

Eröffnung / Opening

Exposure: 15. 9. 2023, 18:00

Double Exposure: 24. 11. 2023, 18:00

Ausstellungsdauer / Duration

Exposure: 16. 9. – 12. 11. 2023

Double Exposure: 25. 11. 2023 – 28. 1. 2024

Kuratiert von / Curated by

Anna Voswinckel

Öffnungszeiten Ausstellung und Bibliothek / Opening hours exhibition and library

Dienstag bis Sonntag 10:00 – 18:00

Tuesday to Sunday 10 am to 6 pm

Rahmenprogramm / Accompanying program:

www.camera-austria.at

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



Exposure / Double Exposure

Erster Teil von / First Part of Fields of Focus

Mit Arbeiten von / With works by Laurence Bonvin, Seiichi Furuya, Lisa Holzer, Erich Lázár, Flo Maak, Sophie Meuresch, Georg Petermichl, Stefanie Seufert, Niklas Taleb, Manfred Willmann sowie ab 25. 11. 2023 / and as of November 25, 2023, Rebekka Bauer, Oliver Husain & Kerstin Schroedinger, Sara-Lena Maierhofer, Sim Chi Yin

Mit dem zweiteiligen Projekt *Exposure* beginnt die für den Zeitraum 2023–2025 angelegte Ausstellungsreihe *Fields of Focus*. Diese knüpft an die Selbstbeschreibung von Camera Austria als Labor für Fotografie und Theorie an, das künstlerische Fotografie innerhalb ihres jeweiligen sozialen und politischen Kontextes verortet. *Exposure* ist damit auch der erste Schritt einer Standortbestimmung sowohl des fotografischen Bildes wie der Institution und der Diskurse, denen sie sich verschrieben hat: Welche technischen und sozialen Bedingungen bestimmen Fotografie heute? Welche historischen Vorstellungen ihrer Effekte und Bedeutungen wirken noch immer in ihr nach? Und wie lassen sich die mit fotografischen Arbeiten verbundenen Kontexte und Formen der Wissensproduktion in eine zeitgenössische kuratorische Praxis übersetzen?¹

Die Ausstellung gliedert sich dabei in zwei Teile. Der erste Teil mit dem Titel *Exposure* eröffnet am 15. September 2023. Für den zweiten Teil, *Double Exposure*, der am 24. November 2023 eröffnet, wird die bestehende Ausstellung um weitere Positionen ergänzt, die in Analogie zum Verfahren der fotografischen Doppelbelichtung Bereiche der ersten Ausstellung überlagern und so als Kommentar und Erweiterung dieser gelesen werden können. Die in diesem zweiten Teil präsentierten Projekte werden im Rahmen von Künstler*innengesprächen kontextualisiert.

Belichtung ist die Grundbedingung der Fotografie. Ein fotografisches Bild entsteht dadurch, dass (Licht-)Strahlung auf eine Oberfläche trifft und sich in diese einschreibt, eine Spur hinterlässt – sei es durch die Umwandlung von Silbersalzen in metallisches Silber, die chemische Veränderung lichtempfindlicher Schichten oder die Übersetzung der Messdaten eines Bildsensors in digital gespeicherte Bits. Auch in digital oder algorithmisch generierten Bildern wirkt die indexikalische Qualität der analogen Fotografie nach. Roland Barthes spricht in *Die helle Kammer* von »eine[r] Art Nabelschnur«, die Bild und Bezugsobjekt physisch verbindet.²

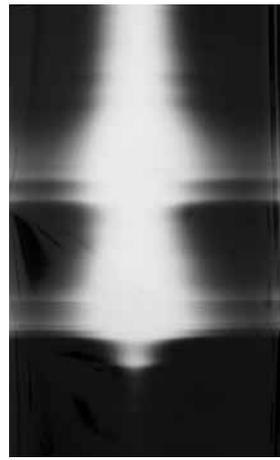
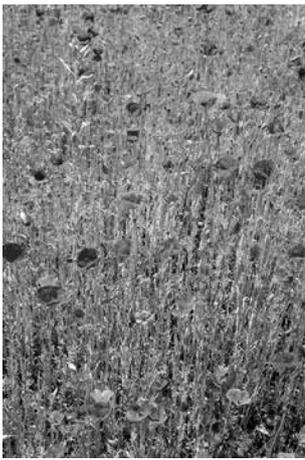
Die von William Henry Fox Talbot in seinem *Pencil of Nature* (1844–1846) formulierte, seinerzeit verblüffende Feststellung, dass Licht »Veränderungen an festen Körpern«³ hervorzurufen vermag, gab im frühen 19. Jahrhundert noch vereinzelt Anlass zur Sorge um

