

Eröffnung / Opening

10. 6. 2022, 18:00

Ausstellungsdauer / Duration

11. 6. – 14. 8. 2022

Kuratiert von / Curated by

Oliver Fuke & Nicolas Helm-Grovas

**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 mit / Artists
talk with Laura Mulvey**

11. 6. 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



Laura Mulvey & Peter Wollen

Intersections in Theory, Film, and Art**Mit Arbeiten von / With works by**

Faysal Abdullah, Holly Antrum, Victor Burgin, Em Hedditch, Mary Kelly, Mark Lewis, Laura Mulvey, Kerry Tribe, Peter Wollen

Laura Mulvey und Peter Wollen sind vor allem als Filmtheoretiker*innen und Filmemacher*innen bekannt. Mit »Visuelle Lust und narratives Kino« (Mulvey, 1975) und »Die zwei Avantgarden« (Wollen, 1975) verfassten sie überaus einflussreiche Beiträge zur Filmtheorie und zwischen 1974 und 1983 realisierten sie sechs Filme miteinander. In ihren Schriften wie in ihren Filmen verbinden sie Semiotik, Feminismus und Psychoanalyse mit der Geschichte und Theorie der Avantgarde. Ab Mitte der 1980er-Jahre arbeiteten sie unabhängig voneinander an zahlreichen Projekten weiter.

Griselda Pollock hat den für die Arbeiten Mulveys und Wollens prägenden Kontext der 1970er-Jahre als »Avantgarde-Moment« beschrieben: ein Feld künstlerischer und kritischer Aktivitäten, das von Überlappungen und Interaktionen zwischen Independent-Film, konzeptueller Kunst, feministischen Aneignungen der Psychoanalyse, der Wiederbelebung aktivistischer Praktiken und einer erhöhten Produktion theoretischer Geschlechter- und Sexualitätsdiskurse gekennzeichnet war. Der Feminismus bildete laut Pollock einen wesentlichen Orientierungspunkt für diese Avantgarde. Die Ausstellung *Intersections in Theory, Film, and Art* (Schnittmengen in Theorie, Film und Kunst) versucht, diesen Moment anhand von Mulveys und Wollens Werk in Erinnerung zu rufen und mit einer Zusammenstellung von Filmen, dokumentarischen Arbeiten, historischem Material und Kunstwerken Fragen zur Zeitlichkeit von »Avantgarden« und zum Archiv zu stellen. Im Kontext von Camera Austria legt die Ausstellung besonderes Augenmerk auf Mulveys und Wollens Auseinandersetzung mit Fotografie. In der heutigen Zeit, in der theoretische Diskurse in der Kunst einen so hohen Stellenwert einnehmen und Kunst häufig als eine Art von Forschung definiert wird, scheint eine Rückbesinnung auf Mulvey und Wollen sinnvoll. Die Ausstellung bietet Gelegenheit, das Pendeln zwischen Theorie und Praxis zu verfolgen, einige der gemeinsam und einzeln realisierten Theorie- und Dokumentarfilme anzuschauen und den Spuren verschiedener recherchebasierter kuratorischer Projekte nachzugehen. Was sagt uns eine »nachträgliche« Begegnung mit dieser transdisziplinären, transmedialen Praxis – sowie deren Verbindungen und Dialogen mit Zeitgenossen – über unsere Gegen-

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, Mulvey and Wollen's works bring into contact semiotics, feminism, psychoanalysis, and histories and theories of the avant-garde. After the mid-1980s, they worked separately on numerous projects.

Griselda Pollock describes the 1970s context that shaped Mulvey and Wollen's work as an "avant-garde moment": an artistic and critical field characterized by overlaps and interactions between independent cinema, conceptual art, feminist appropriations of psychoanalysis, and the reanimation of activist practices and reinvigorated production of theoretical discourses relating to gender and sexuality. As Pollock describes, feminism was a defining point of orientation for this avant-garde. The exhibition *Intersections in Theory, Film, and Art* attempts to use Mulvey and Wollen's work to evoke this conjunction and to raise questions related to the temporalities of "avant-gardes" and the archive, by juxtaposing films, documentaries, historical materials, and artworks. Given the context of Camera Austria, the exhibition places a particular focus on Mulvey and Wollen's engagements with photography. In a contemporary moment characterized by the prominence of theoretical discourse in art, and in which art is frequently defined as a form of research, it is useful to return to Mulvey and Wollen. The exhibition provides an opportunity to examine their movements between theory and practice; to view some of the "theory films" and documentaries they made together and separately; and to see the traces of various research-based curatorial projects. What does a "belated" encounter with this transdisciplinary, transmedial practice—and its connections and dialogues with those around them—tell us about the present? And what does a retrospective view make visible in this work that was not apprehensible at an earlier moment?

