

Eröffnung / Opening

18. 3. 2022, 18:00

Ausstellungsdauer / Duration

19. 3. – 22. 5. 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

Künstler*innengespräch / Artists talk

9. 4. 2022, 13:00

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



Tizza Covi & Rainer Frimmel

Über die Ränder / On the Margins

Koproduktion mit Diagonale – Festival des österreichischen Films /
Co-produced by Diagonale – Festival of Austrian Film

»Eine Gesellschaft erhält ihre typische Prägung an den Rändern. Die Geschichte dieser Ränder ist eine politische, durchdringt aber auch den Bereich ästhetischer Form und die Syntax regelgerechter Sprache«, schreibt Anselm Franke im Jahr 2016 in einem Beitrag für die Zeitschrift *Camera Austria International* Nr. 135. Die Formierung unserer gegenwärtigen Gesellschaften ist von Praktiken der Ausgrenzung und Teilung gekennzeichnet. Es gelingt Gesellschaften allerdings niemals vollständig, das Ausgegrenzte oder Verdrängte außerhalb ihrer Konventionen oder Normen zu halten, es drängt in Bildern oder auch in der Sprache zurück in die vermeintliche Mitte der Gesellschaften. Manchmal erhält es jedoch auch eine zugewiesene Rolle als eine Art heterotoper Raum der Ausnahme, der die Regel bestätigen soll. Wie zum Beispiel die Zirkuswelt. Seit den mehrjährigen Vorbereitungen und Recherchen zu ihrem Film *Babooska* (2005) involvieren sich Tizza Covi und Rainer Frimmel immer wieder in dieses vom Verschwinden bedrohte soziale Milieu (*La Pivellina*, 2009; *Mister Universo*, 2016). Die nomadische Lebensweise macht es unmöglich, Teil der Welt der »Sesshaften« zu werden, in einer stabilen und sich durch Wiederholung und Kontinuität auszeichnenden gesellschaftlichen Umgebung zu leben. Das ständige Unterwegs-Sein und das Wohnen im Wohnwagen erlauben keine kontinuierliche Schulbildung, was die Möglichkeit, durch einen Job eine Wohnung zu finden, weiter reduziert. Die Arbeit im Zirkus – auf der Bühne wie hinter der Bühne – stellt deshalb im Grunde die einzige Arbeitsmöglichkeit dar. Doch werden die Sesshaften von den Zirkusleuten abschätzig »Gadschis« genannt. »Für die Leute, die das Wanderleben betreiben, sind wir Sesshaften eher Zielscheibe von Spott und Häme und wir werden in der Regel für nicht ganz voll genommen«, erzählt Tizza Covi. Die unterschiedlichen gesellschaftlichen Rollen sind also durch eigenartige gegenseitige Ausgrenzungen, Vorurteile und Unwissenheit beziehungsweise auch durch ein gegenseitiges Nicht-Wissen-Wollen gekennzeichnet.

Mit ihren Filmen aus dem Zirkusmilieu und den Fotoserien arbeiten Covi und Frimmel diesem Nicht-Wissen-Wollen entgegen. Ihre Aufmerksamkeit richtet sich dabei gerade nicht auf das, was vom Zirkus gesehen werden kann – die Arena, die Akrobatik, die

»A society receives its characteristic imprint at the margins. And the history of these margins is a political history, but it also suffuses and in-forms the realm of aesthetic form and the syntax of orderly language,« Anselm Franke wrote in a contribution to the magazine *Camera Austria International* No. 135 in 2016. The formation of our contemporary societies is characterized by practices of exclusion and division. But societies never manage to keep what is excluded or displaced entirely outside of their conventions or norms; it forces its way back into the alleged center of society in images or in the language. At times, it is also assigned a role as a sort of heterotopic space of exception, which is supposed to be proved by the rule. Like, for instance, the world of the circus. Since preparing and doing research over many years for their film *Babooska* (2005), Tizza Covi and Rainer Frimmel have involved themselves again and again in this social milieu at risk of disappearing (*La Pivellina*, 2009; *Mister Universo*, 2016). The nomadic lifestyle makes it impossible to become part of the world of »sedentary society,« to live in a stable social environment characterized by repetition and continuity. Being constantly on the road and living in caravans does not allow for continuous school education, and also further reduces the possibility to find housing through having a job. Working in the circus – on or behind the stage – therefore represents basically the only employment opportunity. Circus people, however, disparagingly call sedentary individuals »gadschis.« »For people who live an itinerant life, we sedentary individuals are something of an object of derision and malice and are usually perceived as being not quite all there,« Tizza Covi says. The different social roles are thus characterized by odd, reciprocal exclusions, prejudices, and unfamiliarity, and/or also by a mutual not-wanting-to-know.

