

Eröffnung / Opening

14. 6. 2019, 19:00

Ausstellungsdauer / Duration

15. 6. – 25. 8. 2019

Kuratiert von / Curated by

Reinhard Braun

**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

www.facebook.com/Camera.Austria



Mladen Bizumic/ Sophie Thun

Interiors of Photography

Sich auf die Fotografie einzulassen bedeutet immer auch, sich auf einen umfangreichen Apparat, ein weit ausuferndes Dispositiv, eine Art Maschine einzulassen, bloß auf welche? Auf die technologische Maschine, die kulturelle, die Körpermaschine, auf die Begehrensmaschine, auf die Maschine der Fixierung und Klassifizierung, auf die künstlerische, die ästhetische, die wissenschaftliche, die Maschine der Produktion von Subjektivitäten und Identitäten, die politische Maschine oder auf die Geschichtsmaschine (um nur einige zu nennen), die in unterschiedlicher Weise über unterschiedliche Strategien zum Vorschein gebracht, angewendet, reflektiert, unterdrückt, freigesetzt oder kritisiert werden können? Félix Guattari hat vorgeschlagen, Maschinen als Schnittstellen aufzufassen, um ihrer Fremdheit entgegenzuarbeiten – und um aus der Faszination an der Technik und aus der demütigenden Form, die sie manchmal annimmt, herauszukommen, müssen wir die Maschine neu konzeptualisieren.

Ein anderer Vorschlag klingt wesentlich einfacher: »You press the button, we do the rest«. Die Firma Kodak hat uns lange Zeit aus dem komplizierten Wechselspiel zwischen Technik und Kultur herauszuhalten versucht, sie überließ uns ganz unserem Blick, unserem eigenen Begehren am Aufzeichnen, Erinnern und Weitergeben, unserem unschuldigen Instrumentalisieren der Repräsentation, ganz Alltag, ganz Kultur. Die Technik wird auf die andere Seite des Lebens verwiesen, wird unsichtbar und unzugänglich wie die Natur selbst. Doch plötzlich beginnt sich in dieser industrialisierten Natur der fotografischen Repräsentation ein Umbruch abzuzeichnen, das analoge Zeitalter geht seinem Ende entgegen. Auch die technischen, kulturellen Maschinen, selbst die Maschinen des Begehrens haben eine Geschichte, und sie schreitet voran.

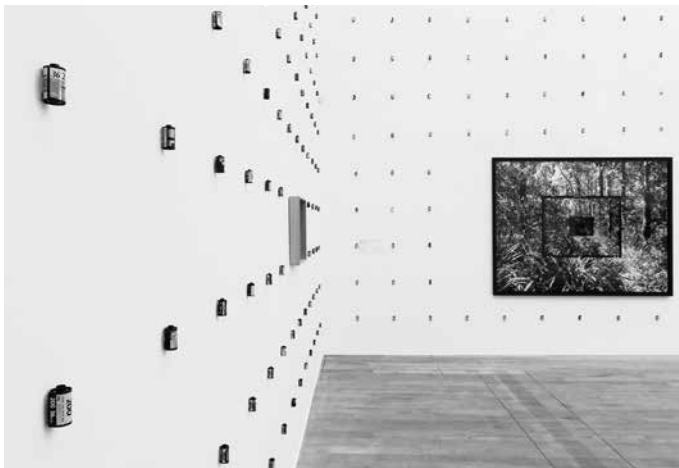
Mladen Bizumic hat sich in den letzten Jahren intensiv und ausführlich mit der Geschichte des Unternehmens Kodak beschäftigt. 1880 von George Eastman gegründet, hat Kodak das kollektive visuelle Gedächtnis seitdem maßgeblich beeinflusst, in den USA sprach man von einem »Kodakmoment«, wenn ein privates Ereignis als wichtig genug empfunden wurde, um für die Nachwelt aufzeichnet zu werden. 1976 erlangte Kodak einen Marktanteil von 90% im Bereich der Fotofilme in den USA. Ein Jahr zuvor hatte der Techniker

Getting into photography always also means getting into an elaborate apparatus, a widely sprawling *dispositif*, a kind of machine, but which one? Into the technological machine, the cultural one, the body machine, the desiring machine, the machine of fixing and classifying, into the artistic, aesthetic, scientific machine, the machine for the production of subjectivities and identities, or into the historical machine (to name just a few), which in different ways, by different strategies, can be brought to light, applied, reflected on, suppressed, liberated, or criticized? Félix Guattari proposed seeing machines as interfaces in order to counteract their foreignness – and in order to get over the fascination with technology and the humiliating form it sometimes adopts, we have to reconceptualize the machine.