Photography is a consistent—though little commented on—thread in Mulvey and Wollen's writing. As early as 1968, in an essay



wart? Und was macht eine Retrospektive in diesem Werk sichtbar, was früher nicht zu sehen war?

Fotografie ist ein durchgängiges, wenn auch wenig kommentiertes Thema in Mulveys und Wollens Schriften. Bereits 1968 stellte Wollen in einem für die *New Left Review* verfassten und im Jahr darauf in sein Buch *Signs and Meaning in the Cinema* aufgenommenen Essay das Foto in das Zentrum seiner Filmtheorie. In dem Versuch, den spezifischen Weltbezug der Fotografie zu erklären, ohne einer realistischen Film poetik das Wort zu reden, führte Wollen unter Rückgriff auf den US-amerikanischen Semiotiker Charles Sanders Peirce den Begriff »Index« in die Filmtheorie ein und beschrieb den Film als Zusammenspiel von »indexikalischen«, »ikonischen« und »symbolischen« Zeichen. Dieses Problemfeld erstreckt sich bis in Wollens Schriften vom Ende der 1970er-Jahre, in denen er sich direkter mit der Beziehung der Kunst zur »automatischen Informationsproduktion« der Fotografie beschäftigt (»Photography and Aesthetics«, 1978, S. 9), eine Fragestellung, die sein Interesse auf die fotokonzepualistischen Arbeiten von Künstler*innen wie Victor Burgin, Alexis Hunter, John Stezaker und Marie Yates lenkte.

»The Hole Truth«, einer der frühesten Texte Mulveys, der 1973 in der feministischen Zeitschrift *Spare Rib* erschien, setzte sich mit den Fotoserien und Collagen von Penny Slinger auseinander. Mulvey interpretierte Slingers Werk als feministische Weiterführung surrealistischer Methoden, die mit ihrer Reorganisation stereotyper vergeschlechtlichter Bilder die patriarchale Ideologie aushebelt und den verschlungenen Wegen des Unbewussten aus einer weiblichen Perspektive folgt. Ähnlich argumentierte Mulvey auch in ihrer Beschäftigung mit einer distanzierteren Version solcher Techniken in Arbeiten von Victor Burgin und Barbara Kruger Mitte der 1980er-Jahre. In einer 1983 veröffentlichten Rezension deren Arbeiten in *Creative Camera* betonte sie wieder die Bedeutung der Psychoanalyse für die Kritik von »Männlichkeit« und »Weiblichkeit« als soziale Konstruktion, verwies aber auch auf die Bedeutung von »Traum und Erkenntnisblitzen« als eine offenere und assoziativere, weniger didaktische Methode zur Fortführung dieser Art von Repräsentationspolitik. Sowohl hier als auch in einem zur selben Zeit entstandenen Text für eine Fotoausstellung in Kanada (»Magnificent Obsession«: Introduction to the Work of Five Photographers«, 1985) betrachtet Mulvey das Standbild aus der Sicht des Kinos und umgekehrt, denkt in beiden Medien über *Mise-en-scène*, visuelle Faszination und Narration nach.

Das Fotografische spielt auch in Mulveys wichtigstem Dialog mit einer Künstler*in, jenem mit Mary Kelly, eine Rolle. Deren Praxis war, wie Wollen in Bezug auf Kellys Arbeiten der 1970er-Jahre schrieb, durch »die rigorose Nicht-Verwendung von Fotografie« charakterisiert: einen starken Gebrauch des Index oder der Spur, der die Fotografie konzeptuell ins Zentrum rückte, während er sie de facto ausschloss (»Photography and Aesthetics«, 1978, S. 27).

written for *New Left Review* and republished the following year in his book *Signs and Meaning in the Cinema*, Wollen made the photograph central to his film theory. Seeking to account for the photograph's particular relation to the world without privileging a realist film poetics as a result, Wollen drew on the American semiotician Charles Sanders Peirce, introducing Peirce's term "index" to film theory, and characterizing film as an interplay between "indexical," "iconic," and "symbolic" registers. This problematic continues in Wollen's writing at the end of the 1970s, when he more directly took on the question of the relationship between art and photography's "automatic production of information" ("Photography and Aesthetics," 1978, p. 9), a line of investigation that turned his interest toward photo-conceptualist work by artists such as Victor Burgin, Alexis Hunter, John Stezaker, and Marie Yates.