With their films based on the circus milieu and their photo series, Covi and Frimmel work against this not-wanting-to-know. Their focus is thus not on what can be seen of the circus – the arena, the acrobatics, the animal trainers, and other numbers – but rather on what usually cannot or does not want to be seen – day-to-day life, family relationships, the routines of setting up and taking down the tent



Dompteure und andere Nummern –, sondern auf das, was üblicherweise nicht gesehen werden kann und will – der Alltag, die familiären Beziehungen, die Routinen des Auf- und Abbauens des Zeltens und der Wohnwägen, die ständigen Schulan- und -abmeldungen. Im Jahr 2000 publizieren sie mit dem foto-forum Bozen das Buch *Es ist wie es ist* mit zwischen 1996 und 1998 aufgenommenen Porträts von Artist*innen und Mitarbeiter*innen italienischer und österreichischer Zirkusse. In nüchternem Schwarz-Weiß gehalten folgen diese Porträts keiner strengen dokumentarischen Form und erinnern eher an Porträts in August Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts*, ohne allerdings eine ähnliche soziale Systematik zu verfolgen. Es entsteht der Eindruck, dass diese Porträts etwas herauszuarbeiten versuchen, das üblicherweise in Fotografien über das Zirkusmilieu verschwindet. Die Präsenz der Porträtierten arbeitet einer Typisierung entgegen und stellt eine Individualität und Subjektivität her, wo sonst Pauschalisierung und Generalisierung vorherrschen. Das hohe Maß an Sichtbarkeit, das diese Porträts herstellen, hat möglicherweise auch damit zu tun, dass die Porträtierten einem Milieu angehören, das vollständig zu verschwinden droht und quasi vor diesem Verschwinden mit Hilfe der Fotografie noch einmal in die Gegenwart versetzt werden soll.

Das Porträt ist überhaupt eines der bevorzugten »Genres« der fotografischen Arbeit von Covi und Frimmel. Das hängt sicherlich mit ihrem generellen Interesse an Personen und deren Geschichten zusammen, wie es auch die Filme kennzeichnet. Es hängt aber auch mit ihrer Leidenschaft für das Dokumentarische zusammen, die sich allerdings nicht auf einen abstrakten Begriff des Sozialen richtet, sondern immer auf konkrete Konstellationen von Personen, ihrer Beziehungen, Konflikte und Zugehörigkeiten – Konstellationen, die sich gerade an den Rändern der Gesellschaft finden, fremd, unbekannt. Doch stellt das Dokumentarische auch eine umstrittene Form der visuellen Praktik dar, muss sich diese doch immer auch der Frage stellen, wessen Wahrnehmung welche Erzählung generiert und welche Fragen von Macht, Möglichkeiten, Zugängen und Privilegien damit verbunden sind.

Covi und Frimmel reagieren auf diese Form eines Blicks »von außen«, indem sie sich durch oftmals mehrjährige Vorbereitungen vor Ort gewissermaßen eine Position des Innen erarbeiten, von der sie jedoch gleichzeitig wissen, dass diese niemals vollständig eingenommen werden kann und schon gar nicht als teilnehmende Beobachtung romantisiert werden darf. Dennoch leben sie während der Dreharbeiten selbst in einem Wohnwagen, erledigen Aufgaben und teilen sich den Alltag mit ihren Protagonist*innen.

