

Eröffnung / Opening

10. 12. 2021, 18:00

Ausstellungsdauer / Duration

11. 12. 2021 – 27. 2. 2022

Kuratiert von / Curated by

Reinhard Braun

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

Dienstag bis Sonntag 10:00 – 18:00

Tuesday to Sunday 10 am to 6 pm

Führungen / Guided tours

auf Anfrage / on request

(DE/EN/SI)

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

www.instagram.com/cameraaustriagraz



Sandra Schäfer Kontaminierte Landschaften

Contaminated Landscapes

Bald nachdem der deutsche Fotograf August Sander 1910 sein Kölner Atelier gegründet hatte, reiste er regelmäßig in den nahe gelegenen Westerwald, um dort über vier Jahrzehnte zu fotografieren. Das so entstandene, 2500 Negative umfassende und ursprünglich als »Bauernarchiv« bezeichnete Konvolut, das sich heute mit dem gesamten Nachlass Sanders in der Photographischen Sammlung der SK Stiftung Kultur in Köln befindet, umfasst zahlreiche Gruppen- und Einzelporträts, aber auch Landschaftsaufnahmen, und weist viele Verbindungen zu dem von ihm ab den 1920er-Jahren begonnenen Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* auf, das letztlich seine Bedeutung für die Fotografiegeschichte begründete.

Die Wege der Familie der Künstlerin Sandra Schäfer und die des berühmten deutschen Fotografen kreuzen sich in dieser geografischen Region Deutschlands, einer ländlichen Region, geprägt von bäuerlicher Kultur und Bergbau. In einem Album des Großonkels der Künstlerin taucht auf der Rückseite einer Fotografie der Name Hilgenroth auf; dieser Ort befindet sich ganz in der Nähe von Kuchhausen, wo Sander ab 1944 bis kurz vor seinem Tod im Jahr 1964 lebte.

Auch die Familie der Künstlerin wurde von Sander fotografiert, diese Aufnahmen befinden sich bis heute in Privatbesitz. Ein Kanal des Videos *Westerwald – Eine Heimsuchung* (2021) zeigt Besuche von Schäfer bei Verwandten und Nachbarn, um über diese Bilder zu sprechen, wie sie entstanden, was sie bedeuteten. Viel ist von Landschaft und vom Wald die Rede, oftmals sind die Porträts im Freien entstanden, jedoch immer für die Kamera gestellt. Auch die Landschaften, die Sander ins Bild setzt, scheinen von körperlicher Arbeit geprägt, durch die Felder, die zu sehen sind. *Heimsuchung* ist dabei mehr als zweideutig zu verstehen. Was verbindet die Künstlerin noch mit diesem kulturellen und sozialen Milieu, dem sie vielleicht zu entkommen suchte? »Wir sind so sehr Produkte der Ordnung der sozialen Welt, dass wir sie am Ende selbst reproduzieren: Noch wenn man sie anklagt oder auf einer anderen Ebene dafür kämpft, dass sie sich ändert, bestätigt man ihre Legitimität und Funktion«, schreibt Didier Eribon. Wir werden also von denjenigen Geistern heimgesucht, die als unterdrückte und verdrängte Erinnerungen ein-

Soon after the German photographer August Sander established his studio in Cologne in 1910, he started traveling to the nearby Westerwald region on a regular basis, taking pictures there for over four decades. The resulting compilation, which includes 2,500 negatives and was originally called a “Peasant Archive,” is today located in the photographic collection of the SK Stiftung Kultur in Cologne, along with Sander’s estate as a whole. The archive encompasses numerous individual and group portraits, but also landscape shots, and it displays many links to the project he started in the 1920s, *People of the 20th Century*, which ultimately established his importance in the history of photography.

The paths of the family of the artist Sandra Schäfer and those of the famous German photographer cross in this geographic region of Germany — a rural area, shaped by farming culture and mining. In an album belonging to the artist’s great uncle, the name Hilgenroth appears on the back of a photograph; this village is situated in close proximity to Kuchhausen, where Sander resided from 1944 until shortly before his death in 1964.