"The Hole Truth," one of Mulvey's earliest texts, meanwhile, which was published in the feminist magazine *Spare Rib* in 1973, was about the photo series and collages of Penny Slinger. Drawing attention to Slinger's feminist continuation of Surrealist methods, Mulvey interpreted this work as dislocating patriarchal ideology through its reorganization of stereotypical gendered imagery, following the threads of unconscious fantasy from a woman's perspective. A similar argument reappeared in Mulvey's engagement with a more detached version of such techniques in work by Victor Burgin and Barbara Kruger in the mid-1980s. In a review of their work published in *Creative Camera* in 1983, she pointed again to the importance of psychoanalysis for critiquing the social construction of "masculinity" and "femininity," but also placed emphasis on the importance of "reverie and flashes of recognition" as a more open-ended and associative, less didactic, manner of continuing this politics of representation. Both here and in a text of the same period for a photography exhibition in Canada ("Magnificent Obsession": Introduction to the Work of Five Photographers," 1985), Mulvey takes up the cinematic as a perspective on the still image, and vice versa, thinking through *mise-en-scène*, visual fascination, and narrative across both media.

The photographic is also invoked in Mulvey's most significant dialogue with an artist, Mary Kelly. As Wollen wrote in reference to Kelly's work of the 1970s, her practice was characterized by "the rigorous non-use of photography": a frequent use of the index or trace that made photography conceptually central while literally absent ("Photography and Aesthetics," 1978, p. 27). The exchange between Kelly and Mulvey (and to a lesser degree Wollen) goes back to the early 1970s, when both were in the same feminist reading group. Kelly reviewed Mulvey and Wollen's 1974 film *Penthesilea: Queen of the Amazons* in *Spare Rib*, and later remarked on how the film influenced her artwork *Post-Partum Document* (1973–79); Mulvey reviewed *Post-Partum Document* for *Spare Rib* in 1976, and Kelly



Der Austausch zwischen Kelly und Mulvey (und, in einem geringeren Maß, auch Wollen) reicht in die frühen 1970er-Jahre zurück, als beide an derselben feministischen Lesegruppe teilnahmen. Kelly besprach Mulveys und Wollens 1974 entstandenen Film *Penthesilea: Queen of the Amazons* in *Spare Rib* und gab später an, er habe ihre Arbeit *Post-Partum Document* (1973–1979) beeinflusst; Mulvey besprach *Post-Partum Document* 1976 in *Spare Rib*, und Kelly hat mit der Arbeit einen Auftritt in Mulveys und Wollens Film *Riddles of the Sphinx* (1977). Mulvey blieb auch in den folgenden Jahren mit ihr im Gespräch, schrieb über Kelly-Arbeiten wie *Interim* (1984–1989) und *The Ballad of Kastriot Rexhepi* (2001). In der Ausstellung steht *Primapara (Bathing Series)* (1974), eine mit *Post-Partum Document* verbundene Fotoserie, für diesen jahrzehntelangen Dialog.

In seinem Essay »Fire and Ice« (1984) setzt sich Wollen mit dem Werk von Roland Barthes auseinander, vor allem mit der Beziehung der Fotografie zur Zeit, zum Film, zur Narration und zum Tod. Bezugnehmend auf Bernard Comries umfangreiche Arbeit über den »Aspekt« als grammatische Kategorie, versucht Wollen die Behauptung infragezustellen, Fotografie friere einen Moment der Vergangenheit ein, während sich der Film in einer permanenten Gegenwart entfalte. Fotos werfen meist die Frage auf: Soll das Signifikat des Bildes als Zustand (stabil, unveränderlich), als Prozess (sich wandelnd und dynamisch, von innen als fortlaufend) oder als Ereignis (sich wandelnd und dynamisch, von außen als abgeschlossen) betrachtet werden? Die Verknüpfung dieser drei Kategorien, so Wollen, ist zugleich eine Minimalform der Narration. Louis Lumières *L'Arroseur arrosé* (Der begossene Gärtner, 1895), einer der ersten narrativen Filme, weist eine solche Struktur auf: »Ein Mann gießt einen Garten (Prozess), ein Junge kommt vorbei und tritt auf den Schlauch (Ereignis), der Mann ist nass und der Garten ist leer (Zustand).« Daraus folgt, dass »die semantische Struktur von Stand- und Bewegtbild die gleiche oder zumindest eine ähnliche« sein könnte. Diese Überlegungen zur Semantik der Zeit geben Wollen einen Bezugsrahmen, um Arbeiten von James Van der Zee, Robert Capa und Chris Marker zu diskutieren.