The *Fields of Focus* exhibition series, which runs through 2025, begins with the two-part project *Exposure*. The series ties in with Camera Austria's profile as a laboratory for photography and theory that locates art photography within its respective social and political context. In keeping with this, *Exposure* is a first step toward assessing the status quo of the photographic image as well as the institution and its chosen discourses: what technological and social conditions define photography today? What historical ideas regarding its effects and meanings continue to exert their influence? And how can the contexts and forms of knowledge production associated with photographic works be translated into a contemporary curatorial practice?¹

The exhibition is divided into two parts. The first, titled *Exposure*, opens on September 15, 2023. For the second part, *Double Exposure*, which opens on November 24, 2023, the existing exhibition—in an analogy to photography's double exposure—will be supplemented with additional positions that overlap with parts of the first exhibition, offering a commentary on and extension of it. The contexts of the projects presented in this second part will be discussed in a series of artist talks.

Exposure is photography's basic prerequisite. A photographic image is created when light hits a surface and inscribes itself by leaving a trace—either through the transformation of silver salts into metallic silver, a chemical change in light-sensitive layers, or the conversion of data from an image sensor into bytes of digital information. The indexical quality of analogue photography lingers on in digitally or algorithmically generated images. In *Camera Lucida*, Roland Barthes speaks of a "tenuous umbilical cord" that physically connects the image and its object of reference.²

The idea William Henry Fox Talbot formulated in his *Pencil of Nature* (1844–1846), which was startling for its time—namely, that light can cause "changes in material bodies"³—was a cause of concern in the early nineteenth century: the fear was that being photographed could inflict bodily harm. In his memoir *When I Was a Photographer*, French portrait photographer Nadar addressed his fellow writer Honoré de Balzac's reservations toward photogra-



die körperliche Unversehrtheit beim Fotografiert-Werden. In seinen Memoiren *Als ich Photograph war* kommt der französische Porträtfotograf Nadar auf die Vorbehalte seines Schriftstellerkollegen Honoré de Balzac gegenüber der Fotografie zu sprechen, laut dessen »Spektraltheorie« der menschliche Körper von einer unendlichen Anzahl winzig kleiner, übereinandergeschichteter Blättchen umhüllt ist, von denen bei Anwendung der Daguerreotypie mit ihren langen Belichtungszeiten die äußersten jeweils erfasst, abgelöst und auf eine Negativplatte übertragen werden – infolgedessen »jeder Körper bei jeder photographischen Aufnahme eine seiner Spektralschichten, das heißt einen Teil seines elementaren Wesens einbüßt.«⁴

Aus der Sorge um das elementare Wesen wurde zunehmend die Sorge um den Verlust beziehungsweise die Abtragung des Authentischen, welche durch die intensivierte Zirkulation digitaler Bilder noch verstärkt wird. Auch an die Fotoaufnahmen, die inzwischen zu akkumulierbaren Datensätzen geworden sind, einem Rohstoff, der von Medienkonzernen abgeschöpft und verwertet wird, sind zentrale Fragen des Ausgesetzt-Seins, des Sich-Aussetzens und der Verletzlichkeit geknüpft. Es ist gerade diese »Logik der unmittelbaren Verursachung«,⁵ die die Kontextualisierung von Fotografien kontinuierlich erforderlich macht. Eine heutige Rückbesinnung auf die *Belichtung* als physische Unmittelbarkeit der Fotografie bedeutet auch, auf einer Sensibilität für die Körper zu bestehen, die in den Blick genommen und einer Aufnahme *ausgesetzt* werden – in einer Umkehrung klassischer Subjekt-Objekt-Dualismen, die der Fotografie durch die Vermittlung und die Position der Kamera eingeschrieben sind, wie die Einbeziehung feministischer und postkolonialer Kritiken in den fotografischen Diskurs immer wieder gezeigt hat.⁶ Ausgesetzt ist nicht (nur) der lichtempfindliche Sensor, sondern sind diejenigen der Kamera, die von ihr abgelichtet werden. Darüber hinaus sind es die Betrachter*innen, die sich dem Abgebildeten nicht entziehen können, die mit der Unmittelbarkeit der Bilder konfrontiert sind und ihre eigene Präsenz im Moment der Bildbetrachtung zu derjenigen des Bildes in Beziehung setzen.⁷