The artist’s family was also photographed by Sander; today these pictures are still privately held. One channel of the video *Westerwald – Eine Heimsuchung* (Westerwald – A Visitation, 2021) shows Schäfer visiting relatives and neighbors to talk about these photographs, about how they were created and what they meant. Landscapes and forests fill the conversation, but outdoor portraits were also done, yet always with people posing for the camera. Also the landscapes rendered by Sander seem to be shaped by physical labor, by the fields shown. *Heimsuchung* has more than two meanings here. What still ties the artist to this cultural and social milieu that she had perhaps tried to escape? Didier Eribon writes that “we are so much a product of the order of the social world that we ultimately end up reproducing it ourselves: even as we denounce it or on another level struggle to change it, we validate its legitimacy and function.” So we are haunted by those specters that, as suppressed and repressed memories, secretly lead an undead life, only becoming “visible” as missing images in photo albums. Yet these specters also lead a dual life, as they reflect collectively experienced trauma and a yearning



untotes Leben in Verschwiegenheit führen und die lediglich als fehlende Bilder in Fotoalben »sichtbar« werden. Diese Geister führen aber ein Doppel Leben, sie sind auch diejenigen kollektiver Trauma und Wünsche nach Vergessen oder Veränderung. Nach dem Krieg waren alle mit Überleben beschäftigt und wollten den Krieg hinter sich lassen, heißt es in einer Stelle im Video. Die Ausstellung *Kontaminierte Landschaften* projiziert diese Lücken und Geister nach draußen, in die Öffentlichkeit, die im Westerwald hauptsächlich als *Landschaft* erlebbar war und ist. Damit erarbeitet Schäfer aber auch eine andere Form von Sichtbarkeit für diese privaten wie kollektiven Fehlstellen und auch für die Vorstellung über diese Landschaft: Der zweite Kanal des Videos zeigt die monokulturelle und automatisiert-vernetzte Landwirtschaft der Gegenwart, die die Albumbilder von Viehmärkten, die Landschaften von Sander sowie die Porträts »der Bauern« als etwas erscheinen lassen, das heute nur mehr von der Tourismuswerbung ausgebeutet wird.

Es dreht sich also alles um Fragen der Repräsentation: Wer zeigt und was soll eigentlich gezeigt werden und wie haben sich die Kontexte dieses Zeigens verändert? Die Sander'schen Familienporträts präsentieren die Familien ja nicht zufällig am Hof zusammengekommen, sondern in Sonntagsgewändern arrangiert. Ein bürgerliches Bildverständnis überschreibt dabei schon immer die bäuerliche Kultur. Aufnahmen von Feld- oder Stallarbeit existieren so gut wie gar nicht, selbst die späteren Jungbauern sind auf dem Weg zu einem Kirchtag im Sonntagsstaat.

Wir müssen erkennen, dass ein auch dokumentarisch verstandenes langjähriges fotografisches Vorhaben wie dasjenige von August Sander im Westerwald eigentlich keine Bilder dieser Realität liefert, sondern diese einem bereits existierenden Bildregime unterwirft. Walter Benjamin hat in den 1920er-Jahren äußerst kritisch auf diesen Umstand hingewiesen: »Sie [die Neue Sachlichkeit] wird immer nuancierter, immer moderner, und das Ergebnis ist, daß sie keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren kann, ohne ihn zu verklären. Geschweige denn, daß sie imstande wäre, über ein Stauwerk oder eine Kabelfabrik etwas anderes zu sagen als dies: die Welt ist schön. [...] Es ist ihr nämlich gelungen, auch noch das Elend, indem sie es auf modisch perfektionierte Weise auffaßte, zum Gegenstand des Genusses zu machen.«