In »Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977–87« (1991) reflektiert Mulvey über Cindy Shermans frühe *Untitled Film Stills* und zeigt auf, wie diese Porträts das Verhältnis von Standbild und Story komplizieren: Das Tableau oder der »bedeutungsschwangere Moment« deuten auf ein Vorher und Nachher, das der*die Betrachter*in nie kennen kann, behaupten und verleugnen also Narration mit ein und derselben Geste. Dieses Thema des Gegensatzes zwischen Stasis und Narration, signalisiert durch das Erscheinen der Frau vor der Kamera, reicht in Mulveys Schriften zumindest bis zu »Visuelle Lust und narratives Kino« zurück. Und kehrt wieder in *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (2006), einem ganzen Buch über diese Fragen. Die Motive des Unheimlichen, des Fetisch, des Index (nunmehr in Ver-

herself appears, along with her work, in Mulvey and Wollen's 1977 film *Riddles of the Sphinx*. Mulvey would maintain this conversation in the following years, writing about Kelly works such as *Interim* (1984–89) and *The Ballad of Kastriot Rexhepi* (2001). In this exhibition, Kelly's *Primapara (Bathing Series)* (1974), a photographic series related to *Post-Partum Document*, marks this multidecade dialogue.

In the essay "Fire and Ice" (1984), Wollen engages with the work of Roland Barthes, discussing the relation of photography to time, film, narrative, and death. Seeking to problematize the assumption that photography captures a frozen instant in the past while film unfolds in a perpetual present, Wollen turns to Bernard Comrie's detailed work on the grammatical category of "aspect." Photographs typically raise a question: Should the signified of the image be conceived as a state (stable, unchanging), a process (changing and dynamic, seen from inside as ongoing), or an event (changing and dynamic, seen from outside as complete)? The combination of these three categories, Wollen argues, also suggests a minimal story form. Louis Lumière's *L'Arroseur arrosé* (The Sprinkler Sprinkled, 1895), one of the first cinematic narratives, has such a structure: "a man is watering a garden (process), a child comes and stamps on the hose (event), the man is soaked and the garden empty (state)." This implies that "the semantic structure of still and moving images may be the same or, at least, similar." These reflections on the semantics of time provide Wollen with a framework through which to discuss works by James Van Der Zee, Robert Capa, and Chris Marker.

In "Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977–87" (1991), Mulvey reflected on Cindy Sherman's early *Untitled Film Stills*, pointing to how these portraits complicate the relationship between stillness and story: the tableau or "pregnant moment" implies a before and after that can never be known to the viewer, suggesting and denying narrative with the same gesture. This theme of the contradiction between stasis and narrative signalled by women's appearance on camera is one that goes back in Mulvey's writing at least to "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in 1975. And it returns in *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (2006), a book-length meditation on these questions. Gathering up the motifs of the uncanny, the fetish, the index (now thought through in relation to its apparent crisis in the digital era), the book unspools a series of readings of other writers (Freud, Barthes, Bellour) and cinematic objects (Alfred Hitchcock's 1960 *Psycho* and Douglas Gordon's 1993 *24 Hour Psycho*, for instance), elaborating ideas of "the possessive spectator" and "delaying cinema." Ultimately, the book becomes a reflection on temporality and history, including a reflection on Mulvey's own past work.

In "Barthes, Burgin, *Vertigo*" (2001), Wollen extends his discussion of Barthes and photography. According to Wollen, Barthes's work gave Burgin an alternative to the analytical philosophy of lan-



bindung mit seiner offenkundigen Krise im Digitalzeitalter) aufgreifend, arbeitet sich das Buch durch eine Reihe anderer Autoren (Freud, Barthes, Bellour) und kinematografischer Objekte (zum Beispiel Alfred Hitchcocks *Psycho* [1960] und Douglas Gordons *24 Hour Psycho* [1993]) und entwickelt Ideen wie den*die »besitzer-greifende*n Betrachter*in« (possessive spectator) und das »verzögerte Kino« (cinema of delay). Letztlich wird das Buch zu einer Reflexion über Zeitlichkeit und Geschichte, auch jener der eigenen früheren Arbeiten.

