her photographic, textual, and haptic works, Hahnenkamp leads us through various reductions of the rendered material to a metalevel of photographic representation, thematizing not only the content of the images, but also their functioning and social use. Through intensified mediatic reproduction, she subjects the process of visualization to psychoanalytical introspection, illustrating the abuse of power evident in the circulation of pictures of women.

Marking the beginning of the exhibition are protophotographic visual formations that focus on the gaze and its primary function of recognition. In these works, Hahnenkamp references the foun-



Den Beginn der Ausstellung markieren profotografische Sichtformationen, die auf den Blick und seine primäre Funktion der Erkenntnis fokussieren. In diesen Arbeiten bezieht sich Hahnenkamp auf die Grundlagen fotografischer Repräsentation einer ausschnitthaften, durch bestimmte Rahmungen definierten Realität. Die fotografische Apparatur wird auf ihre Funktionalität hin untersucht, wenn runde Bild-/Glasobjekte den Blick auf unterschiedlich große schwarze Kreise oder Löcher lenken, die auf den fotografischen Mechanismus der Blende und die Intensität des jeweiligen Licht einfalls Bezug nehmen.

Die Künstlerin ergründet das fotografische Dispositiv in seiner ursprünglichen Funktion, die auf die Camera obscura beziehungsweise Lochkamera zurückgeht und eine gezielte Wahrnehmung zur Herstellung von Bildern erzeugt, die seit der Antike zu einer perspektivischen Sichtweise, vorerst für Gemälde und schließlich auch für fotografische Ansichten diente. Hahnenkamp realisiert diese Blickführung in der Bohrung eines Lochs durch die Ausstellungswand (»O. T.« 1995/2019), die einen Blick auf das Außen – die Straße – ermöglicht und im Ausstellungsraum durch eine rocailleartige Stuckatur zum Bild gerahmt wird. Was im Raum – als flüchtige und fließende Form – als Bild erscheint, führt zur Ergründung einer Realität, die sich vor unseren Augen tagtäglich ereignet. Dem zur Seite befindet sich eine ornamentale Lochbohrung in die Wand, die sich in einer abstrakten Liniatur auflöst. Ein weißer Kringel am Beginn dieser Wand ist auf einem Spiegel montiert und macht die vergoldete Rückseite des Objekts sichtbar (»Kringel«, 2019). Hahnenkamp thematisiert hier die Geschichte einer Formensprache, die sich im Historizismus und Klassizismus herausbildete und mit der Industrialisierung und Kapitalisierung der Produktionsprozesse sowie der beginnenden Moderne einen Bedeutungstransfer erfuhr. Die historisch entstandene, vorwiegend männlich hervorgerufene Kontroverse zwischen Ornament und Abstraktion setzte sich in weiterer Folge, jedoch »unter anderen gesellschaftlichen und begrifflichen Vorzeichen in den genderbezogenen Diskursen über das Verhältnis von Ornament und Weiblichkeit, Mode und geschlechtlicher Identität fort.«<sup>1</sup>

Die in vielen dieser Arbeiten vorherrschende Interpretationsweise bezieht sich auf die psychoanalytische Konzeption von Jacques Lacan, für den Aspekte des Begehrens (*désir*) mit Abwesenheit und Momenten des Mangels (*manque*) verbunden sind.<sup>2</sup> Für Lacan ist Begehren »weder der Wunsch nach Befriedigung noch der Anspruch auf Liebe, sondern die Differenz, die bleibt, wenn das erste vom zweiten subtrahiert wird«<sup>3</sup>, wodurch es unmöglich erscheint, das Verlangen zu stillen, da es sich selbst immer weiter reproduziert. Jene Kausalitätskette des Begehrens verdeutlicht Hahnenkamp in ihrer Dramaturgie des Dargestellten und in einer Serialität des Ausschnitthaften, die die fotografische Debatte seit ihren Anfängen bestimmt. Die Arbeiten thematisieren jene Momente der Abwesenheit, die die Präsenz der Frau jahrhundertlang verweigerten und

datations of the photographic representation of a fractured reality defined by the respective framing. The photographic apparatus is examined as to its functionality when round image/glass objects direct the gaze to black circles or holes of different sizes which refer to the photographic mechanism of the aperture and the intensity of incident light in each case.