2001 erscheint *Das ist alles*, gedreht im Dorf Jasnaja Poljana in der Oblast Kaliningrad, einem schmalen Streifen Russland zwischen der litauischen und polnischen Grenze, der im Laufe der unstillen russischen Geschichte zum Sammelbecken der Vertriebenen, Umgesiedelten und Heimatlosen wurde. Insgesamt haben Covi und Frimmel

and caravans, the constant registering for and deregistering from schools. In 2000, in cooperation with the foto-forum Bozen, they published the book *Es ist wie es ist* (It Is What It Is), with portraits of artists and employees of Italian and Austrian circuses produced between 1996 and 1998. Photographed in austere black and white, these portraits do not adhere to any strict documentary form and instead call to mind the portraits in August Sander's *Menschen des 20. Jahrhunderts* (People of the 20th Century), but without pursuing a similar social classification. The impression that arises is that these portraits are trying to work out something that usually disappears from photographs of the circus milieu. The presence of the individuals portrayed works against any sort of typification and gives rise to an individuality and subjectivity where clichés and generalizations otherwise predominate. The great degree of visibility that these portraits produce is also possibly connected to the fact that the individuals portrayed belong to a milieu that is at risk of disappearing entirely and is supposed to be quasi transposed to the present once again with the help of photography.

The portrait is definitely one of the preferred "genres" in Covi and Frimmel's photographic work. This is surely connected to their general interest in people and their stories, as also characterizes their films. But it also has to do with their passion for the documentary, which is, however, not oriented toward an abstract concept of the social, but instead always toward concrete constellations of individuals, their relationships, conflicts, and affiliations—constellations that are, however, found particularly at the margins of society, that are alien, unfamiliar. At the same time, the documentary also represents a controversial form of visual practice, yet one that must also always pose the question of whose perception generates which narrative, and what questions regarding power, possibilities, access, and privileges are connected with this.

Covi and Frimmel react to this form of a view "from the outside" by, to some extent, developing a position of being inside, frequently through preparations on site over many years. This is, however, a position about which they simultaneously know that it can never be assumed completely and definitely should not be romanticized as participatory observation. While filming, they themselves nevertheless live in a caravan, and deal with tasks and share day-to-day life with their protagonists.

The film *Das ist alles* (That's All)—which was filmed in the village of Yasnaya Polyana in Kaliningrad Oblast, a narrow strip of Russia between the Lithuanian and Polish borders that became a gathering place for displaced, resettled, and homeless persons over the course of the unsettled history of Russia—was released in 2001. Covi and Frimmel lived in this village for a total of three months in order to accompany "ways and views of life that are totally alien and very close to us at the same time." "It was clear to us from the very



drei Monate in diesem Dorf gelebt, »um Lebensformen und Lebensansichten, die uns total fremd und auch wieder ganz nah sind«, zu begleiten. »Dabei war von vornherein klar, dass es eine fragmentarische Beobachtung ohne journalistischen Anspruch ist« (Tizza Covi).

Entstanden sind dazu bereits in den Jahren 1998 und 1999 eine umfangreiche fotografische Serie von Innenräumen, zahlreiche Porträts und Polaroids. Die Innenräume, öffentliche wie private, sind menschenleer. Sie dienen nicht dazu, die Bewohner*innen dieses Dorfes näher zu kennzeichnen, sie einem Raum einzuschreiben, den wir rund um die Personen »mitlesen« können, um – ja, um was? Um besser zu verstehen? Um mehr wissen zu können? Die leeren Innenräume scheinen uns dieses mangelnde Wissen vor Augen zu führen. Welches soziale Leben imaginieren wir in den öffentlichen Räumen? Welche Art von Familienleben in den privaten? Diese leeren Räume scheinen mehr als (gutgemeinte) Sozialreportagen von der Distanz, vom Abstand, der Fremdheit und Andersheit zu erzählen, die wir so schwer überbrücken können und der wir immer weniger Präsenz im Raum einer *gemeinsamen* Gegenwart einräumen.