Another proposal sounds considerably simpler: "You press the button, we do the rest." The Kodak company long tried to keep us out of the complicated interplay of technology and culture; it left us entirely to our gaze, to our own desire to record, remember, and pass on, to our innocent instrumentalizing of representation, all quotidian, all culture. The technology is shifted to the other side of life, becomes invisible and inaccessible like nature itself. Yet suddenly a profound change begins to emerge in this industrialized nature of photographic representation; the analogue age moves toward its end. The technical, cultural machines, even the desiring machines, have a history, too, and it marches on.

In recent years, Mladen Bizumic has been intensely studying Kodak's company history in detail. Founded in 1880 by George Eastman, Kodak has had a decisive influence on the collective visual memory since that time; in the U.S., people spoke of a "Kodak moment" when a private event was felt to be important enough to be recorded for posterity. In 1976, Kodak reached a market share of ninety percent in the photographic film sector in the United States. The year before that, the engineer Steven Sasson had built the first digital camera for Kodak, but the company's board refused to develop that prototype into a marketable product for fear of risking its profits from film. The inexorable decline began in the 1990s; finally, in 2012 the company had to declare bankruptcy.

→ Montage from: Sophie Thun, CONTACT PRINT (Double Release Semperdepot, Y111M21T89F8D66.6), 2017; Mladen Bizumic, Kodak (Body and Its Organs), 2018. Installation at Georg Kargl Fine Arts, Vienna, 2018. Photo: Matthias Bildstein.



Steven Sasson für Kodak die erste Digitalkamera gebaut, doch der Vorstand des Unternehmens weigerte sich, diesen Prototyp in ein verkaufsfähiges Produkt weiter zu entwickeln, um die Umsätze im Filmbereich nicht zu gefährden. Der unaufhaltsame Niedergang zeichnete sich in den 1990er-Jahren ab, 2012 musste das Unternehmen schließlich Konkurs anmelden.

»Kodak Employed 140,000 People. Instagram 13« aus dem Jahr 2017 ist eine der Arbeiten, die Bizumic dem »Phänomen« Kodak und seinem Verschwinden widmet. An die 500 Filmdosen sind in einem mehrzeiligen Raster auf den Ausstellungswänden verteilt. Innerhalb dieses Rasters sind weitere Arbeiten platziert, »The Picture Made After the Last Picture« (2016), »Kodak (Presence)« (2014), »Kodak (Rolls)« (2014), und, unter anderen weiteren, »One Second After the Digital Turn« (2003–16), bestehend aus einem Negativ auf einem matten analogen Abzug montiert, der wiederum auf einem größeren glänzenden Abzug montiert ist. Alles hier ist analog, Bizumic arbeitet großteils analog, und quasi von Beginn an mit Kodak-Material. Die Filmdosen, die Verpackungsschachteln, die Negative, die Abzüge, die gesamte Materialität des analogen Fotografiezeitalters ist präsent, arrangiert, montiert, reorganisiert. Negativstreifen sind an die Wand appliziert, Plastikfilmdosen stehen auf den Rahmen, es ist eine eigentümliche Welt der Handhabung, der Sichtung, der Auswahl, der Vergrößerung. »Kodak (One and Three Images)« aus dem Jahr 2015 zeigt neun Abzüge eines Films, den der Künstler lange Zeit in einer Tasche vergessen hatte, seltsam violett, ein Baum in verschiedenen Untersichten, so, als wäre auch der Auslöser zufällig betätigt worden; das zehnte »Bild« beinhaltet die entsprechenden Diapositive inklusive Rahmen sowie einen USB-Stick, auf dem sich möglicherweise die selben Bilddaten befinden. Das Digitale erscheint ein letztes Mal buchstäblich im Rahmen des Analogen, seltsam zwischen all diesen (noch) bekannten fotografischen Materialien und ihren ästhetischen Eigenschaften.