Doch auch die Familienalben erweisen sich nicht unbedingt als »Gegenarchiv« zu dieser Art ästhetischem Genuss, der die soziale Realität in eine formale Gestaltung des Bildes übersetzt oder diese dadurch überschreibt. Auch dort kommt Alltag kaum vor. Über Porträts möchten Personen erinnert werden. Auf Reisen entstehen Stadt- und Landschaftsansichten, zumeist menschenleer; die erste Fahrt auf der Autobahn wird dokumentiert. Viele Gruppenporträts entstehen zu besonderen Anlässen, bei Familienfeiern, Kirchtagen oder etwa Gemeindefesten. Uniformen und Hakenkreuze tauchen auf und verschwinden wieder. Lediglich ein zunächst zerstörtes

to forget or to change. After the war, everyone was busy trying to survive and wanted to leave the war behind them, as is mentioned in one part of the video. The exhibition *Kontaminierte Landschaften* (Contaminated Landscapes) projects these gaps and specters to the outside, into the public sphere, which in the Westerwald was and still is primarily experienced as *Landschaft* (Landscape). Schäfer thus elaborates another form of visibility as well when it comes to these personal and collective gaps and also to the idea of the landscape itself: the second channel of the video shows the monocultural and automated, networked agriculture of the present day, making the album photos of livestock markets, Sander's landscape shots, and the portraits of "the peasants" seem like something that is nowadays only exploited for tourism advertising.

Everything indeed revolves around questions of representation: Who is doing the showing, what should actually be shown, and how have the contexts of this showing changed? The family portraits taken by August Sander present the families not in a chance constellation on the farm, but rather in their Sunday best. A bourgeois understanding of pictures here always overwrites the rural culture. Photographs of work in the fields or barns hardly exist at all in these images, and even in the later ones the young farmers are seen dressed up for church on Sundays.

It's important to note that even a photographic endeavor lasting many years and considered to be of a documentary nature, like that of August Sander in the Westerwald, does not actually deliver pictures of this reality. Instead, it subjects them to an already existing visual regime. In the 1920s, Walter Benjamin pointed out this circumstance with highly critical words: "It [New Objectivity] becomes ever more *nuancé*, ever more modern; and the result is that it can no longer record a tenement block or a refuse heap without transfiguring it. Needless to say, photography is unable to convey anything about a power station or a cable factory other than, 'What a beautiful world!' [...] For it has succeeded in transforming even abject poverty—by apprehending it in a fashionably perfected manner—into an object of enjoyment."

Yet even the family albums do not necessarily prove to be a "counter-archive" to this kind of aesthetic enjoyment that translates social reality into the pictorial form of a photograph, or overwrites it in this way. There, too, day-to-day life is hardly present. People want to be remembered through portraits. City and landscape views from travels are found in the albums, usually devoid of people; the first drive on the autobahn has been documented. There are many group portraits taken on special occasions, at family celebrations, church days, or community festivities. Uniforms and swastikas appear and disappear again. The only pictures that might be called snapshots are found in an initially destroyed album belonging to the artist's grandfather. It documents a homecoming celebration for soldiers, featur-



Album des Großvaters der Künstlerin, das einen Heimatempfang von Soldaten dokumentiert und aus Fotografien von Herbert Ahrens aus dem Mai 1943 besteht, zeigt auf ein paar Fotos eine Menschenmenge und Aufnahmen, die als Schnappschüsse bezeichnet werden könnten. Die Aufnahmen der restlichen Alben sind merkwürdig konstruiert, wie wir es natürlich auch aus unseren eigenen Familienalben kennen. Die Geister sind also nicht aus diesen Archiven verschwunden, im Gegenteil. Vielleicht sind gerade sie es, die diese Inszenierungen erzwingen und Veränderung erschweren, dafür aber soziale Stabilität zu garantieren scheinen.