Eine Schwarz-Weiß-Serie wiederum besteht aus Porträts und Gruppenporträts, alle vor der gleichen Mauer aufgenommen, manche als Ganzkörperaufnahmen, andere an der Hüfte angeschnitten. Familien, Geschwister, Freunde. Sie erinnern an die Porträts aus *Es ist wie es ist*, mit einer großen Aufmerksamkeit für die Porträtierten; der immer gleiche Hintergrund hat etwas Artifizielles, zugleich aber auch etwas Verbindendes, weil dadurch soziale Hierarchien ausgeblendet werden. Ohne Umgebung und Kontext können diese Porträts auch keine stereotypen Leseweisen hervorrufen, die den Personen immer schon ihren Status und ihre Rolle zuweisen.

Eine zweite Serie in Farbe zeigt zum Teil dieselben Personen, wie sie jeweils ein Polaroid mit ihrem Porträt in die Kamera halten – auf der Straße, im Garten, vor ihrem Haus, auf dem Feld, beim Baden, im Stall, beim Melken, mit Pferden. Diese Serie erweitert unseren bildlichen »Zugriff« auf ihr Leben beziehungsweise auf diesen kurzen Ausschnitt ihres Lebens. Aber aus diesen Bildern »spricht« etwas zurück. Die Porträtierten zeigen uns ein Bild ihrer selbst im Bild ihrer selbst. Was wie ein einfacher Kunstgriff erscheinen mag, hat weitreichende Folgen. Durch die Geste des Zeigens erhalten die Porträtierten eine Rolle an der Entstehung des Bildes, sie sind gewissermaßen Co-Autor*innen. Und sie zeigen uns mit dieser Geste der Präsentation eines Bildes, dass wir nur anhand eines Bildes etwas über sie wissen können, flüchtig, ausschnittshaft, fragmentarisch. Sie zeigen uns, dass sie in diesem konkreten Augenblick in eine Repräsentationspolitik verstrickt sind, der sie allerdings nicht unterworfen werden, sondern in der sie eine aktive Rolle einnehmen. Sie erlauben dieser Repräsentationspolitik für einen kurzen Augenblick, Anteil an ihrem Leben zu nehmen.

Wenn sich also kritisch über Dokumentarismen sagen lässt, dass es sich dabei um eine Aneignung handelt, auch eine Grenze, die oft-

beginning that it is a fragmentary observation, without journalistic aspirations” (Tizza Covi).

In addition to this, they also produced an extensive photographic series of interior spaces, numerous portraits, and Polaroids in 1998 and 1999. The interior spaces, public and private, are deserted. They do not serve to characterize the inhabitants of this village in greater detail, to inscribe them in a space surrounding the individuals that we can also “read,” in order to—yes, in order to do what? To understand them better? To be able to know more? The empty interior spaces seem to visualize this missing knowledge for us. What social life do we imagine in the public spaces? What sort of family life in the private spaces? These deserted spaces seem to tell more about distance, about alienness and being different, than many (well-intended) social reportages—a distance that we are only able to bridge with difficulty and to which we grant ever less presence in the space of a *shared* present.

One black-and-white series in turn consists of portraits and group portraits, all captured in front of the same wall, some as full body shots, others cut off at the hip. Families, siblings, and friends. They call to mind the portraits from *Es ist wie es ist*, with great attention to the individuals portrayed; the always-the-same background has an artificial quality, but simultaneously also a unifying aspect, because social hierarchies are thus consequently concealed. Without surroundings or context, these portraits are also unable to trigger any stereotypical approaches to reading them, which already attribute a status and role to the individuals.

A second series in color shows in part the same individuals, as they respectively hold up a Polaroid with their portrait to the camera—on the street, in the garden, in front of their house, in the field, while bathing, in the stall, milking cows, with horses. This series expands our visual “access” to their life and/or to this brief detail from their life. But these pictures also “talk” back. The individuals portrayed show us a picture of themselves in a picture of themselves. What might seem to be a simple gimmick has far-reaching implications. By means of the gesture of showing, the individuals portrayed are given a role in the creation of the picture; they are to some extent co-authors. And with this gesture of presenting a picture, they show us that we can only know something about them based on a picture, fleeting, cutout-like, fragmentary. They show us that they are enmeshed in this concrete moment in a politics of representation, but a politics to which they are not subservient, but in which they take on an active role. For a brief moment, they allow this politics of representation to share in their life.