Doch Bizumic inszeniert keinen nostalgischen Rückblick oder romantischen Abgesang. Es ist ein (durchaus konzeptueller) Blick auf etwas, das wir gewohnt sind, als Paradigmenwechsel zu bezeichnen. Es handelt sich dabei um den Übergang vom industriellen in ein post-industrielles Zeitalter, ein Zeitalter, in dem Produktion und Information ineinander übergehen, der Verflüssigung von Arbeit und Zeit, des Informellen, der Verflüssigung auch von Repräsentation. Das, wozu Kodak 140000 Angestellte gebraucht hatte, schaffte Instagram mehr als dreißig Jahre später mit 13 und hatte wahrscheinlich dennoch eine größere Reichweite. Was bedeutet das aber für die Bilder selbst? Bizumic stellt die Frage, was Fotografie sein kann, was sie war und wie sie sein wird. Er bedient sich dabei eines konzeptuellen Experimentierens, das als Basis analoges Material benötigt: die Verschachtelung und Neumontage seiner vielfältigen materiellen Aspekte, die Unwiederholbarkeit der Ergebnisse, die Widerständigkeit des Materials und seiner Eigenschaften, die

»Kodak Employed 140,000 People. Instagram 13« from 2017 is one of the works that Bizumic dedicated to the "phenomenon" of Kodak and its disappearance. Around 500 film canisters are distributed across the walls of the exhibition in a grid of several rows. Within this grid, other works are placed: "The Picture Made after the Last Picture" (2016), "Kodak (Presence)" (2014), "Kodak (Rolls)" (2014), and, among others, "One Second after the Digital Turn" (2003–16), consisting of a negative mounted on a matte analogue print, mounted in turn on a larger glossy print. Everything here is analogue; Bizumic works largely with analogue means, and with Kodak film more or less from the beginning. The film canisters, the packaging boxes, the negatives, the prints—the entire materiality of the age of analogue photography is present, arranged, mounted, reorganized. Strips of negatives are applied to the wall; plastic film canisters stand on frames; it is a unique world of handling, examining, selecting, enlarging. "Kodak (One and Three Images)" of 2015 shows nine prints from a roll of film that the artist forgot in a bag for a long time: strangely violet, a tree in various views from below, as if the shutter release had been pressed at random; the tenth "image" contains the corresponding slides including their frames as well as a USB stick, on which, perhaps, the data from the same images is located. The digital literally appears enframed by the analogue for the last time, strange among all these (still) familiar photographic materials and their aesthetic properties.

Yet Bizumic is not presenting a nostalgic look back or a romantic swansong. It is a (by all means conceptual) look at something we are accustomed to call a paradigm shift. It is about the transition from the industrial to a postindustrial age, an age in which production and information are merging, when work and time are becoming fluid, of the informal, of representation becoming fluid as well. What Kodak needed 140,000 employees for, Instagram managed to achieve, more than three decades later, with just thirteen, yet probably already with greater reach. But what does that mean for the photographs themselves? Bizumic asks what photography can be, what it was, and what it will be. In doing so, he makes use of a conceptual experimentation that requests analogue material as its base, nesting and reassembling its diverse material aspects, the unrepeatability of its results, the resistance of the material and of its qualities, its use in everyday culture, and the "naturalization" that this specific materiality experienced over the course of 150 years—and the latent anachronism that begins to cling to all that. But what does this mean for the history of the construction of a view, of a perception, and of an interpretation of the world? It would be a mistake to assume that Bizumic is suggesting in his works revolving around the "phenomenon" of Kodak that within the analogue world of photography this view, this perception, and this interpretation would have been less



alltagskulturelle Handhabung und die »Naturalisierung«, die diese spezifische Materialität über 150 Jahre erfahren hat – und der latente Anachronismus, der all dem anzuhaften beginnt. Was aber bedeutet dies für die Geschichte der Konstruktion eines Sehens, einer Wahrnehmung und Deutung der Welt? Es wäre ein Irrtum anzunehmen, dass Bizumic in seinen um das »Phänomen« Kodak kreisenden Arbeiten andeuten würde, dass innerhalb der analogen Welt der Fotografie dieses Sehens, diese Wahrnehmung und diese Deutung weniger artifiziell, weniger konstruiert oder hergestellt gewesen wären. Im Gegenteil: Bizumic arbeitet für uns die Geschichte der Konstruiertheit von Wahrnehmung und Darstellung auf, eine Geschichte, in der Repräsentation, fotografische Bilder, immer schon Teil eines komplexen Dispositivs gewesen sind, künstlich und hergestellt, innerhalb dessen die erkannte Welt und die erkennende Welt einander ständig umformen, ergänzen, widersprechen, umdeuten und gegenseitig aktualisieren. In gewisser Weise nimmt sich Bizumic der herausfordernden Arbeit an, ein Fotografisches aus der Sicht eines anderen Fotografischen für uns neu zu konzeptualisieren.