The artist fathoms the photographic *dispositif* in its original function, which harks back to the camera obscura or pinhole camera and engenders focused perception in the creation of images; this has, since antiquity, led to a perspectival view, primarily for painting and ultimately also for photographic views. Hahnenkamp accomplishes this directing of the gaze through a drilled hole in the exhibition wall (»O. T.« [Untitled], 1995/2019), offering a view of the outside – the street – and framing it as a picture in the exhibition space using rocaille-like stuccowork. What appears to be a picture in the space – as a transient and flowing form – leads to an investigation of a reality that is transpiring every day before our very eyes. Next to it is an ornamental hole drilled in the wall which dissolves into an abstract line. A white whorl at the beginning of this wall has been mounted onto a mirror and makes the gilded reverse side of the object visible (»Kringel,« 2019). Here, Hahnenkamp is touching on the history of a language of form which became established in historicism and classicism and which experienced a transfer of meaning with the industrialization and capitalization of production processes and also during early modernism. The historically evolving controversy between ornamentation and abstraction, evoked predominantly by men, then continued, yet “under different social and conceptual premises in the genderrelated [*sic*] discourse on the relation between ornament and femininity, of fashion and gender identity.”<sup>1</sup>

The interpretational approach prevailing in many of these works draws on the psychoanalytical concept of Jacques Lacan, for whom the aspect of desire (*désir*) is tied to absence and moments of lack (*manque*).<sup>2</sup> For Lacan, desire “is neither the appetite for satisfaction, nor the demand for love, but the difference that results from the subtraction of the first from the second,”<sup>3</sup> whereby it seems impossible to sate desire since it keeps reproducing itself. This causality chain of desire is demonstrated by Hahnenkamp in her dramaturgy of the represented and in a seriality of the fractured that has been defining photographic discourse since its very beginnings. The works thematize those moments of absence that have denied the presence of women for centuries, instead reducing them to the desire of the (male) body. The object nature of this view started being revised with the feminist demands of the 1960s at the latest, claiming woman as an autonomous subject. Hahnenkamp takes up such moments of desire for femininity in its current media-related state and subjects it to a photographic analysis by “keeping the imaginary transformation process going, as it were, between subject and gaze, subject and image, between representation and constitution.”<sup>4</sup> She tries this out on different



sie stattdessen auf ein Begehren des (männlichen) Körpers reduzierten, dessen Objektivität spätestens seit den feministischen Forderungen der 1960er-Jahre revidiert wurde, wodurch schließlich die Frau als autonomes Subjekt eingefordert wurde. Für Hahnenkamp gilt es, jene Momente des Begehrens nach Weiblichkeit in ihrer aktuellen medialen Verfasstheit aufzugreifen und einer fotografischen Analyse zu unterziehen, indem »sie den imaginären Transformationsprozess zwischen Subjekt und Blick, Subjekt und Bild, zwischen Repräsentation und Konstituierung gleichsam am Laufen hält«<sup>4</sup> und auf unterschiedlichen Ebenen erprobt, bei denen sie nicht nur das Bild der Frau, sondern auch das dafür belichtete Foto aus dem Sichtfeld der Betrachter\*innen entfernt.