Und auch die Reise der Künstlerin in die Region ihrer Kindheit bringt diese Geister nur mit Mühe zutage. Ausschnitthaft werden Innenräume oder die nähere Umgebung von Gebäuden beziehungsweise Bauernhöfen gezeigt, Gärten, vorbeifahrende Traktoren. Die Personen, die über Porträts ihrer Familie von August Sander sprechen, werden nur über ihre Gesten im Umgang mit den Bildern gezeigt. Ein Wald, der im Hintergrund einer Aufnahme von August Sander zu sehen ist, taucht auch im Video von Schäfer auf, ist mittlerweile allerdings einem Sturm zum Opfer gefallen. All dem sind Besuche im Museum Ludwig in Köln vorausgegangen, in der Stiftung Ann und Jürgen Wilde der Pinakothek der Moderne in München sowie im Museum Folkwang in Essen, um verschiedene Originale von Sander zu sichten. Der Untersuchung der Künstlerin liegen diese Begegnungen und Untersuchungen als Versatzstücke zugrunde, aus denen jedoch keine zusammenhängende Geschichte konstruiert werden kann, weil diese im Grunde nie existierte, wie sich bereits an den Fotografien von Sander zeigte: Soziale, ökonomische und kulturelle bis sprachliche Differenzen durchziehen dieses Feld von Geschichte und ihrer Repräsentation bis in jedes einzelne Bild hinein. Selbst Landschaft ist nach wie vor von diesen Fragmenten von Erinnern und Vergessen kontaminiert und von Geistern bevölkert.

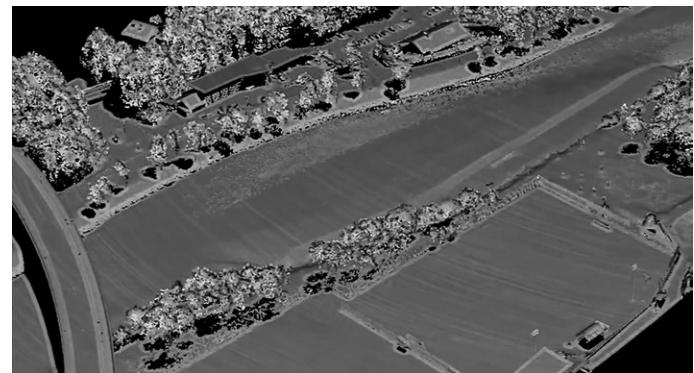
Dieser Umstand ist vielleicht zuallererst ein weiteres Beispiel für die Geister der Geschichte der Fotografie selbst. Allan Sekula hat als Ideologie enttarnt, was in Ausstellungsprojekten wie Edward Steichens *The Family of Man* (ab 1955) als universelle Sprache der Fotografie gefeiert wurde. Für Steichen korrespondierte dieser Universalismus der Fotografie mit einem weiteren Universalismus: »Sie zeigt, daß die fundamentale Einheit menschlicher Erfahrungen, Haltungen und Gefühle vollkommen durch das Medium des Bildes vermittelbar ist. Das besorgte Auge des Bantu-Vaters, das auf seinem Sohn ruht, während dieser lernt, mit seinem primitiven Speer nach Nahrung zu jagen, ist das Auge eines jeden Vaters, sei es in Montreal, Paris oder Tokyo.« Fotografie wäre also in der Lage, kulturelle Differenzen und soziale Unterschiede zu durchdringen, um das eigentliche »Wesen« »des Menschlichen« zu vermitteln. Repräsentation wird hier zu einer zynischen Ethik des fotografischen Bildes, das als visuell-politisches Propagandamaterial den Verkauf von Coca-Cola auf der ganzen Welt ankurbeln soll.

ing photos taken by Herbert Ahrens in May 1943 showing crowds of people. The pictures in the other albums are oddly arranged, the way it is in our own family albums. So the specters have not actually disappeared from these archives — quite the contrary. Perhaps they are the very ones to force these acts of staging and to hamper change, all the while seeming to provide social stability.