Die Frage der Vulnerabilität menschlicher wie auch nichtmenschlicher Subjekte wurde in den letzten Jahren unter anderem von Judith Butler theoretisiert. Sie bezieht sich auf aktuelle Emanzipationsbewegungen, die die »geteilte Verletzlichkeit« als Ausgangspunkt gemeinsamen Handelns verstehen – und im Unterschied zu identitätspolitischen Zusammenschlüssen Differenzen anerkennen und neue Allianzen möglich machen. Butlers Konzept der Verletzlichkeit zielt auf die grundsätzliche Gebundenheit des Selbst an das Andere. Hier wäre sie wieder: die »Nabelschnur« (Barthes), die Subjekt (Fotograf*in, Betrachtende) und Objekt (Betrachtete) physisch (indexikalisch) verbindet. Vor diesem Hintergrund eint die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten eine Gebundenheit an das Gegenüber, die sich als physische oder emotionale Nähe zu den In-

phy; according to Balzac’s “spectral theory,” the human body is enveloped in an infinite number of tiny, overlapping “leaflike skins,” “ghostlike images” the outermost ones of which the daguerreotype captures with its long exposure times, detaches from the body, and transfers to the negative plate — as a result of which “repeated exposures entailed the unavoidable loss of subsequent ghostly layers, that is, the very essence of life.”⁴

Increasingly, concern over the essence of life turned into a worry that the authentic could be eroded or lost altogether, a fear further intensified today by the growing circulation of digital images. Also linked to photographs, which have morphed into sets of accumulated data, raw material media corporations mine and exploit, are key questions of becoming exposed, of exposing oneself, and of vulnerability. It is precisely this “logic of immediate causation”⁵ that continually necessitates the contextualization of the photograph. A contemporary reexamination of *exposure* as the expression of photography’s physical immediacy also means insisting on a sensitivity toward the bodies being viewed and exposed — spelling a reversal of the classic subject–object dualisms inscribed in photography via its mediation and camera perspective, as the contributions of feminist and postcolonial critiques to the photographic discourse have repeatedly shown.⁶ It is not only the light-sensitive sensor that is exposed; so are those the camera photographs. As are viewers, who are unable to draw back from the image, because in observing the photograph, they are confronted with its reality and relate their own presence to that depicted in the image.⁷

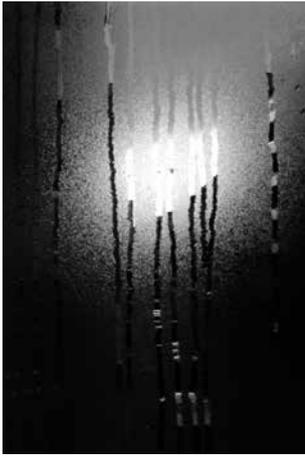
In recent years, Judith Butler and others have theorized on the question of human and non-human subjects’ vulnerability. She references current emancipation movements that view “common vulnerability” as the starting point for concerted action — and that recognize differences and make new alliances possible, in contrast to identity-political alliances. Butler’s concept of vulnerability aims at the fundamental attachment of the self to the other. Here, again, is the “umbilical cord” (Barthes) that physically (indexically) connects subject (photographer, viewer) and object (who or what is being observed). Against this background, the works shown in the exhibition are united by a bond with the other that manifests itself as a physical or emotional closeness to the person or thing being looked at, but also, on a level of visual analysis, reveals itself to be a search for the subject’s potential and versatility as well as our world’s relationality.

Exposure (September 16–November 12, 2023)

The group exhibition *Exposure* begins with works based on the exposure process that address the documentary aspect of photography and question its relationship to reality. Like the exhibition title,

→ Sophie Meuresch, aus der Serie / from the series: Mohn (eins – fünf), 2021; Treppe (Reflexion), 2018, aus / from: Open Hands, 2022.