If it can thus be said critically about documentarisms, that they are about an appropriation, and also about a boundary that can often only be crossed in one direction—in the direction of those who become the “subject” of documentary interest—then in this series,



mals nur in eine Richtung überschritten werden kann – in Richtung derer, die zum »Gegenstand« des dokumentarischen Interesses werden, dann ermöglichen Covi und Frimmel in dieser Serie, dass diese Grenze auch in die andere Richtung überschritten werden kann, der »Gegenstand« also antwortet, eine »Stimme« erhält in diesem visuellen Dialog, der erst dadurch zum Dialog wird und die Form einer »Aufzeichnung« überschreitet. »Das heißt, sie stehen auf beiden Seiten der Trennlinie, innerhalb und außerhalb, wie verbindende Grenzen, die andere Seite spiegelnd, aber auch auf sie zugehend [...]« (Anselm Franke).

Übrig gebliebene Polaroids aus Kaliningrad werden in Tischvitrinen gezeigt, wie das Archiv eines Projekts, das niemals abgeschlossen werden kann, das sich also der Verfügung der Fotograf*innen entzieht. Es erscheint aber auch wie ein Überschuss an Visuellem, der nicht gebändigt werden kann. Aus diesem Grund dokumentieren diese Serien aus Kaliningrad weniger einen konkreten sozialen und politischen Raum, sie dokumentieren vielmehr ein längerfristiges Projekt, in dem über Bilder etwas ausverhandelt wird, an dem die dargestellten Personen Anteil haben. Wenn es sich also um ein Archiv handelt, und manches spricht dafür, die Projekte von Covi und Frimmel unter dem Gesichtspunkt des Archivs in den Blick zu nehmen, dann nicht als ein Archiv, das daraus entstanden ist, dass etwas zurückbleibt und gesammelt wird. »Ausgehend von der Annahme, dass das Archiv nicht nur ein Ort des Aufbewahrens, sondern auch ein Ort der Produktion ist, an dem sich unser Verhältnis zur Vergangenheit materialisiert und an dem sich unsere Gegenwart in die Zukunft einschreibt, verstehe ich das Archiv als einen Ort des Verhandeln und Schreibens« (Ines Schaber).

Das Interesse an (gesellschaftlichen) Rändern, an Lebensentwürfen, die verschwinden oder kaum jemals Teil von Geschichte werden, die kaum oder keine Sichtbarkeit erhalten und damit nicht einmal Teil unserer Gegenwart werden können, könnte allzu leicht dazu verführen, das Dokumentarische eng zu fassen und es als Aufzeichnung, als Herstellung von Dokumenten über eine vorausgesetzte Wirklichkeit zu verstehen. Doch nach wie vor ist Repräsentation »ein politischer Vorgang und beinhaltet die Macht, Bedeutungen sowohl der Welt wie des eigenen Ortes in ihr zu erzeugen« (John Fiske). Dieser Form der Macht scheinen sich Covi und Frimmel durchaus bewusst zu sein und begegnen ihr damit, dass sie in ihren Projekten nicht nur etwas *nehmen* (im Sinne von »you take a photograph«), sondern auch etwas *geben*. Diese Geste zeigt sich in den verschenkten Polaroids, die schließlich auch von der Anwesenheit der Autor*innen selbst zeugen und ihre Praxis mit ins Bild setzen. In dieser Hinsicht sind die Fotografien keinem Dokumentarismus im engeren Sinn verpflichtet, sondern erscheinen als Teil und Ergebnis einer besonderen Form der Partizipation.

In gewisser Weise sind die fotografischen Arbeiten von Covi und Frimmel durch dieses partizipative und dialogische Moment dann

Covi and Frimmel make it possible, too, for this boundary to be crossed in the other direction, for the "subject" to respond, to be given a "voice" in this visual dialogue, which only becomes a dialogue and transcends the form of a "record" as a result of this. "That means that they are on both sides of the division, inside and outside, like mediating boundaries, specular but also reaching out to the other side . . ." (Anselm Franke).