Sandra Schäfer's journey back to the region of her childhood does not easily revive these specters either. Details of interior spaces, or of the areas surrounding buildings or farms, are shown, such as gardens or tractors driving by. The people who are talking about the portraits of their family by August Sander are shown only through the gestures they make while dealing with the images. A forest seen in the background of a photo taken by August Sander also appears in one of Schäfer's videos, yet this forest has meanwhile fallen victim to a storm. All of this work was preceded by the latter artist's visits to the Museum Ludwig in Cologne, the Ann and Jürgen Wilde Foundation of the Pinakothek der Moderne in Munich, and the Museum Folkwang in Essen to view various originals by Sander. Schäfer's artistic investigations are based on these encounters and analyses as elements which, however, do not lend themselves to constructing a cohesive history, because such a history never actually existed, as Sander's photographs have already shown: differences ranging from social, economic, and cultural to linguistic permeate this time in history and its representation, as is evident in every single photograph. Even landscape continues to be contaminated by these fragments of remembering and forgetting and to be populated by specters.

This circumstance is perhaps first and foremost another example of the specters of photographic history itself. Allan Sekula exposed as an ideology that which in exhibition projects like Edward Steichen's *The Family of Man* (as of 1955) was celebrated as the universal language of photography. In Steichen's view, this universal nature of photography corresponded to another universalism: "It demonstrates that the essential unity of human experience, attitude and emotion are [sic] perfectly communicable through the medium of pictures. The solicitous eye of the Bantu father, resting upon the son who is learning to throw his primitive spear in search of food, is the eye of every father, whether in Montreal, Paris, or in Tokyo." So photography would be able to penetrate cultural distinctions and social differences in order to bring across the actual "essence" of "the human." Here, representation becomes a cynical ethics governing the photographic image that, as visual-political propaganda material, is meant to boost sales of Coca-Cola around the world.

Yet this claim to cultural universalism could not be realized on even a few square kilometers of Germany during the first half of the twentieth century. After his wife died, Sander is pictured at lunch with his neighbors, sitting at the head of the table, the only one with a white tablecloth, an unmistakable sign of social distinction. So when



Dieser Anspruch auf kulturellen Universalismus konnte allerdings nicht einmal auf wenigen Quadratkilometern in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eingelöst werden. Als seine Frau stirbt, isst Sander bei Nachbarn zu Mittag, am Kopf des Tisches, als einziger auf einem weißen Tischtuch, ein untrügliches Zeichen des sozialen Unterschieds. Wenn also Sandra Schäfer danach fragt, in welcher Art und Weise sich hier verschiedene Felder und Geschichten von Bildern, Wissen, Erinnerung und kulturellem Habitus durchkreuzen, dann lässt sich vielleicht nur feststellen, dass es allein schon schwierig erscheint, die Bruchlinien dieser Durchkreuzungen zu markieren. Und vielleicht sind sie auch gar nicht in den Fotografien selbst zu finden, jedenfalls dann nicht, wenn die Abgebildeten weiterhin das bleiben, was sie immer schon waren: Abgebildete. Ich denke, das gesamte Projekt von Sandra Schäfer lädt ein, darüber nachzudenken, wie sich die Porträtierten in Akteur*innen veränderten, welchen Anteil sie immer schon an den Bildern hatten, was sie sich durch diese Bilder anzueignen trachteten, wie sie über diese Bilder mit ihrer eigenen Identität verfahren sind und welche Geschichte sie damit zu erzählen – oder zu vergessen – versuchten.