→ Stefanie Seufert, Hose / Chronotype, 2015; sich selber zu sehen, MD, Seite 102, No. 3, 2021. Courtesy: die Künstlerin / the artist & Laura Mars Gallery, Berlin.



Blick-Genommenen manifestiert, die aber auch auf einer bildanalytischen Ebene als Suche nach der Potenzialität und Beweglichkeit des Subjekts und der Relationalität unserer Welt deutlich wird.

Exposure (16. 9. – 12. 11. 2023)

Die Gruppenausstellung *Exposure* beginnt mit Arbeiten, die sich ausgehend vom Verfahren der Belichtung mit dem dokumentarischen Aspekt der Fotografie auseinandersetzen und Zugriffe auf Realität befragen. Die als Auftaktbild gehängte Arbeit *Treppe (Reflexion)* (2018) von **Sophie Meuresch** spielt ebenso wie der Ausstellungstitel mit der Mehrdeutigkeit des Begriffs der Reflexion, der einerseits die Spiegelung von Licht auf einer Oberfläche bezeichnet, andererseits den Prozess der Verarbeitung und Wiedergabe von Information. Meureschs Serie *Mohn (eins – fünf)* (2021) besteht aus fünf unterschiedlich belichteten Aufnahmen eines Mohnfelds, die in einer Reihe, ungerahmt und ungeschützt, gehängt sind. Die Reihe ähnlicher Bildausschnitte spiegelt den Versuch wider, die Eigenschaften des Mohns – seine außerordentliche Leuchtkraft und gleichzeitige Fragilität – mit den Mitteln der Fotografie objektiv wiederzugeben. Doch je länger wir die verschiedenen Bildvarianten anschauen, desto mehr entzieht sich uns der Mohn als Motiv – und weist auf eine Beweglichkeit, derer die Fotografie nicht habhaft werden kann.

Ähnliche Überlegungen haben auch **Stefanie Seufert** veranlasst, sich in ihrer vierteiligen Serie *sich selber zu sehen* (2021) mit dem Essayband *Das tägliche Leben* von Marguerite Duras auseinanderzusetzen. In dem Essay »Die Fotografien« reflektiert Duras über die Funktion von Familienfotos, die in der modernen Welt, in der die Fotografie die Funktion des Fixierens von (Familien-)Geschichte übertragen wird, durch die Überschreibung subjektiver Erinnerungsbilder das Vergessen beschleunigen. Auch die ihr zugeschriebene identitätsstiftende Funktion (»sich selber zu sehen«) kann die Fotografie nach Duras nicht einlösen, da sie das Potenzielle (einer Person) aufhebt. Die Künstlerin überträgt den Text und seine Kritik in Form von reproduzierten Textcollagen auf Bildmotive, die sie zusätzlich mit einer Taschenlampe direkt belichtet. Die künstlerische Auseinandersetzung mit fotografischen Belichtungsprozessen prägt Seuferts Praxis seit mehreren Jahren, wie weitere Arbeiten in der Ausstellung zeigen.

Beim Betrachten der Serie *So weit das Auge reicht, Wien* (1983–1984) folgen wir **Seiichi Furuyas** Blick aus dem Fenster seiner Wohnung in Wien. Auch diese Schwarz-Weiß-Serie besteht, ähnlich wie jene Meureschs, aus einer Reihe variierender Aufnahmen des beinahe identischen Bildausschnitts. Furuyas Motive wechseln zwischen geöffnetem und geschlossenem Fenster, unterschiedlichen Wittersituationen und Tageszeiten. Der Blick durch das geschlossene Fenster ist zumeist getrübt; die Fensterscheibe, auf der sich witterungsbedingt Feuchtigkeit als Zeichnung beziehungsweise Unschärfefilter abbildet, lässt eine Analogie zur Mattscheibe

Sophie Meuresch's work *Treppe (Reflexion)* (2018), hanging at the start of the show, plays with the ambiguity of the concept of reflection, which refers both to light reflecting on a surface and to the act of processing and conveying information. Meuresch's series *Mohn (eins–fünf)* (2021) consists of five variously exposed photographs of a poppy field hung in a row, unframed and unprotected. Close in composition, the series is an attempt to use photographic means to objectively capture the poppy's characteristic features, for instance its extraordinary luminosity and fragility. But the longer we study the different variations, the more the poppy eludes us as a motif – pointing to a mutability that photography is unable to grasp.