Letzteres zeigt sich, beziehungsweise verweigert sie in der vierteiligen Arbeit »O.T.« (1999), die auf von der Künstlerin aufgenommenen Fotografien von Frauen in ihnen stereotyp zugeschriebenen Situationen der Körperpflege basiert. Hahnenkamp löschte jedoch den Bildinhalt, indem sie die Oberfläche der Fotografien abschmirgelte und im Zentrum eine weiße, undefinierte Leere zum Vorschein kommen ließ, die nur mehr an den Rändern auf die einstige fotografische Oberfläche verweist. Mit Nähmaschine zusammengefügt und Stoß an Stoß gehängt, erzeugt sie ein Feld für jene Leerstelle beziehungsweise jenen Mangel, den die Frau nach Lacan repräsentiert, und dem in der symbolischen Ordnung die doppelte Funktion zukommt, gleichermaßen Spiegel und Objekt männlicher Begierde zu sein.

Hahnenkamps Bilder erzählen Geschichten von der Gewalt gegen das Weibliche sowie seiner Negation und arbeiten sich am Medium der Fotografie ab. Durch die Infragestellung des Abbildhaften in sowohl formaler als auch inhaltlicher Hinsicht formuliert sie eine Kritik am Begehren, bei der der weibliche Körper und die fotografische Apparatur beziehungsweise ihr Ergebnis auf ihre grundlegenden Gegebenheiten hin untersucht und offengelegt werden. »Wenn sich reale Weiblichkeit, wie die Bildgeschichte zeigen könnte, nach den Mustern ihrer Repräsentation formt, dann ist es eine legitime Strategie der Kritik dieses Machtverhältnisses, die materielle Basis der fotografischen Ideologie in der dünnen Schicht des Fotopapiers zu lokalisieren.«<sup>5</sup> Hahnenkamp erzeugt in ihren fotografischen Installationen Momente des Begehrens, die jedoch aufgrund ihrer potenziell unbegrenzten Vervielfältigung nicht eingelöst werden können. Diese künstlerische Trope kommt vor allem auf der Stirnwand der Ausstellung zum Vorschein, auf der sich in einer mehrteiligen Fotoserie auf einem durchsichtigen Folienvorhang das Blitzlicht der Kamera spiegelt (»Regina / Fragmente«, 2008/2012). Die Arbeiten entstanden im Zuge einer Auftragsarbeit, um die Wiener Burgtheater-Schauspieler\*innen Regina Fritsch und Michael Maertens zu porträtieren. Der fotografische Raum als Bühne der Repräsentation und Projektionsfläche des Begehrens wird hier ausgehöhlt, wodurch sich Fragen nach seinen materiellen Bedingungen auftun. Hahnenkamp überführt den Ausstellungsraum an dieser

levels, removing from the viewer's field of vision not only the picture of the woman but also the photograph exposed for this purpose.

The latter is evident, or the artist engages in this denial, in the four-part work "O.T." (Untitled, 1999), which is based on photographs, shot by the artist, of women in stereotypical body-care situations. However, Hahnenkamp erased the image content by sanding down the surface of the photographs, allowing a white, undefined gap to emerge at the image center, with only the edges still indicating what was once a photographic surface. Stitched together with a sewing machine and mounted edge to edge, she generates a field for the gap and lack that women represent as per Lacan, and that are ascribed a dual function in the symbolic order, as both mirror and object of male desire in equal measure.

Hahnenkamp's pictures tell stories of violence against the feminine, or of its negation, and are executed through the medium of photography. By challenging the representational, in terms of both form and content, she formulates a critique of desire whereby the female body and the photographic apparatus, or its result, are scrutinized as to their basic conditions and laid bare. "If real femininity is formed according to the standards of its representation, as the story in pictures could demonstrate, then it is legitimate to criticise this power relationship by localising the material basis of photographic ideology in the thin coating of photographic paper."<sup>5</sup> In her photographic installations, Hahnenkamp catalyzes moments of desire, which, however, due to their potentially unlimited dissemination, cannot be redeemed. This artistic trope is especially evident along the end wall of the exhibition, where the flash of the camera is mirrored in a multipart photo series against a transparent foil curtain ("Regina / Fragmente," 2008/2012). The works were created as part of a commission to portray the actors Regina Fritsch and Michael Maertens of Vienna's Burgtheater. The photographic space as stage of representation and projection surface for desire is hollowed out here, with questions arising about its material conditions. It is at this juncture that Hahnenkamp transforms the exhibition space into a photographic mirror stage, which, along the lines of Lacan, serves the recognition of the individual as the self and as the other in the early months of life, which leads to simultaneous identification and alienation. "As a consequence of the irreducible distance which separates the subject from its ideal reflection, it entertains a profoundly ambivalent relationship to that reflection . . . (and) it will be unable to mediate between or escape from the binary oppositions which structure all of its perceptions."<sup>6</sup> The empty mirror thematically explores the position of the subject in front of and behind the camera, as well as the desire for the consummate likeness as resulting from narcissist projection. Here, Hahnenkamp pursues the question of how our longing and our conception of reality are shaped on an