In der Ausstellung sind die Alben als Archiv in Videos zu sehen, in denen die Künstlerin die Seiten der Alben durchblättert. Darüber hinaus sind Gruppierungen der Bilder aus diesen Alben auf zehn Tischen arrangiert. Die Menschen, um die es in diesen Bildarchiven geht, sind also in der Ausstellung äußerst präsent. Zugleich erscheinen sie aber auch als die großen Abwesenden in der Ausstellung, gerade weil sie lediglich über die Bilder präsent sind. Diese ambivalente Erscheinungsform erinnert an Ausstellungen von ehemals völkerkundlichen Museen, in denen ihre Bestände neu veröffentlicht und zugänglich gemacht werden. Es erscheint uns in diesen post-ethnografischen Ausstellungen naheliegend, dass die Abgebildeten durch eine Macht unterworfen wurden, die auch diese Bilder hervorgebracht hat, eine Macht, die wir gewohnt sind, als kolonial zu bezeichnen. Der vermessende, taxierende und klassifizierende Blick des Kolonialismus hat nichts anderes hervorgebracht als kolonialisierte Körper, Geister, die einer Typologie unterworfen werden, die Gegenstand einer Forschung sind, die jedoch niemals als Subjekte in Erscheinung treten, mit eigener Geschichte und Kultur. Vielleicht ist es kein Zufall, dass die Künstlerin in ihrer Präsentation diese formale Nähe gesucht hat, um uns die Bildarchive des Westerwaldes in neuer Weise *fremd* zu machen und auch in ihnen nach einer visuellen Macht der Unterwerfung zu suchen. Das Vorhaben von August Sander, ein Fotoalbum der Typologie der deutschen Bevölkerung anzulegen, die berühmten *Menschen des 20. Jahrhunderts*, weist im Grunde in dieselbe Richtung von Klassifizierungen und Einordnungen, wie auch die Kompositporträts von Francis Galton gut 80 Jahre zuvor.

Das Re-Arrangieren der Bildarchive durch die Künstlerin könnte in die Richtung weisen, den Ordnungen des Archivs selbst entge-

Sandra Schäfer wonders how different fields and histories of images, knowledge, memory, and cultural habitus cross here, then it can perhaps only be said that even just marking the fault lines of these crossings seems tricky. And maybe such lines are not in fact identifiable in the photographs themselves, at least not if the people rendered still remain what they have always been: the portrayed. It seems to me that this whole project by Sandra Schäfer invites us to reflect on how the individuals portrayed can be turned into protagonists, and also to consider the stake they have always had in the images, what they have sought to appropriate through these images, how they have engaged with their own identity in these images, and thus what story they have tried to tell—or forget.

In the exhibition, the albums are seen in the videos as an archive, with the artist leafing through the album pages. In addition, pictures from these albums are grouped on ten tables. So the people populating these visual archives are extremely present in the exhibition. Yet at the same time they appear to be the big absent ones in the exhibition, especially because they are only present through the images. Such an ambivalent manifestation is reminiscent of exhibitions staged by earlier ethnological museums, with the intention of newly presenting their collection and making it accessible. It seems clear in retrospect that the individuals rendered in such post-ethnographic exhibitions were subject to a power that created these pictures, a power that we are used to calling colonial. The surveying, appraising, and classifying gaze of colonialism brought to life nothing more than colonialized bodies, or specters, who were subjected to a typology, made the subject of research, yet without being allowed an actual presence as subjects with their own history and culture. Maybe it is no coincidence that the artist, in her presentation, sought such proximity of form in order to make the visual archives of the Westerwald seem *foreign* to us in a new way, and also to seek within these archives a visual power of subjugation. August Sander's endeavor to create a photo album of the typology of the German population, the famous *People of the 20th Century*, basically points in the same direction as the classifications and categorizations sought by Francis Galton in his composite portraits about eighty years earlier.

Sandra Schäfer's rearranging of the visual archives might well point in the direction of counteracting the order of the archive itself by interrelating pictures that might not have been pasted next to each other into the albums. As to the missing images, we can only speculate. Ultimately, it is not a matter of exchanging one order for another or playing them off against each other, as Schäfer's exhibition clearly shows, but of subverting the actual idea of order. If everything could have been different, then this history loses its unfolding exigency and becomes the object of a material and political practice, as postulated by Marx and others.



genzuarbeiten, Bilder miteinander in Verbindung zu bringen, die in den Alben nicht nebeneinander eingeklebt worden wären. Über die fehlenden Bilder lässt sich nur spekulieren. Am Ende, und das zeigt die Ausstellung von Schäfer eindeutig, geht es nicht darum, eine Ordnung gegen eine andere auszutauschen oder sie gegeneinander auszuspielen, sondern dadurch die Idee der Ordnung selbst zu unterwandern. Wenn alles immer auch anders hätte sein können, dann verliert Geschichte ihre Notwendigkeit, mit der sie sich entfaltet, und wird Gegenstand einer materiellen und politischen Praxis, wie sie unter anderem auch Marx gefordert hat.