In ganz anderer, aber nicht unbedingt gegensätzlicher Weise führt die Arbeit von Sophie Thun ebenso ins Innere des Fotografischen, um es neu zu konzeptualisieren. Ihr Ausgangspunkt liegt jedoch, um auf die Metapher der Maschine zurückzukommen, im Bereich der fotografischen Produktion von Körpern, Körper- und Geschlechterbildern. In gewisser Weise führt uns Thun vor Augen, dass das Fotografische ein außerordentliches (jedoch nicht zufälliges) Interesse am weiblichen Körper, am Fleisch des weiblichen Körpers hat.

In ihrer aktuellen Arbeit »After Hours« (2019), entstanden in verschiedenen Hotelzimmern im Anschluss an Auftragsarbeiten oder Produktionen für andere Künstler*innen, sehen wir die Künstlerin in kleinformatigen Schwarzweißabzügen (ebenfalls analog) in verschiedenen Posen im Badezimmer, auf dem Bett, in der Badewanne, und dies immer zweifach. Mit dem Auslöser in der Hand »porträtiert« sie sich in Posen, die zum Teil auf kunsthistorische Motive verweisen, das heißt auf eine Geschichte der Darstellung des (nackten) weiblichen Körpers. Sie zerschneidet jedoch die Negative zweier Aufnahmen jeweils diagonal vor dem Ausbelichten so, dass ihre (halbierten) Posen im fertig montierten Abzug aufeinander Bezug nehmen. Die sexuellen Konnotationen sind offensichtlich: Die Künstlerin beugt sich über ihren eigenen nackten Körper oder kniet vor diesem; beide Male blickt sie in die Kamera, um zu verdeutlichen, dass diese Anordnung die Geschichte eines Erfasst-Werdens durch einen Blick und eine Repräsentation umkehrt, dass diese Montagen in Anbetracht der Kamera und für die Kamera inszeniert sind. Es handelt sich – nicht nur wegen der komplizierten Art der Montage des Negativs – um eine offensive Neukonstruktion eines Bildes, das in Teilen dennoch Verbindungen mit einer Bildgeschichte aufweist. »Man muss also »Experimentierbedingungen« schaffen, um [...] die Unvollständigkeit, die »Widersprüchlichkeit«

artificial, less constructed or produced. On the contrary, Bizumic works out for us the history of the constructedness of perception and representation: a history in which representation, photographic images, have always already been part of a complex *dispositif*, artificial and produced, within which the perceived world and the perceiving world constantly reshape, supplement, contradict, reinterpret, and update each other reciprocally. In a certain way, Bizumic takes on the challenging task of reconceptualizing for us one photographic from the viewpoint of another photographic.

In a very different but not necessarily contradictory way, the work of Sophie Thun also leads to the interior of the photographic in order to reconceptualize it. However, her point of departure – to return to the metaphor of the machine – lies in the realm of the photographic production of bodies – of images of bodies and gender. In a certain sense, Thun illustrates for us that the photographic has an extraordinary (but not coincidental) interest in the female body, in the flesh of the female body.

In her current work, "After Hours" (2019), produced in various hotel rooms after commissioned works or productions for other artists, we see the artist in small-format black-and-white prints (also analogue) in various poses in the bathroom, on the bed, in the bathtub – and always doubled. With a self-trigger in her hand, she "portrays" herself in poses, some of which refer to motifs from art history, that is, to a history of the depiction of the (nude) female body. But she cuts the negatives from two photographs diagonally before printing them so that their (halved) poses refer to each other in the finished, montaged print. The sexual connotations are obvious: the artist bends over her own naked body or kneels before it; in both cases, she is looking into the camera in order to make it clear that this arrangement inverts the history of being grasped by a gaze and a representation, that these montages are staged in view of the camera and for the camera. It is, not only because of the complicated type of montage of the negative, an offensive reconstruction of an image that in parts nevertheless reveals connections to a visual history. "It is necessary then to give oneself 'experimental conditions' in order to show [...] the incompleteness, the 'contradictory,' conflicting, incomplete nature – of all historical metamorphosis," writes Georges Didi-Huberman. Sophie Thun creates her own experimental conditions that point to the overdetermined character of the history of the representation of women in history of art. In one photograph in this series she is seen both naked and crouching next to her view camera holding the shutter release and a sheet-film holder. This pose refers to the Hellenistic Crouching Venus, who is surprised while bathing. The motif can be traced forward to Rubens; it depicts a moment at which a (strange, male?) gaze takes hold of the naked female body. The Hellenistic sculpture is a kind of proto-photographic sculpture, a snapshot of a moment turned to stone, in which a regime of the gaze is manifested and established, which would not release the fe-