Similar considerations prompted **Stefanie Seufert** to address Marguerite Duras's essay collection *Practicalities* in her four-part series *sich selber zu sehen* (2021). In the essay "The Photographs," Duras reflects on the function of family photos; in the modern world, where photography is assigned the task of recording (family) history, they accelerate forgetting by replacing subjective memory's inner images. According to Duras, photography cannot live up to the identity-generating function ascribed to it ("to see oneself"), since it negates the potentiality (of a person). In the form of reproduced text collages, the artist transfers the text and its criticism onto visual motifs that she further exposes using a flashlight. This artistic inquiry into photographic exposure processes has shaped Seufert's practice for several years, as other works in the exhibition evince.

In looking at the series *So weit das Auge reicht, Wien* (1983–84), we follow **Seiichi Furuya's** view from the window of his apartment in Vienna. Like Meuresch's, this black-and-white series consists of varying exposures of an almost identical composition. Furuya's motif alternates between an open and closed window, changeable weather conditions, and times of day. The view through the closed window is for the most part fogged; because of the weather, the glass pane is covered in condensation resembling a drawing or blur filter. There's an analogy here to the camera's matte screen, while in the dark, the pane becomes the photographer's mirror and reverses the direction of the gaze.

In his latest group of works, *Universal Thoughts (or whatnot)* (2023), **Georg Petermichl** takes a look at his family of origin and inquires into the role of photography as a medium for documenting society and forging identity. The large size of the photographs, some of which are hung as unframed hand prints in dialogue with the space, stands in striking contrast to the intimacy of the respective images and the closeness in relationship they reveal, while deliberate over- or under-exposure allows for distance and an openness to interpretation. In the figure of a small ceramic hippopotamus, the

→ Seiichi Furuya, aus: *So weit das Auge reicht, Wien* 1983–1984. Courtesy: der Künstler / the artist & Galerie Thomas Fischer, Berlin.

→ Niklas Taleb, *Reverse psychology, aus / from: Dream again of better Generationenvertrag*, 2020. Leihgabe der / loan from Bundesrepublik Deutschland – Sammlung Zeitgenössische Kunst. Courtesy: der Künstler / the artist & Lucas Hirsch, Düsseldorf.



der Fotokamera erkennen, während die Scheibe im Dunkeln zum Spiegel des Fotografen wird und so die Blickrichtung umkehrt.

In seiner jüngsten Werkgruppe *Universal Thoughts (or what-not)* (2023) nimmt **Georg Petermichl** seine Herkunftsfamilie in den Blick und befragt dabei die Rolle der Fotografie als sozial dokumentierendes wie Identität konstruierendes Medium. Die Größe der Prints, die zum Teil als ungerahmte Handabzüge raumbezogen gehängt sind, steht in auffälligem Kontrast zur Intimität der jeweiligen Aufnahmen. Diese legen Naheverhältnisse offen, lassen durch gezielte Über- und Unterbelichtung aber ebenso Distanz und Deutungsoffenheit zu. In der Figur eines kleinen Nilpferds aus Keramik reflektiert der Künstler augenzwinkernd die eigene Unbeholfenheit im Umgang mit seiner ungewohnten (Macht-)Position als Fotograf in dieser familiären Bildkonstellation.

Niklas Taleb thematisiert in seiner Werkgruppe *Dream again of better Generationenvertrag* (2020) das Spannungsfeld von künstlerischer Praxis und familiärer Sorgearbeit. Das oftmals aussichtslose Bemühen, bessere Bedingungen für die (selbst-)ausbeuterischen Arbeitsverhältnisse als Künstler*in auszuhandeln, wird im Titel der Arbeit angedeutet. Die Fotografien halten Alltagssituationen fest, in denen die eigene Elternschaft sichtbar wird und die Einblicke in Wohnsituation, Konsum und Freizeit wie auch in die eigene (hybride) kulturelle Identität geben. Taleb fertigt seine Rahmen selbst an. Sie geben den (digitalen) Fotografien einen Körper und offenbaren eine Sensibilität im Umgang mit dem fotografischen Bild, die auch in Analogie zur familiären Sorgearbeit verstanden werden kann.