→ Documentation of the erasure of a photograph, 1999. Photo: Wolfgang Reichmann.

→ Regina / Fragmente, from the series: Regina Fritsch, 2008/2012.



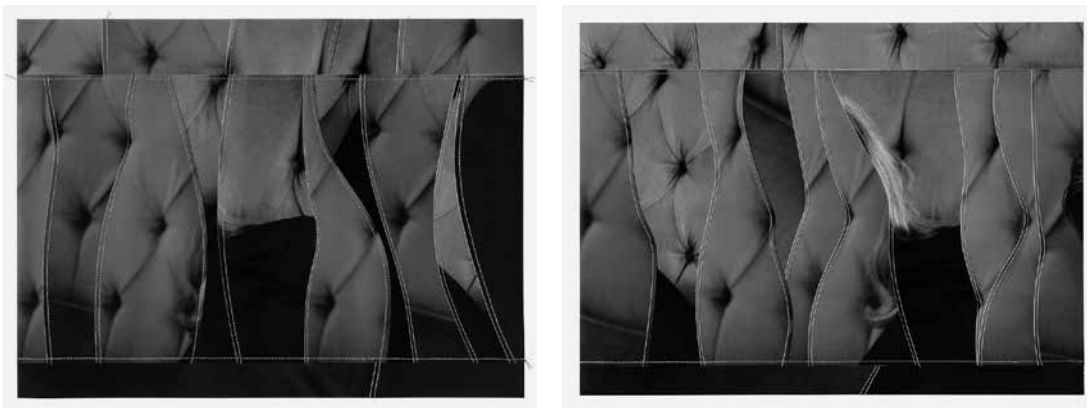
Stelle in ein fotografisches Spiegelstadium, das im Sinne Lacans in den ersten Lebensmonaten zur Erkennung des Individuums als Selbst sowie als Anderes dient, was zu gleichzeitiger Identifizierung und Entfremdung führt. »Infolge der äußerst geringen Distanz, die das Subjekt von seinem idealen Spiegelbild trennt, unterhält es ein grundlegend ambivalentes Verhältnis zu diesem Spiegelbild [...] und] ist nicht in der Lage, zwischen den binären Gegensätzen, die all seine Wahrnehmungen strukturieren, zu vermitteln oder aus ihnen auszubrechen.«<sup>6</sup> Der leere Spiegel thematisiert die Position des Subjekts vor und hinter der Kamera und das Begehren nach dem vollkommenen Abbild als Resultat narzisstischer Projektion. Hahnenkamp geht hier der Frage nach, wie unser Verlangen und unsere Vorstellung von der Realität auf einer ökonomischen Ebene von medialen Bildwelten geprägt sind und vorformulierte Modelle von Körperlichkeit widerspiegeln.