den konflikt- und lückenhaften Charakter – aller historischer Wandlungen zu zeigen«, schreibt Georges Didi-Huberman. Sophie Thun schafft sich ihre eigenen Experimentierbedingungen, die auf den überdeterminierten Charakter der Historie der Repräsentation von Frauen in der Kunstgeschichte verweisen. Auf einem Bild dieser Serie ist sie ebenso nackt und hockend neben ihrer Fachkamera zu sehen, den Auslöser und einen Filmkassetten-Schieber in der Hand. Diese Pose verweist auf die hellenistische hockende Venus, die bei ihrem Bad überrascht wird. Das Motiv lässt sich bis Rubens verfolgen, es handelt sich um ein Moment, in dem ein (fremder, männlicher?) Blick sich des nackten weiblichen Körpers bemächtigt. Die hellenistische Skulptur ist quasi eine proto-fotografische Skulptur, die Stein gewordene Momentaufnahme eines Augenblicks, in dem sich ein Blickregime manifestiert und etabliert, das den weiblichen Körper die nächsten 2000 Jahre nicht aus seiner Macht entlassen wird. Bei Sophie Thun ist es aber kein schüchterner, ängstlicher oder überraschter Blick der Venus, sondern der selbstbewusste Blick der Künstlerin, die sich diesem Blickregime widersetzt, indem es ihr Blick ist, der die Szenerie in Gang setzt, ihre Herausforderung an ein Blickregime, das die Bilder herstellt, ihre Handlungsfähigkeit, die in ein Bild, *ihr* Bild, übersetzt wird.

In vielen ihrer Arbeiten schreibt sich die Künstlerin der Fotografie in dieser selbst gewählten Form ein. Es lässt sich nicht mehr von einem Erfasst-Werden durch die Bilder sprechen, sondern von einem In-Gang-Setzen eines fotografischen Prozesses, der seinen Ausgangspunkt in der experimentellen Verfügung der Künstlerin selbst nimmt. Beinahe lebensgroße Selbstporträts, die Thun mit dem Auslöser in der Hand zeigen, werden mit einem Fotogramm ihres ebenso beinahe lebensgroßen Körpers mit dem Auslöser der Kamera in der anderen Hand auf einem Abzug kombiniert, den wiederum die Künstlerin in beiden Händen hält, wovon sie erneut ein Selbstporträt macht, neben dem nochmal das Fotogramm im selben Raum abgebildet ist; all das hängt zusammen auf sechs großformatigen Fotopapier-Bahnen an der Wand jenes Ausstellungsraumes, in dem die Aufnahmen gemacht wurden («While holding (passage closed) (Y110,8M17,4D+59F8m18,142CA3T69,2b100I240)«, 2018). Die Neukonzeptualisierung der fotografischen Maschine gerät hier an die Grenzen ihrer Beschreibbarkeit.

Vielleicht sind es die Vervielfältigungen der Repräsentationsordnungen, wie das zuvor genannte Zerschneiden der Negative, die einen eindeutigen »Ort«, eine eindeutige Oberfläche, auf der die Bedeutung zusammenkommt, unmöglich erscheinen lassen. Wo findet Repräsentation statt, und wann? Wie beziehen sich verschiedene Formen der Repräsentation aufeinander? Sehen wir in dieser Schichtung der fotografischen Ebenen einen Körper, eine Subjektivität, eine Identität, die sich nicht im Raum der Fotografie verorten lassen möchte, nicht auf dieser EINEN Oberfläche, sondern die sich ihrer Fixierung entzieht, die sich selbst vorführt und exponiert, doch

male body from its power for the next two thousand years. In Sophie Thun's work, however, it is not the shy, timed, or surprised gaze of Venus but the self-confident gaze of the artist who is resisting this regime of the gaze, in that it is her gaze that sets the scene in motion, her challenge to a regime of the gaze that produced the images, her agency that is translated into an image, *her* image.