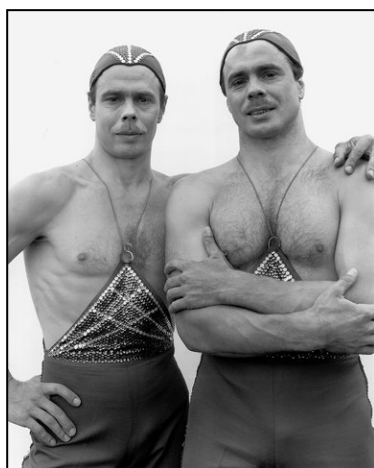
Remaining Polaroids from Kaliningrad are presented in tabletop display cases, like the archive of a project that can never be completed, that is thus no longer at the disposal of the photographers. But it also seems to be an excess of the visual that cannot be subdued. For this reason, these series from Kaliningrad document not so much a concrete social and political space; they instead document a longer-term project in which something about pictures, in which the individuals portrayed also have a part, is negotiated. If an archive is hence what is concerned, and many things suggest this, for considering Covi and Frimmel's projects from the perspective of an archive, then not as an archive that has developed from the fact that something remains behind and is collected. "I start with the assumption that the archive is not only a place of storage but also a place of production, where our relation to the past is materialized and where our present writes itself into the future, thus, accordingly, I understand the archive as a place of negotiation and writing" (Ines Schaber).

The interest in (social) margins, in ways of life that are disappearing or will almost never become part of history, that receive barely any or no visibility and are thus even unable to become part of our present, could all too easily give rise to the temptation to define the documentary narrowly and to comprehend it as a record, as a production of documents about a presumed reality. But representation continues to be a political "process of generating and circulating meanings . . . within a social system" (John Fiske). Covi and Frimmel seem to be quite aware of this form of power and confront it not only by *taking* something in their projects (in line with "*taking a photograph*"), but by *giving* something as well. This gesture is shown in the donated Polaroids, which ultimately also bear witness to the presence of the authors themselves and position their practice in the picture as well. In this respect, the photographs are not indebted to documentarism in a narrower sense, but also appear as a part of and outcome of a particular form of participation.

In a certain way, the photographic works of Covi and Frimmel are then also connected again to their films by this participative and dialogical moment, but not in an aesthetic way or in terms of a formal logic. At the same time, as a result of the protagonists' spontaneous dialogues and actions as well as unforeseeable events, the various narratives in the films comprise something that eludes any repre-

→ O.T., aus der Serie: Dorffest in Jasnaja Poljana / Untitled, from the series: Village Fair in Yasnaya Polyana, 1998.

→ Duo Curtis, 1996, aus der Serie: Es ist wie es ist / from the series: It Is What It Is, 1994–96.



doch auch wieder mit den Filmen verknüpft, allerdings nicht in einer ästhetischen Weise oder im Hinblick auf eine formale Logik. Doch auch in den Filmen enthalten die verschiedenen Erzählungen durch spontane Dialoge und Handlungen der Protagonist*innen sowie durch unvorhersehbare Ereignisse etwas, das sich einer vorab entworfenen Repräsentation entzieht und eine gewisse kollaborative Widerständigkeit für sich beansprucht. Und dabei geht es nicht primär darum, Zufälle zu verwerten oder durch den Einbruch eines vermeintlich Alltäglichen der Erzählung eine größere Authentizität zu verleihen. Es könnte vielmehr darum gehen, die Bilder – filmische wie fotografische – trotz ihrer behutsamen Präzision und der Genauigkeit ihrer Montage, oder gerade dadurch, zu *öffnen*, zum »Terrain« eines *gemeinsamen* Interesses, eines *gemeinsamen* Projekts, einer *gemeinsamen* Widerständigkeit und einer *gemeinsam* erlebten Fremdheit zu machen, das heißt zu einer *kooperativen* Erzählung, der nicht immer eine eindeutige Autor*innenschaft zugrunde liegt und die in dieser Weise die Macht, die von der Repräsentation ausgeht, *anders* verteilt. Durch diese *Öffnung* erhalten schließlich auch wir als Betrachter*innen die Einladung, an dieser dialogischen Repräsentation teilzunehmen oder uns als immer schon *auch* darin verstrickt zu erachten. Es scheint mitunter, als wollten diese Bilder nicht gesehen werden, sondern als würden sie uns einladen, Anteil an ihnen zu nehmen – allerdings nicht im Sinne von Mitgefühl, sondern als eine Form der »Arbeit« an und mit den Bildern, wie sie selbst von einer Arbeit der Autor*innen mit den schwierigen Implikationen von Zeigen, Darstellen und Interpretieren handeln.