Die bereits erwähnten Bezüge zu einer ornamentalen Verfasstheit des weiblichen Körpers thematisiert die Künstlerin in den Arbeiten »Cut-Out« (2007) mittels fotografischer Abbildungen von Körperfragmenten, in denen sich in Alltagskleidung gehüllte weibliche Körper aneinander schmiegen und Faltungen generieren, bei denen einige der Körper in Folienbänder eingewickelt werden, die wiederum mit Textzitataten von Judith Butler zur Subjektkonstitution versehen sind: »Dass die Macht nicht nur auf den Körper, sondern auch im Körper wirkt, dass die Macht nicht nur die Grenzen eines Subjekts hervorbringt, sondern auch dessen Inneres durchdringt. Das scheint zu bedeuten, dass es ein ›Inneres‹ des Körpers gibt, das schon vor dem Eindringen der Macht existiert.«<sup>7</sup> Die Körper liegen auf einer Glasplatte auf, durch die hindurch-fotografiert wird, wodurch sich ein Verflachungseffekt einstellt, der a priori eine Bildfunktion einnimmt. Zusätzlich werden die Fotos von digital eingefügten weißen Ornamentlinien überlagert. An deren Seite positioniert die Künstlerin ein übersticktes weißes Bild eines Körperfragments (»O. T.«, 2019), wodurch die Ornamentik selbst als ein Akt jener Gewalt, der Frauenkörper medial ausgesetzt sind, hinzugefügt wird. Dabei verbindet die Künstlerin die schmückende Funktion des Ornaments mit dem Sticken als eine in die Kulturgeschichte der Frau eingeschriebene Tätigkeit. Rechts davon sind fotografische Versatzstücke roter Sitzpolsterung zu sehen – »Rote-Zusammengenähte-Fotos« (1995), bei denen der Blick der Frau, ihr Gesicht, weggeschnitten und die einzelnen Teile zusammengenäht wurden, wodurch sich eine Leerstelle als Verweis auf das weibliche Geschlecht auftut. Das ursprünglich aus der »Diaprojektion 5a« (2008) bestehende und neu zusammengestellte Video »V12/19« (2019) von Körperteilen mit leerer Mitte rundet diese Präsentation ab. Hahnenkamps radikale Auslöschung körperlicher Präsenz in ihrer Abarbeitung am medialen Bild der Frau weist deren Objektstatus zurück und unterstreicht ihre existenzielle Bestimmung als zwar gesellschaftlich bedingtes, jedoch eigenständiges Subjekt.

economic level by media-driven image worlds and how they mirror preformulated models of physicality.

The already mentioned references to the ornamental state of the female body are broached by the artist in the works "Cut-Out" (2007) through photographic renderings of body fragments. Women's bodies clad in everyday clothing nestle up to others and generate folds, with some of the bodies wrapped in foil tape, which are in turn furnished with text citations on the constitution of subjects cited by Judith Butler: "[Foucault] suggests that power acts not only on the body but also in the body, that power not only produces the boundaries of a subject but pervades the interiority of that subject. In the last formulation, it appears that there is an 'inside' to the body which exists before power's invasion." The bodies are resting on a plane of glass through which the photographs are taken, giving rise to a flattening effect that assumes a visual function a priori. Moreover, the images are overlaid with white decorative lines added digitally. At their side, the artist positions an over-embroidered white picture of a body fragment ("O. T." [Untitled], 2019), with the ornamentation itself added as an act of violence against the violence to which female bodies are subjected by the media. Here, the artist connects the adorning function of the ornament with embroidery as an activity inscribed into the cultural history of women. Visible on the right are photographic set pieces of red seat upholstery – "Rote-Zusammengenähte-Fotos" (Red c-prints, sewn together, 1995) – with the gaze of the woman, her visage, cut away. The individual sections were sewn together, cultivating a gap as reference to the female sex. Rounding off this presentation is the video "V12/19" (2019) – newly compiled but originally based on "Diaprojektion 5a" (Slide projection 5a, 2008) – which shows body parts with an empty mid-section. Hahnenkamp's radical eradication of bodily presence in her processing of the mediatic image of women rebuffs their object status and underscores their existential determination as a socially contingent yet autonomous subject.