In »Barthes, Burgin, *Vertigo*« (2001) führt Wollen seine Überlegungen zu Barthes und zur Fotografie weiter. Wollen zufolge war Barthes' Werk für Burgin eine Alternative zur analytischen Sprachphilosophie, mit der andere konzeptuelle Künstler*innen arbeiteten. Vor allem die Argumentation in Barthes' Essay »Rhetorik des Bildes« (1964) habe Burgin während der gesamten 1970er-Jahre nach Möglichkeiten der Bild-Text-Kombination suchen lassen, die Betrachter*innen die ideologische Funktion der Fotografie hinterfragen lassen. Mit der Verschiebung seiner theoretischen Interessen von der Semiotik zur Psychoanalyse, von Barthes zu Freud, hätten sich dann die von Burgin erkundeten Themen und künstlerischen Strategien verschoben. Ab den frühen 1980er-Jahren sei Alfred Hitchcock zu einer »immer wichtigeren Quelle für Burgin geworden, als ein Meisterknüpf des Knotens, der Fotografie, Fetischismus, Traum und Psychoanalyse miteinander verbindet«. Letzterer verbindet Burgin auch mit *Screen*-Texten der 1970er-Jahre, vor allem Mulveys »Visuelle Lust«. Die Einbeziehung von Burgins *Gradiva* (1982) in die Ausstellung zeigt – und vertieft hoffentlich auch – die tatsächlichen und virtuellen Diskussionen zwischen Burgin, Wollen und Mulvey.

Diese Auseinandersetzung mit dem »Fotografischen« und damit verbundenen Vorstellungen ist auch in vielen von Mulveys und Wollens Film- und Videoarbeiten zu sehen, und zwar sowohl den gemeinsam als auch den einzeln produzierten. Insbesondere das Verhältnis des fotografischen Bildes zum Narrativ, zu anderen Bild- oder Zeichenarten sowie zur Zeitlichkeit sind durchgehende Themen. *Penthesilea* bietet ein Archiv an Belegen auf, um ein ein mythisches Narrativ (den Amazonen-Mythos) zu rekonstruieren, das Filmemacher*innen und Zuschauer*innen zur gemeinsamen Analyse vorgelegt wird. Es ist eine Dokumentation über eine fiktionale Geschichte. Oder eine fiktionale Geschichte aus Dokumenten. Eine ähnliche Dialektik ist in *Riddles of the Sphinx* am Werk. Dem narrativen Hauptteil des Films geht eine Sequenz von Abbildungen der ägyptischen Sphinx voraus, wobei die Kamera in das Korn des Zelluloidstreifens regelrecht einzudringen scheint. Der zweite Teil der Geschichte geht mit seinen 360-Grad-Schwenks über einen Park und ein Shopping Center in das Genre des Landschaftsfilms über. Und schließlich wird mit dem Auftritt von Mary Kelly und ihrem *Post-Partum Document* – in einem von den Charakteren

guage that occupied other conceptual artists. In particular, the argument in Barthes's essay "Rhetoric of the Image" (1964) prompted Burgin, throughout the 1970s, to try to find ways of combining text and image that would compel viewers to question the ideological function of photography. Wollen suggests that the topics and artistic strategies that Burgin explored and experimented with shifted in accordance with the transitions in his theoretical interests, moving from semiotics to psychoanalysis, from Barthes to Freud. By the early 1980s, Alfred Hitchcock became "an increasingly important source for Burgin, as the master who ties the knot that binds together photography, scopophilia, fetishism, dream and psychoanalysis." The latter also links Burgin to writing in *Screen* in the 1970s, notably Mulvey's "Visual Pleasure." The inclusion in this exhibition of Burgin's *Gradiva* (1982) signals – and hopefully extends – the literal and virtual conversations between Burgin, Wollen, and Mulvey.

This engagement with "the photographic" and related notions is legible in many of Mulvey and Wollen's film and video works – those they worked on in collaboration and those produced separately. In particular, the photographic image's relation to narrative, to other categories of images or signs, and to temporality, are recurring concerns. *Penthesilea* gathers an archive of evidence to reconstruct a mythic narrative (the Amazon myth), which is presented for an analysis carried out jointly by the filmmakers and spectators. A documentary about a fiction. Or a fiction made of documents. A similar dialectic is apparent in *Riddles of the Sphinx*. Its main narrative section is preceded by a sequence of images of the Egyptian sphinx where the camera seems to enter the grain of the celluloid filmstrip. Then, in the second half of the story, the 360-degree pans forming the sequence enter the genre of the landscape film, capturing a park and shopping center. Finally, the appearance of Mary Kelly and *Post-Partum Document*, in film and video watched by the characters, inscribes the movement between document and language from Kelly's work into *Riddles of the Sphinx*, in a mise en abyme, one that is exemplary of the connections of Pollock's 1970s feminist "avant-garde moment." Both films provide a documentary record of the two filmmaker-theorists: Wollen in *Penthesilea*, Mulvey in *Riddles of the Sphinx*.