In many of her works, the artist inscribes herself into photography in this form she has chosen herself. One can no longer speak of being captured by the images but rather of setting a photographic process in motion that finds its point of departure in the experimental disposition of the artist herself. Nearly life-size portraits showing Thun with the shutter release in her hand are combined with a photogram of her also nearly life-size body with the camera's shutter release in her other hand on a single print, which the artist in turn holds in both hands and makes another self-portrait, next to which the photogram is illustrated in the same room; all of this is hung together on six large-format rolls of photographic paper on the wall of the exhibition space in which she took the photographs («While holding (passage closed) (Y110,8M17,4D+59F8m18,142CA3T69,2b100I240)«, 2018). Here the reconceptualization of the photographic machine reaches the limits of the ability to describe it.

Perhaps it is the multiplication of orders of representation, like the aforementioned cutting of negatives, which makes an unambiguous «place,» an unambiguous surface on which the meaning could come together, seem impossible. Where does representation occur, and when? How do different forms of representation refer to one another? Do we see in this layering of photographic elements a body, a subjectivity, an identity that does not want to be localized in the space of photography, not on this ONE surface, but rather escapes such fixing, that presents and exposes itself, but in the process replicates itself, splits itself, at once evading the representation and offering itself to it?

In this exhibition we see two artistic positions that, in different ways and from two different perspectives, work away at the *dispositif* of photography, work through the photographic, up to a point where the question of representation (representation of what?) becomes almost indistinguishable. Both positions destabilize our certainties about photographic images, how they are made, what we can see in them and why, and what we can know about them. Is it really primarily about the Kodak company, or is it rather about a (historical – that is, made, produced, and established) paradigm, which is supposed to determine which images we regard as images of this our world and the way that they refer to it? But could one not say exactly the same about Sophie Thun's works as well? Is it for her about a way of inscribing herself into the medium of photography, or is it not rather much more about how we are already caught up in the layers of this form of representation and wander almost inextricably between its surfaces, like ghosts trying to work their way through the layers of images but without reaching that one surface on which we



dabei vervielfältigt, aufspaltet, sich gleichermaßen der Repräsentation entzieht, wie sie sich ihr darbietet?

Wir sehen in dieser Ausstellung zwei künstlerische Positionen, die sich in unterschiedlicher Weise und von zwei unterschiedlichen Perspektiven aus am Dispositiv der Fotografie abarbeiten, sich durch das Fotografische hindurcharbeiten, bis zu einem Punkt, wo die Frage der Repräsentation (Repräsentation wovon?) nahezu unentscheidbar wird. Beide Positionen destabilisieren unsere Gewissheiten über fotografische Bilder, wie sie zustande kommen, was wir darauf sehen können und warum, was wir über sie wissen können. Geht es wirklich primär um das Unternehmen Kodak, oder geht es vielmehr um ein (historisches, also gemachtes, hergestelltes und etabliertes) Paradigma, das bestimmen soll, welche Bilder wir als Bilder dieser unserer Welt erachten und die Art und Weise, wie sie sich auf diese beziehen? Aber lässt sich nicht genau dies auch über die Arbeiten von Sophie Thun sagen? Geht es ihr um eine Art der Selbsteinschreibung ins Medium der Fotografie, oder geht es ihr nicht vielmehr darum, wie wir uns immer schon in den Schichten dieser Darstellungsform verfangen haben und nahezu unentwerrbar zwischen ihren Oberflächen herumirren, Geistern gleich, die versuchen, sich durch die Schichten von Bildern hindurchzuarbeiten, ohne jedoch diese eine Oberfläche zu erreichen, auf der wir uns wiederfinden könnten? Umschreibt nicht auch Mladen Bizumic in seinen Kodak-Serien dieses Phantasma, scheinbar einen Ort oder einen Moment gefunden zu haben, den »Kodakmoment«, an dem sich das Leben in einer Art und Weise verdichtet, um Bild werden zu wollen, um Bild werden zu müssen? Welche Mechanismen befördern welche fotografischen Bilder, welches Aufbegehren oder welche Unterwerfung, welche Aneignung oder welche Zurückweisung – welches Wissen über die Geschichte von Bildern oder welches Unwissen über deren Geschichte führt zu welcher Bildproduktion? Das Fotografische jedoch, es zeigt sich als Schnittstelle, an der diese Momente von Wissen, Erfahrung, Geschichte, Forschung, Widerstand zusammenkommen, um eine komplexe Maschine zu modifizieren, eine Maschine, die die Fotografie immer schon war.