The sequence of images and objects, surfaces and materials, the presence and absence in the exhibition follows a dual strategy. On the one hand, Hahnenkamp spotlights in her artwork the void ascribed to women; on the other, she succeeds – through this lack – in posing the question of the deficit in women's visibility and of the culturally and societally constructed context of meaning related to this deficit. The artist's works rest on a denial of sensation-seeking curiosity. She merely allows set pieces of bodies to enter the picture, transferred to a state of limbo, so as to avoid reducing the image of women to a singular function. Hahnenkamp's photographic studies open up the gaze by eluding the desire evoked by the media which is prone to engender emotions in a targeted way. It is on this note that the exhibition parcours concludes with stone plasterboard ("O. T." [Untitled], 2013) and unexposed photo paper ("O. T." [Untitled], 2019), both of which introduce an absolute white emptiness into the



Die Abfolge der Bilder und Objekte, Oberflächen und Materialien, der An- und Abwesenheit in der Ausstellung folgt einer Doppelstrategie: Einerseits markiert Hahnenkamp in ihren Arbeiten jene der Frau zugeschriebene Fehlstelle, andererseits gelingt es ihr, durch dieses Fehlen die Frage nach dem Defizit an Sichtbarkeit der Frau und nach den kulturell und gesellschaftlich bedingten Bedeutungszusammenhängen dieses Defizits zu stellen. Die Arbeiten der Künstlerin gründen auf einer Verweigerung der Schaulust, bei der lediglich Versatzstücke von Körpern ins Bild treten, die in einen Schwebezustand überführt werden, um das Bild der Frau nicht auf eine singuläre Funktion zu reduzieren. Hahnenkamps fotografische Studien öffnen den Blick, indem sie sich dem medial evozierten Begehren, das gezielt Emotionen zu erzeugen vermag, entziehen. In dieser Hinsicht endet der Ausstellungsparcours mit einer Steingipsplatte (»O.T.«, 2013) und einem unbelichteten Fotopapier (»O.T.«, 2019), die beide eine absolute weiße Leere in den Raum fotografischer Repräsentation einführen. Damit schließt die Künstlerin an den Beginn der Debatte innerhalb der Ausstellung an, in der das Vakuum der Existenz als grundlegende Bedingung für die Entstehung der Subjekte ins Blickfeld gerückt wird.

Walter Seidl

**Maria Hahnenkamp**, 1959 in Eisenstadt (AT) geboren, lebt und arbeitet in Wien (AT). Einzelausstellungen umfassten u. a.: »Werk-schau XXI«, Fotogalerie Wien; Galerie Andrea Jünger (beide Wien, 2016); Kunsthalle Nexus, Saalfelden (AT, 2013); Salzburger Kunstverein (AT, 2008); Galerie Krobath Wimmer, Wien (2007); Galerie Praz-Delavallade, Paris (FR, 2005); »Transparency«, MAK-Galerie, Wien (2002). Beteiligung an den Ausstellungen: »Women Now«, Austrian Cultural Forum, New York (US, 2018); Dommuseum, Wien (2017); Zacherlfabrik, Wien (2011); »Die Macht des Ornaments«, Belvedere, Wien (2009); »Erblätterte Identitäten – Mode, Kunst, Zeitschrift«, Stadthaus Ulm (DE, 2006). 2007 erhielt Hahnenkamp den Würdigungspreis für künstlerische Fotografie der Republik Österreich, 1995 den Msgr. Otto Mauer-Preis.

space of photographic representation. The artist thus ties into the beginning of discourse within the exhibition, where the vacuum of existence is thrust into the field of vision as a fundamental condition for the creation of subjects.