»Der Spalt geht mitten durch das Bild und erlegt ihm, wie auch seinen Betrachter*innen und Produzent*innen, letztlich die unmögliche Entscheidung auf, Position zu beziehen« (Anselm Franke). Diese Position haben Covi und Frimmel für sich bezogen. Vielleicht ließe sie sich am besten als visueller Humanismus beschreiben.

Reinhard Braun

Die Diagonale widmet Tizza Covi und Rainer Frimmel vom 6. – 10. 4. 2022 eine umfassende Filmschau im Rahmen der Programmreihe »Zur Person«. / The Diagonale has dedicated the extensive film program "Spotlight on" to Tizza Covi and Rainer Frimmel, which will be presented from April 6 to 10, 2022.

www.diagonale.at

sentation designed in advance and claims a certain collaborative resistance for itself. And it is thus not primarily about making use of coincidences or lending the narrative a greater authenticity through the intrusion of a supposedly everyday quality. Despite their careful precision and the exactness of their montage, or specifically because of it, what is concerned might instead be about *opening up* the pictures – the filmic as well as the photographic ones – to the "terrain" of a *shared* interest, a *shared* project, a *shared* resistance, and, in other words, making an alienness experienced in a *shared* way into a *cooperative* narrative that is not always based on a clear authorship and thus distributes the power that emanates from representation *differently*. By means of this *opening up*, we as viewers ultimately also receive an invitation to participate in this dialogical representation or to regard ourselves as already always being enmeshed in it *as well*. It occasionally seems as if these pictures do not want to be seen, but instead invite us to share in them – but not in the sense of empathy, but rather as a form of "work" on and with the pictures, just as they themselves deal with a work by the authors with the difficult implications of showing, presenting, and interpreting.

"(The) split cuts right through the image and enforces on it, along with its viewers and producers, the impossible choice to ultimately take sides" (Anselm Franke). Covi and Frimmel have adopted this position for themselves. Perhaps it might be described best as a visual humanism.

Reinhard Braun

Tizza Covi, born in Bolzano (IT) in 1971, and **Rainer Frimmel**, born in Vienna (AT) in 1971, both attended the Kolleg für Fotografie at the Graphische Lehranstalt in Vienna from 1992 to 1994. They have been collaborating since 1996 on projects in the fields of photography, theater, and film. They established the production company Vento Film in 2002 in order to produce their films independently. Their documentary and feature films, which are always cast with amateur actors and shot on 16mm film have been awarded prizes at numerous international festivals.

→ Shustov Brothers, 1994, aus der Serie: Es ist wie es ist / from the series: It Is What It Is, 1994–96.

→ Frisör, aus der Serie: Öffentliche und private Räume, Kaliningrader Gebiet / Hairdresser, from the series: Public and Private Spaces, Kaliningrad Region, 1999.