Reinhard Braun

→ Sophie Thun, from the series: After Hours, 2019.
→ Sophie Thun, Passage left (Y110,8M14,4D+59F8T84m18,461CA3b100l-240); While holding (passage closed) (Y110,8M17,4D+59F8m18 142CA3T69,2b100l240), both 2018. Installation at Sophie Tappeiner, Vienna, 2018. Photo: Maximilian Anelli-Monti.

could find ourselves again? Does not Mladen Bizumic, too, describe this phantasm in his Kodak series, seemingly having found a place or a moment — the “Kodak moment” — at which life condenses in a way in order to want to become an image, to have to become one? Which mechanisms foster which photographic images, which rebellion or which subjugation — which appropriation or which rejection, which knowledge about the history of images or which ignorance about their history leads to which production of images? But the photographic, it reveals itself as that intersection at which these moments of knowledge, experience, history, research, resistance come together in order to modify a complex machine — a machine that photography has always already been.

Reinhard Braun

Mladen Bizumic lives and works in Vienna (AT) and Auckland (NZ). He studied cultural studies at the Academy of Fine Arts Vienna and fine arts at the University of Auckland. By working predominantly with photography, Bizumic makes installations that appear like sites or scenes that await the event of their occurrence. There is constant tension between the works and their display. Selected exhibitions: Leopold Museum, Vienna; George Eastman Museum, Rochester, New York (US); Sies + Höke, Düsseldorf (DE); MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art, Vienna; the 10th Istanbul Biennial (TR); the 9th Lyon Biennial (FR); the 3rd Vienna Biennale; Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw (PL); the 1st Auckland Triennial (NZ).

Sophie Thun, born 1985, is an artist based in Vienna (AT). Her complex photographic interventions explore the construction of the self in the conflicted space of representation. She is board member of the hackerspace Mz* Baltazar's Laboratory and member of the artist collective <dienstag abend>. In the context of the 58th Venice Biennale, Thun is part of the project “images of / off images” for the Austrian Pavilion. Her work has recently been shown at Bank Austria Kunstforum, Vienna; Austrian Cultural Forum in Berlin (DE); Kunstraum München, Munich (DE); during Les Rencontres d'Arles, Arles (FR); ICA Yerevan (AM); New Jörg, Vienna.

Courtesy all images Mladen Bizumic: the artist and Georg Kargl Fine Arts, Vienna.
Courtesy all images Sophie Thun: the artist and Sophie Tappeiner, Vienna.



Peggy Buth: Vom Nutzen der Angst

Eröffnung / Opening: 13. 9. 2019
Ausstellungsdauer / Duration: 14. 9. – 17. 11. 2019

Der Titel des aktuellen Projekts von Peggy Buth, »Vom Nutzen der Angst« (2014 – 2019), das auch den Schwerpunkt ihrer Ausstellung bei Camera Austria bilden wird, verdeutlicht bereits, dass die Künstlerin zu den politisch widerständigsten ihrer Generation in Deutschland zählt. Wie hängen Städteplanung, Ökonomie, Rassismus und deren Repräsentation zusammen? Von welchen Utopien hat sich unsere Gesellschaft verabschiedet, wie lässt sich dieser politische Kurswechsel ganz unmittelbar in Stadtbildern ablesen und nachvollziehen? Die Künstlerin nimmt in »Vom Nutzen der Angst« ihren Ausgangspunkt in den nördlichen Pariser Vorstädten wie La Courneuve, den Unruhen in Paris im Jahr 2005, um über Recherchen zu Projekten des sozialen Wohnbaus im US-Bundesstaat Missouri, vor allem des Martin Luther King Boulevard als einstigem Symbol der Emanzipation der Afroamerikaner*innen in den 1960er-Jahren, der mittlerweile zum Sinnbild einer neuen sozialen Ungerechtigkeit und Diskriminierung geworden ist, einen Bogen zu den den aktuellen sozial deklassierten Stadtteilen des Essener Nordens zu schlagen. Peggy Buth geht es um die Ursachen für die unterschiedlichen Formen der sozialen und rassistischen Ausgrenzung, sie stellt Fragen zur Bedeutung von Solidarität und Empathie, zur Geschichte und Erinnerung von emanzipatorischen Bewegungen und deren Niedergang im Zuge von (De-)Industrialisierung und Globalisierung.