Walter Seidl

- 1 Rainer Fuchs, "Ornament: On the Content of Loss of Content," in *Maria Hahnenkamp*, ed. Salzburger Kunstverein (Vienna: Schlebrügge, 2009), p. 118.
- 2 See Jacques Lacan, *Écrits: A selection*, trans. Alan Sheridan (Abingdon: Routledge, 2001).
- 3 Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (London and New York: Routledge, 1996), p. 38 (E, 287).
- 4 Translated from Silvia Eiblmayr, "Zur Dialektik der methodischen Wahrnehmung bei Maria Hahnenkamp," in *Maria Hahnenkamp* (Salzburg: Fotohof edition, 1996), p. 12.
- 5 Christian Kravagna, "Die Frau, die Wahrheit und der fotografische Körper," in *Maria Hahnenkamp* (Salzburg: Fotohof edition, 1996), p. 79.
- 6 Kaja Silverman, "The Subject," in *Visual Culture: The Reader*, ed. Jessica Evans and Stuart Hall (London: Sage Publications, 1999), p. 344.
- 7 Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford: Stanford University Press, 1997), p. 89.

**Maria Hahnenkamp**, born 1959 in Eisenstadt (AT), lives and works in Vienna (AT). Her solo shows included among others: »Werk-schau XXI«, Fotogalerie Wien; Galerie Andrea Jünger (both Vienna, 2016); Kunsthalle Nexus, Saalfelden (AT, 2013); Salzburger Kunstverein, Salzburg (AT, 2008); Galerie Krobath Wimmer, Vienna (2007); Galerie Praz-Delavallade, Paris (FR, 2005); »Transparency«, MAK-Galerie, Vienna (2002). She participated in the exhibitions: »Women Now«, Austrian Cultural Forum, New York (US, 2018); Dommuseum, Vienna (2017); Zacherlfabrik, Vienna (2011); "The Power of Ornament," Belvedere, Vienna (2009); "Erblätterte Identitäten – Mode, Kunst, Zeitschrift," Stadthaus Ulm (DE, 2006). In 2007, Hahnenkamp received the Acknowledgment Award for Art Photography of the Republic of Austria, 1995 the Msgr. Otto Mauer Prize.

→ Rote-Zusammengenähte-Fotos (Red c-prints, sewn together), 1995.

Dank an / Thanks to



**Kontakt. Art Collection**  
Erste Group / ERSTE Foundation



## Broomberg & Chanarin: Divine Violence

Eröffnung / Opening: 14. 6. 2019

Ausstellungsdauer / Duration: 15. 6. – 25. 8. 2019

In Kooperation mit / In cooperation with the Centre Pompidou, Paris

Im Jahr 2011 besuchten Adam Broomberg und Oliver Chanarin das Bertolt Brecht-Archiv in Berlin, wo sie auf ein Exemplar von Brechts persönlicher Bibel stießen. Im Inneren des Buches entdeckten sie, dass der deutsche Dramatiker seine Bibel als Notizbuch verwendet hatte: Sie fanden eingeklebte Bilder, unterstrichene Sätze und handschriftliche Notizen in den Spalten. Diese Entdeckung war Ausgangspunkt für das Projekt »Divine Violence« (Göttliche Gewalt, 2013) und das vielgepriesene Künstlerbuch *Holy Bible* (2013), in dem aufrüttelnde Bilder aus dem Millionen Dokumente umfassenden Archive of Modern Conflict in Passagen der Heilsgeschichte eingestreut sind. Jede Arbeit besteht aus aufeinanderfolgenden Seiten jeweils eines Kapitels der Bibel mit unterstrichenen Absätzen und eingeklebten Fotografien von Krieg, Genozid, Zerstörung und Katastrophen neben anderen, scheinbar unverbundenen Fotografien von Sex und Freizeitaktivitäten. Diese erzwungene Verbindung, das Eindringen fremder Bilder in den Text, entlarvt die vermeintlich neutrale Chronik der Interaktionen zwischen Gott und seinem Auserwählten Volk und zeigt, dass die Machtstrukturen moderner Herrschaftssysteme dem verhängnisvollen Rahmen des Alten Testaments zu entspringen scheinen.