Dann aber verschieben sich die Handlungsmöglichkeiten auch in Richtung derer, die sich für ein Bild von Sander in Szene gesetzt haben, und die Autorenschaft Sanders gerät ins Wanken. Die »Heimsuchung« wäre dann in die andere Richtung zu lesen, sie würde es nämlich ermöglichen, den Geistern einen Raum des Erscheinens zuzugestehen, sie in die historischen Aufnahmen hinzuzudenken oder gar hineinzudenken. Dies hat Ariella Azoulay als »civil contract of photography« bezeichnet, um den Anteil derer an der Bildproduktion zu stärken, die auf den Bildern zu sehen sind. Vielleicht besteht in diesem »civil contract« eine Möglichkeit, die Geschichte der Fotografie, die Geschichte der Archive und unsere Rolle in dieser Geschichte (in den Bildern selbst und als Teil der Forschung an den Bildern) fundamental zu entkolonialisieren, wenn wir bei Kolonisieren nicht immer nur an ferne Länder denken, sondern sehr grundsätzlich an das Unterworfen-Sein unter verschiedenste Regime, auch unter Bildregime. Und vielleicht ist es gar nicht so weit hergeholt, zu beginnen, über diese Archive und damit auch über uns selbst als in gewisser Weise ebenfalls Kolonisierte nachzudenken.

Reinhard Braun

Wir danken dem MUSEUM FOLKWANG, ESSEN und der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln für die August Sander-Leihgaben.

Then, however, the possibilities for agency also shift in the direction of those who posed for Sander's pictures, causing Sander's authorship to falter. The "visitation" would then need to be read from a different vantage point, for this would make it possible to grant the specters a place to manifest, or for us to think our way into the historical images or even fill them in. Ariella Azoulay calls this the "civil contract of photography," so as to strengthen the part of those involved in creating a photo. Maybe this "civil contract" harbors an opportunity to fundamentally decolonialize the history of photography, the history of archives, and our role in this history (in the images themselves and in being involved in researching these images)—if we move away from associating the act of colonization only with faraway lands to focus instead, very basically, on the state of subjugation under diverse regimes, including visual regimes. And perhaps it is not so far-fetched to start thinking about these archives, and thus about ourselves as well, as being, in a certain sense, likewise colonized.

Reinhard Braun

The artist **Sandra Schäfer** works with film, video installation, and photography. She explores the production processes of urban and transregional spaces, history, and image politics. Her artwork is often based on long-term research dealing with the edges, gaps, and discontinuities found in our perception of history, political struggles, and geopolitical spaces. Her work has been shown at various venues, including the 66th and 67th Berlinale, Berlin (DE), Schirn Kunsthalle Frankfurt (DE), Depo, Istanbul (TR), La Virreina, Barcelona (ES), and Haus der Kulturen der Welt, Berlin. In 2020, her book *Moments of Rupture: Space, Militancy & Film* was published by Spector Books in Leipzig (DE).

We extend our thanks to the MUSEUM FOLKWANG, ESSEN, and to the Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Cologne, for the August Sander loans.

→ What futures are promised, what futures are forgotten? Reading a family archive, 2021.

Camera Austria wird finanziell unterstützt von / is financially supported by



Tizza Covi & Rainer Frimmel

Dauer / Duration: 19. 3. – 22. 5. 2022

In Kooperation mit Diagonale – Festival des österreichischen Films
In cooperation with Diagonale – Festival of Austrian Film