Frida Kahlo and Tina Modotti (1983) examines two artistic practices, alternating and intertwining them to illustrate affinities and contrasts – painting and photography, personal and political. While Kahlo has become an artistic celebrity since the film was released (a process Wollen later described as "Fridamania"), now the film is perhaps more interesting in the way it accords equal importance to Modotti, a less well-known photographer. Wollen's documentary *Images of Atlantis: The Photography of Milton Rogovin* (1992) focuses on the American photographer, who took pictures of working people, often more than once and at regular intervals, both

→ Laura Mulvey & Peter Wollen, Still aus / from: *Frida Kahlo and Tina Modotti*, 1983.

→ Mark Lewis & Laura Mulvey, Still aus / from: *Disgraced Monuments* 1994.



betrachteten Film und Video – die Bewegung zwischen Dokument und Sprache in Kellys Werk in *Riddles of the Sphinx* eingeschrieben: eine Mise en abyme, die typisch ist für die Verbindungen des von Pollock beschriebenen feministischen »Avantgarde-Moments«. Beide Filme enthalten übrigens auch Filmauftritte der beiden Filmemacher-Theoretiker*innen: Wollen in *Penthesilea*, Mulvey in *Riddles of the Sphinx*.

Frida Kahlo and Tina Modotti (1983) untersucht zwei künstlerische Praktiken. Der Film wechselt zwischen ihnen und verwebt sie, um Ähnlichkeiten und Gegensätze zu zeigen – Malerei und Fotografie, Persönliches und Politisches. Auch wenn Kahlo seit der Veröffentlichung des Films zu einer gefeierten Künstlerin wurde (was Wollen später als »Fridamanie« bezeichnete), so interessiert an dem Film heute vielleicht mehr die Gleichbehandlung der weniger bekannten Fotografin Modotti. Wollens Dokumentarfilm *Images of Atlantis: The Photography of Milton Rogovin* (1992) beschäftigt sich mit dem US-amerikanischen Fotografen arbeitender Menschen, die er meist mehr als einmal und sowohl am Arbeitsplatz als auch in den eigenen vier Wänden aufnahm. Eine frühe Serie besteht aus Fotografien von Gemeindegliedern Schwarzer Ladenkirchen, die mit einem Begleittext von W.E.B. Du Bois veröffentlicht wurde. Eine spätere Serie hatte Bergarbeiter aus verschiedenen Ländern, darunter Deutschland, Schottland und Zimbabwe zum Inhalt. Wollens Film lässt unter anderem Leute zu Wort kommen, die von Rogovin fotografiert wurden; er lässt sie über ihre Erfahrungen sprechen, wie sie es empfanden, vom Künstler aufgenommen zu werden und wirft damit Fragen zur Ethik sozialdokumentarischer Fotografie auf.

1994 schuf Mulvey gemeinsam mit dem Künstler und Filmemacher Mark Lewis *Disgraced Monuments*, einen Film über die Geschichte und das Schicksal öffentlicher Denkmäler, die nach 1918 in der Sowjetunion errichtet wurden. Wiewohl diese Denkmäler, die ursprünglich auf eine von Lenin und Anatoli Lunacharski erlassene Regierungsresolution zurückgehen, im Zentrum des Films stehen, behandelt er unvermeidlich auch allgemeinere Fragen über öffentliche Denkmäler und weist auf Debatten voraus, die in Nordamerika und Europa mittlerweile zum Gemeingut geworden sind. *23rd August 2008* (2013), ein Film, der in Zusammenarbeit zwischen Mulvey, Lewis und Faysal Abdullah entstand, besteht aus zwei Einstellungen: einer kurzen einleitenden Aufnahme des Buchmarkts in der Al-Mutanabbi-Straße in Bagdad und einem ununterbrochenen 21-minütigen Monolog von Abdullah. Darin zeichnet er, wie Mulvey erklärt, »nach und nach ein Bild seiner Beziehung zu seinem jüngeren Bruder Kamel und gibt dabei Einblick in das Leben irakischer Linksintellektueller.« Die Arbeit ist ein Doppelporträt: ein fotografisches von Faysal; und ein verbales von Kamel, seinem Leben und Charakter, seinem intellektuellen Projekt und seinem tragischen Tod durch unbekannte Attentäter.

in the workplace and at home. In one early series, Rogovin published a portfolio of photographs focusing on the congregations of Black storefront churches together with an accompanying text by W. E. B. Du Bois. A later series was on miners from different countries, including Germany, Scotland, and Zimbabwe. Wollen's film includes people photographed by Rogovin, who speak about their experiences and how they felt about having their photograph(s) taken by the artist, thereby raising questions regarding the ethics of social documentary photography.