In the year 2011, Adam Broomberg and Oliver Chanarin visited the Bertolt Brecht Archive in Berlin, where they encountered a specimen of Brecht's personal bible. Inside of the book they discovered that the German playwright had used his bible as a notebook: they found pasted pictures, underlined sentences, and handwritten notes in the margins. This find was the point of departure for the project "Divine Violence" (2013) and for the much-lauded artist's book *Holy Bible* (2013), in which startling pictures from the Archive of Modern Conflict, which encompasses millions of documents, are interspersed in passages of the history of salvation. Every artwork is composed of sequential pages, each presenting a chapter of the bible with underscored paragraphs and pasted-in photographs of war, genocide, destruction, and catastrophes alongside other seemingly unconnected pictures of sex and leisure activities. This coerced connection, the intrusion of foreign images within the text, exposes the seemingly neutral chronology of interactions between God and his Chosen People. And it shows that the power structures of modern authoritarian systems appear to issue from the ill-fated setting of the Old Testament.

## Camera Austria International 145

Erscheint am / Release date: 13. 3. 2019

Die Themen der vorgestellten Künstler\*innen reichen von historischen Fotografien und deren Vereinnahmung im Dienste politischer Ideologie über die gewaltvolle Durchdringung von Landschaft bis hin zur Initiierung eines fiktiven Dialogs zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Anhand des Mediums der Fotoausstellung macht **Vladislav Shapovalov** in seinem Projekt »Image Diplomacy« (seit 2015) sichtbar, welche Funktion ideologisch geprägten Bildern während des Kalten Krieges zukam und welche Strategien und Präsentationsformate sowohl von der sowjetischen als auch der amerikanischen Regierung genutzt wurden, um ein möglichst positives Bild der jeweiligen Systeme zu vermitteln. Die Arbeiten **Deborah Stratmans** stehen für ein politisch-informiertes Filmemachen, das über das im Film Sichtbare hinaus mit Leerstellen und Mehrdeutigkeiten arbeitet. Unter Bezugnahme auf Strategien der Konzeptkunst tastet **Studio for Propositional Cinema** in Installationen, Performances, Publikationen wie auch in Form von Ausstellungen und in variierenden Kooperationen das Verhältnis zwischen Kunst und deren Zuschauer\*innen ab und verbindet diesen Ansatz mit einer eindringlichen Befragung des Formats Ausstellung selbst. In »Kodak« (2018) verwickelt **Andrew Norman Wilson** die Betrachter\*innen in eine fiktive Erzählung, die sich unter Verwendung von Amateurvideos, historischem Material und zeitgenössischen Computeranimationen um die Geschichte und Bedeutung des Mediums Fotografie entspinnt.

The topics explored by the featured artists range from historical photographs and their appropriation in service of political ideologies over the violent infiltration of landscape to the initiation of a fictitious dialogue between past and present. By example of the photography exhibition as medium, **Vladislav Shapovalov's** "Image Diplomacy" (2015–ongoing) illustrates the function assigned to ideologically shaped images during the Cold War and identifies the strategies and presentation formats used by the Soviet as well as the American government with the aim of presenting a picture of their respective countries that was as positive as possible. The works of **Deborah Stratman** stand for politically informed filmmaking that moves beyond the actually visible filmic material to engage with gaps and ambiguities. Taking reference to strategies of conceptual art, **Studio for Propositional Cinema** probes the relationship between art and its beholders in installations, performances, publications, but also in the form of exhibitions and various cooperative relationships. Associated with this is an emphatic surveying of the exhibition format itself. In "Kodak" (2018), **Andrew Norman Wilson** entangles the viewer in a fictitious narrative that evolves around the history and meaning of the medium of photography, citing amateur videos, historical material, and present-day computer animation.

→ Broomberg & Chanarin, *Divine Violence*, Genesis, 2013.

→ Andrew Norman Wilson, 1975 Digital Camera Prototype by Eastman Kodak engineer Steven Sasson, 2019.