Vielfach ausgezeichnet und auf internationalen Filmfestivals vorgestellt, gehören die Filme des Wiener Regie-Duos Tizza Covi und Rainer Frimmel zu den interessantesten und sinnlichsten Arbeiten der jüngeren österreichischen Filmgeschichte. Sozialrealistisch und poetisch zugleich faszinieren die Filme nicht zuletzt durch ihre zärtliche Hinwendung und Zuneigung zu ihren Protagonist*innen, die mitunter von Laien-Darsteller*innen gespielt werden. Weniger bekannt ist das fotografische Œuvre von Covi und Frimmel, das nicht nur als Vorstudie zu ihren Filmen gesehen werden muss, sondern eigenständigen Betrachtungsweisen und künstlerischen Konzepten folgt. 2022 wird die Diagonale – Festival des österreichischen Films den beiden Regisseur*innen einen Programmschwerpunkt widmen und Camera Austria erstmals eine umfangreiche Ausstellung ihres fotografischen Werkes zeigen. Das gemeinsame Vorhaben ist die erste umfassendere Werkschau zu Tizza Covi und Rainer Frimmel.

The films by Vienna's director duo Tizza Covi and Rainer Frimmel count among the most fascinating and sensuous works of recent Austrian film history. They are shown at international film festivals and have received numerous awards. At once social realistic and poetic, the films are compelling not least due to their tender treatment of and affection for their protagonists, sometimes played by amateurs. Less well known is the photographic oeuvre of Covi and Frimmel. While these photographs may be considered a preliminary study for the duo's films, they must also be seen as independent perspectives and artistic concepts. In 2022, the Diagonale – Festival of Austrian Film will be focusing an extensive program on the two directors, and Camera Austria will be presenting a first a comprehensive exhibition of their photographic work. This joint endeavor is the first sweeping presentation of Tizza Covi and Rainer Frimmel's oeuvre.

Camera Austria International 156

Erscheint am / Release date: 24. November 2021

Mit Beiträgen von / With contributions by: Sabrina Asche, Tony Cokes, Raphaël Grisey & Bouba Touré, Jörg Heiser, Naoko Kalschmidt, Folke Köbberling, Rosalyn D'Mello, Leanne Betasamosake Simpson, Nicole Six & Petritsch, Sodoma Uýra

Mit dem umfangreichen Projekt *Die Stadt & Das gute Leben* hat sich Camera Austria im Jahr 2020 schwerpunktmäßig mit Fragen zur gegenwärtigen Stadt und jener, was ein »gutes Leben« innerhalb dieser bedeuten könnte, beschäftigt. Was wurde aus der Idee des guten Lebens in der Stadt im fortschreitenden 21. Jahrhundert? Welche Impulse können andere Vorstellungen über das gute Leben, das *buen vivir*, in die Debatte einbringen? Muss die Idee des guten Lebens verteidigt, rekonstruiert oder erneuert werden? Von welchen Interessen wird sie bedroht? Welche Aspekte unserer Gegenwart müssen zur Beantwortung dieser Fragen untersucht werden in einer Zeit, in der die Stadt, oder besser der Komplex des Urbanen, zu einem zentralen Phänomen vieler Gesellschaften geworden ist, leben doch immer mehr Menschen weltweit in immer größeren Städten oder Metropolregionen? Mit dieser Ausgabe versuchen wir, diese Fragen durch weit auseinanderliegende künstlerische wie theoretische Praktiken zu beleuchten, um anzudeuten, dass die Antworten nicht vor Ort gefunden werden können, sondern eine Angelegenheit aller sind.

With the extensive project *The City & The Good Life*, Camera Austria occupied itself in 2020 primarily with questions connected to the contemporary city and what might comprise a “good life” in the urban context. What has become of the idea of the good life in the city as the twentieth century progresses? Which impulses can other understandings of the good life, the *buen vivir*, bring to the debate? Does the idea of the good life need to be defended, reconstructed, or renewed? What interests endanger it? Which aspects of our present require examining in order to answer these questions during an era in which the city, or rather the complex of urbanism, has become a pivotal phenomenon in many societies, considering that more and more people worldwide are living in ever larger cities or metropolitan regions? In this issue we endeavor to illuminate these questions by presenting widely divergent artistic and theoretical practices, showing how the answers cannot be found locally but are of issue to us all.