In 1994, Mulvey made *Disgraced Monuments* with the artist and filmmaker Mark Lewis. The film examines the history and fate of public monuments built in the former Soviet Union after 1918. *Disgraced* focuses on these statues, originally produced following a government resolution issued by Vladimir Lenin and Anatoly Lunacharsky, but it inevitably raises broader questions about public monuments and, to a certain extent, foreshadows debates that have become commonplace in North America and Europe. *23rd August 2008* (2013), a collaboration between Mulvey, Lewis, and Faysal Abdullah, is a film that consists of two shots: a brief opening shot of the Al-Mutanabbi Street book market in Baghdad and an unbroke twenty-one-minute monologue delivered by Abdullah. Here, as Mulvey has explained, he "gradually builds a portrait of his relationship with his younger brother, Kamel, and in the process evokes the lives of Iraqi intellectuals of the left." The work is a double portrait: the first, photographic, of Faysal; the second, verbal, of Kamel, his life, character, intellectual project, and tragic death at the hands of unknown assassins.

Around and within these writings and films are other materials — notes, workbooks, drawings, diagrams, traces of collaborations and conversations with others — which are also in this exhibition. Constructing a constellation of films, artworks, documents, and library material allows one to observe how recurring concerns traverse different fields and media. It also indicates how their work forms an archive — one that leads into and overlaps with other archives — made up of films, texts, documents, ideas, and arguments. This archive is available for others to activate. In *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (2006), Em Hedditch works with Mulvey to reread her 1975 essay, embedding it in the archive of images and sounds composed by classical Hollywood cinema. In *Here & Elsewhere* (Kerry Tribe, 2002), Wollen (off-screen) reads a series of questions to his daughter Audrey, staging a dialogue on present and past, time and space, one place and another. In her engagement with Wollen's archive of documents (now in the British Film Institute in London), Holly Antrum has created a fictional researcher who navigates the paper traces of another person's intellectual inquiry. Presenting these materials together, the exhibition seeks to productively blur the lines between archive and artwork, theoretical and artistic discourse, and make these resources available to others.

Oliver Fuke, born 1987 in London (GB), is an independent researcher. His projects include *Laura Mulvey and Peter Wollen: Beyond the Scorched Earth of Counter-Cinema* and *Yvonne Rainer: The Choreography of Film*. Together with Appau Jnr Boakyee-Yiadom, he is currently working on an exhibition of Trevor Mathison's work. Fuke has also developed many exhibitions and projects with artists.

Nicolas Helm-Grovas, born 1988 in Vigo (ES), is a writer and academic. His writing has appeared in *Oxford Art Journal* (GB), *Radical Philosophy* (GB), *Moving Image Review & Art Journal (MIRAJ)* (GB), and various books and catalogues. He teaches at Arts University Bournemouth (GB) and Oxford Brookes University, Oxford (GB).

→ Faysal Abdullah, Mark Lewis, Laura Mulvey, Still aus / from: *23rd August 2008*, 2013.

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

→ Belinda Kazeem-Kamiński, O. T. / *Untitled (Like no one is watching)*, 2022, still in the making.

FILM WITHOUT EDITING — CALL IMAGINARY
WORLD INTO QUESTION. NOT REJECT
FICTION — SITUATE. THEORISTS — FILM
WITHOUT EDITING NATURAL. MONTAGE:
DISCONTINUITIES. NO SINGLE THREAD.
IT IS ABOUT SOMETHING ELSE: THE
SPACE BETWEEN A STORY WHICH IS
NEVER TOLD AND A HISTORY WHICH
HAS NEVER YET BEEN MADE.