Camera Austria wird finanziell unterstützt von / is financially supported by



Intersections in Theory, Film, and Art – Laura Mulvey & Peter Wollen

Dauer / Duration: 11. 6. – 14. 8. 2022

Kuratiert von / Curated by Oliver Fuke & Nicolas Helm-Grovas

Mit Arbeiten von / With works by: Laura Mulvey & Peter Wollen, Holly Antrum, Victor Burgin, Em Hedditch, Mary Kelly, Mark Lewis, Kerry Tribe

Laura Mulvey und Peter Wollen sind vor allem als Filmtheoretiker*innen und Filmemacher*innen bekannt. Sie haben mit Mulveys *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (dt. »Visuelle Lust und narratives Kino«) und Wollens *The Two Avant-Gardes* (beide 1975) einflussreiche Beiträge zur Filmtheorie verfasst und zwischen 1974 und 1983 sechs Filme miteinander gedreht. In ihren Schriften wie in ihrer Filmarbeit lassen sie Semiotik, Feminismus, Psychoanalyse, Geschichte und Theorie der Avantgarde miteinander in Kontakt treten. Die Ausstellung bei Camera Austria rückt Mulveys und Wollens vielfältige Auseinandersetzung mit Fotografie ins Zentrum: Dokumentationen über mit Fotografie arbeitende Künstler*innen, Theoriefilme, die den kinematografischen – und also fotografischen – Blick reflektieren und hinterfragen, zahlreiche kritische Essays zur Fotografie sowie ihrer Beziehung zu anderen kulturellen Formen und ihre Rolle als Gesprächspartner*innen für Künstler*innen.

Laura Mulvey and Peter Wollen are best known as film theorists and filmmakers. As writers, they made highly influential interventions in film theory such as Mulvey's *Visual Pleasure and Narrative Cinema* and Wollen's *The Two Avant-Gardes* (both 1975). Between 1974 and 1983, the duo made six films together. Across writing and filmmaking, their works bring into contact semiotics, feminism, psychoanalysis, and histories and theories of the avant-garde. The exhibition at Camera Austria focuses on Mulvey and Wollen's multiple engagements with photography, including documentaries about artists working with photography, theory films that reflect and challenge the cinematic, and hence photographic, gaze itself; numerous critical essays on photography and its relationship to other cultural forms; and their role as important interlocutors for artists working with photography.

Camera Austria International 157

Erscheint am / Release date: 9. 3. 2022

Mit Beiträgen von / With contributions by: Michele Abeles, Pierre Leguillon, Marge Monko, Pacifico Silano, Lucie Stahl

Die in *Camera Austria International* Nr. 157 vorgestellten Positionen nehmen die Oberflächen von Fotografien und wie diese mit der Inszenierung von Körpern, (Alltags-)Objekten und Produkten in Zusammenhang stehen, genauer in den Blick. Ins Zentrum rückt dabei auch das Zusammenspiel von analoger und digitaler Fotografie und die Frage, wie sich diese zueinander in Beziehung setzen lassen, einander verstärken, nivellieren und generell neue, auch installative Bildwelten ermöglichen. Thematisiert werden dabei nicht zuletzt die vielfältigen Bezugspunkte zur medialen Vermittlung von Bildern, der Warenästhetik, der (Selbst-)Inszenierung und inwiefern diese in der Medien- und Konsumkultur des 21. Jahrhunderts zu verorten sind. Im Zuge dieser Herangehensweisen wird auch die Materialität des Fotografischen immer wieder herausgefordert, Fotografien rücken in teils installative und durchaus auch skulpturale Zusammenhänge.

The artistic positions introduced in *Camera Austria International* No. 157 take a closer look at the surfaces of photographs and examine how they relate to the staging of bodies, (everyday) objects, and products. An interplay of analogue and digital photography takes center stage in the process, as does the question of how the two interact, reinforce or level each other out, and facilitate new, even installative pictorial worlds in general. Thematized here are, not least, the multifarious reference points furthering the mediatic dissemination of imagery, commodity aesthetics, and (self-)staging, as well as how they might be localized in the media and consumer culture of the twenty-first century. Through these approaches, the materiality of photography is challenged again and again, with photographs moving at times into installative contexts, and certainly also into sculptural ones.

→ Laura Mulvey & Peter Wollen, Still aus / from: *Penthesilea, Queen of the Amazons*, 1974.

→ Marge Monko, Detail aus / from: *I Don't Know You, So I Can't Love You*, 2018/20. Installationsansicht im / Installation view at Museum für Neue Kunst, Freiburg 2020. Photo: Bernhard Strauss.