The very title of the current project by Peggy Buth, "Vom Nutzen der Angst" ("On the Benefit of Fear," 2014–19), which also forms the focus of her exhibition at Camera Austria, makes it clear that the artist is one of the most politically defiant of her generation in Germany. How are urban planning, economy, racism, and their representation related? What utopias has our society abandoned, and how can this change in political course be read from and understood directly from cityscapes? In "Vom Nutzen der Angst" the artist's point of departure is the northern suburbs of Paris such as La Courneuve, one of the flash points of the riots in Paris in 2005, in order to connect them to her research on public housing projects in the US state of Missouri, above all the Martin Luther King Boulevard as a former symbol of the emancipation of African-Americans in the 1960s, which has since become an emblem of a new social injustice and discrimination. From there she then draws an arc to today's socially déclassé parts of northern Essen. Peggy Buth is interested in the causes of different forms of social and racial exclusion; she raises questions about that meaning of solidarity and empathy, about the history and memory of emancipatory movements and their defeat in the wake of (de)industrialization and globalization.

→ Peggy Buth, Martin Luther King Blvd / Fifth Ave (Kinloch, St. Louis County, Missouri), from the project: Vom Nutzen der Angst, 2014–19.
→ Joanna Piotrowska, Untitled, 2017. Courtesy: Southard Reid, London; Madragoa, Lisbon; Dawid Radziszewski, Warsaw.

Camera Austria International 146

Erscheint am / Release date: 12. 6. 2019

Mit der Juniausgabe von *Camera Austria International* begeben wir uns an die Übergänge von Fotografie und Literatur. Dokumentarische Aufnahmen entfalten sich dabei zu abenteuerlichen Narrativen über die deutsche Geschichte oder zu absurd anmutenden Szenen des Häuslichen, während literarische Texte wiederum die Poetik des fotografischen Bildes greifbar machen. **Christin Müller** geht in ihrem Essay zur Arbeit des Fotografen **Jens Klein** dessen Umgang mit Archivfotografien nach und arbeitet heraus, wie Klein zumeist dokumentarische Archivaufnahmen aus ihrem jeweiligen Kontext herauslöst und im Zuge dessen spekulative Geschichten des Alltags entstehen lässt. Die amerikanische Lyrikerin **Eileen Myles** hat einen Beitrag mit dem Titel »der aufzug« (2019) entwickelt: ein Zusammenspiel von Bild und Text, in dem Alltägliches, Myles' Umgebung und ihr Zuhause aufeinandertreffen, wobei zugleich die Unzulänglichkeiten von Sprache und Bild offensichtlich werden. Die künstlerische Praxis **Joanna Piotrowskas** legt Beklemmung und psychische Anspannung im häuslichen Raum frei, gleichzeitig spürt sie Bewegung und Geste nach. Anhand ihrer fotografischen Arbeit untersucht **Alexander García Düttmann** den Begriff und die Bedeutung der Gegenwart in der »Gegenwartskunst«. **Katharina Sykora** analysiert, wie die Autorin **Annie Ernaux** teils von konkreten Fotografien ausgehend, teils unter Anwendung fotografischer Techniken ein spezifisches (auto-)biografisches Schreiben entfaltet, das zugleich als eine beiläufige Reflexion über das Erinnern mittels Fotografien gelesen werden kann.

With the June issue of *Camera Austria International*, we are embarking on a survey of the transitions between photography and literature. Documentary shots unfold as adventurous narratives about German history or almost absurd domestic scenes, while literary texts lend tangibility to the photographic image. In an essay on the work of photographer **Jens Klein**, **Christin Müller** traces his approach to working with archival photographs and explores how Klein liberates what are usually documentary archival pictures from their respective context and, in the process, allows speculative stories of everyday life to emerge. The American poet **Eileen Myles** developed a contribution titled "the escalator" (2019): an interplay of image and text, in which the everyday, Myles's surroundings, and her home meet, while making visible the inadequacy of language and images. The artistic practice of **Joanna Piotrowska** reveals the anxiety and psychological tension of the domestic space and concurrently investigates movement and gestures. Based on her photographic work **Alexander García Düttmann** examines the concept and meaning of the contemporary in "contemporary art." **Katharina Sykora** analyzes how the author **Annie Ernaux** unfolds a specific form of (auto)biographical writing from concrete photographs or by adopting photographic techniques, which at the same time may also be read as an incidental reflection on the act of memory through photographs.