Rund um diese Schriften und Filme und zwischen ihnen entstand weiteres Material, das ebenfalls in der Ausstellung zu sehen ist: Notizen, Arbeitsbücher, Zeichnungen, Diagramme, Spuren von Kooperationen und Gesprächen mit anderen. An der Konstellation aus Filmen, Kunstwerken, Dokumenten und Bibliotheksmaterial ist zu beobachten, wie sich wiederkehrende Anliegen durch verschiedene Felder und Medien ziehen. Sie zeigt auch, dass die Arbeiten von Mulvey und Wollen ein Archiv aus Filmen, Texten, Dokumenten, Ideen und Argumenten bilden, das zu anderen Archiven führt und sich mit ihnen überlappt. Dieses Archiv kann durch andere aktiviert werden. In *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (2006) arbeitet Em Hedditch mit Mulvey an einer Relektüre ihres gleichnamigen Essays von 1975, und bettet ihn in das Archiv aus Bildern und Klängen des klassischen Hollywoodkinos ein. In *Here & Elsewhere* (Kerry Tribe, 2002) stellt Wollen (aus dem Off) einige Fragen an seine Tochter Audrey und inszeniert damit einen Dialog über Gegenwart und Vergangenheit, Zeit und Raum, einen Ort und einen anderen. Holly Antrum hat in ihrer Auseinandersetzung mit Wollens (heute im British Film Institute in London befindlichen) Archiv von Dokumenten eine fiktiven Forscherin erfunden, die die papierernen Überreste der intellektuellen Reise eines anderen durchforstet. Mit der gemeinsamen Präsentation dieser Materialien versucht die Ausstellung, die Grenzen zwischen Archiv und Kunstwerk, theoretischem und künstlerischem Diskurs produktiv zu verwischen und diese Quellen anderen zugänglich zu machen.

Oliver Fuke, 1987 in London (GB) geboren, ist freier Wissenschaftler. Zu seinen letzten Projekten zählen *Laura Mulvey and Peter Wollen: Beyond the Scorched Earth of Counter-Cinema* sowie *Yvonne Rainer: The Choreography of Film*. Gemeinsam mit Appau Jnr Boakye-Yiadom arbeitet er derzeit an einer Ausstellung zur Arbeit Trevor Mathisons. Darüber hinaus hat Fuke zahlreiche Ausstellungen und Projekte mit Künstler*innen entwickelt.

Nicolas Helm-Grovas, 1988 in Vigo (ES) geboren, ist Autor und Wissenschaftler. Seine Texte erschienen in *Oxford Art Journal* (GB), *Radical Philosophy* (GB), *Moving Image Review & Art Journal (MIRAJ)* (GB) sowie in verschiedenen Büchern und Katalogen. Er lehrt an der Arts University Bournemouth (GB) und an der Oxford Brookes University, Oxford (GB).

Belinda Kazeem-Kamiński

Eröffnung / Opening: 2. 9. 2022

Dauer / Duration: 3. 9. – 20. 11. 2022

Kuratiert von / Curated by: Reinhard Braun

Belinda Kazeem-Kamiński wurde 2021 mit dem alle zwei Jahre vergebenen Camera Austria-Preis für zeitgenössische Fotografie der Stadt Graz ausgezeichnet. Ihre ebenso eindringlichen wie poetischen Arbeiten sind eng mit der Erforschung und Hinterfragung kolonialer Geschichte und deren Erbe verknüpft und ermöglichen es, Geschichte(n) aus der Perspektive derjenigen zu teilen, die in diesen Geschichte(n) verschwiegen wurden. Dabei geht es nicht nur um das Sichtbar-Machen von Unterdrücktem, sondern um die Rekonstruktion von Subjekten und deren Handlungsfähigkeiten, die ihnen durch die Moderne/Kolonialität (Walter D. Mignolo) aberkannt wurden. Es sind Werke, die kritische Einsichten in das Fortleben kolonialer Perspektiven und Machtgefüge ermöglichen und zugleich neue, in der *Black Radical Tradition* begründete Imaginationen eröffnen. Nicht zuletzt schafft Kazeem-Kamiński dadurch Möglichkeiten, aus einer anders entworfenen Zukunft von einer anderen Gegenwart zu träumen, die nicht mehr unentwegt von den Gespenstern der kolonialen Vergangenheit heimgesucht wird. Für die Ausstellung bei Camera Austria wird die Künstlerin neue Arbeiten entwickeln.

Belinda Kazeem-Kamiński was honored in 2021 with the Camera Austria Award for Contemporary Photography by the City of Graz, which is granted every two years. Her photographic explorations are closely tied to the researching and questioning of colonial history and its heritage. This gives rise to works of art that are insightful and poetic in equal measure, deliberately open, at times fragile and hypothetical, works that make it possible to share (hi)stories from the perspective of those whose (hi)stories have been silenced. This involves not only the act of making-visible the suppressed, but also the reconstruction of subjects and their capacity for action, of which modernity/colonialism (Walter D. Mignolo) deprived them. Her works serve to facilitate critical insight into how colonialist perspectives and power relations live on, while at the same time presenting new imaginaries rooted in Black radical tradition. In this way, finally, Kazeem-Kamiński opens up opportunities to dream, based on a future designed in a new way, of a different present that is no longer incessantly haunted by the ghosts of the colonial past. For her exhibition at Camera Austria the artist will develop new works.

Camera Austria wird finanziell unterstützt von / is financially supported by