Auch **Erich Lázár** macht in seiner alltagsdokumentarischen Schwarz-Weiß-Fotoserie *Private Eye* (1982–2000) Beziehungsgefüge im Raum des Privaten sichtbar. Ein Motiv, das die Komplexität von Familienkonstellationen besonders verdeutlicht, ist das Porträt von Lázárs Partnerin und ihrem gemeinsamen Sohn. Die Frau weint, ihr Blick ist gesenkt, der Moment der Aufnahme scheint sie unangenehm zu berühren. Ihr Sohn, der vor ihr steht und das Gesicht der Mutter nicht sehen kann, lächelt vernügt in die Kamera. Dieses irritierende Moment in der Aufnahme kann vielleicht die Ungleichheit und Ungleichzeitigkeit von Sorgebeziehungen vor Augen führen.

Lisa Holzers Serie von zunächst abstrakt wirkenden farbigen Pigment-Prints trägt den Titel *Family* (2023). Sie umfasst im Photoshop überarbeitete Fotografien von Fingerabdrücken auf einem Tablet, das die Künstlerin sich mit ihrem Sohn teilt. Die Abdrücke lassen sich in ihrer präzisen Wiedergabe sicherlich forensisch auf eine*n von beiden oder Freund*innen zurückführen, die Arbeit stellt aber gerade die Überlagerung und Verwischung der Spuren in den Vordergrund. Auf einer weiteren Fotografie der Serie sind Tablet und eine Person abgebildet, durch die Überarbeitung und Umkehrung des Motivs erhält das Bild wiederum eine malerische Qua-

artist ironically reflects on his own awkwardness in dealing with his unaccustomed (power) position as photographer in this picture of a family constellation.

In his series *Dream again of better Generationenvertrag* (2020), **Niklas Taleb** addresses the conflict between artistic practice and family care work. The work's title alludes to the effort, which often proves futile, to negotiate better terms for the artist's (self-)exploitative working conditions. The photographs record everyday situations that reveal the photographer's parenthood and provide insights into his living situation, habits of consumption, and leisure time as well as into his cultural identity, which is hybrid. Taleb constructs his own frames, which lend the (digital) photographs a body and testify to a sensitivity in handling the photographic image that is analogous to family care work.

In *Private Eye* (1982–2000), his black-and-white photo documentation of everyday life, **Erich Lázár** also presents images of private relationships. One motif that particularly illustrates the complexity of family constellations is the portrait of Lázár's partner and, standing in front of her, their son. The woman's eyes are lowered, she's crying, apparently upset at the picture being taken. Her son, standing in front of her and unable to see his mother's face, smiles happily into the camera. The photograph's disturbing message seems to be the inequality and asymmetry of care relationships.

Lisa Holzer's series of what initially seem like abstract color pigment prints is titled *Family* (2023). The work consists of Photoshopped pictures of fingerprints on a tablet that the artist shares with her son. Although the precision in reproduction suggests that the prints can be linked forensically to one of the two or to their friends, the work itself is marked by superimposition and blurring. Another photograph in the series depicts a person with a tablet, with the reworked and inverted motif giving rise to a painterly quality. Ultimately, Holzer is concerned with the ambivalence between figuration and abstraction, with inscribing by means of a digital device, with questions of closeness and distance. A dialogue with language and with psychoanalysis underlies Holzer's works, which consist of photographic images and the texts that often accompany them, but are also developed independently.

Another group of works in the exhibition addresses questions of cross-species empathy and thus the dualistic human–nature relationship and its inherent interdependencies—and ultimately the question of *who* is at the mercy of *whom*. Over a period of two years, as the title of the *2018/2017* series suggests, **Manfred Willmann** took daily close-up photographs of plants and animals and the remains they left behind in his immediate surroundings. The images can be read as a tribute to the respective species. The creatures captured are brought eerily close to the viewer. It feels as though we were in com-

→ Erich Lázár, Peter, Wien, Silvester 1991/92. Aus / from: *Private Eye*, 1982–2000.

→ Lisa Holzer, *Family* (2); *Family* (Clouds), 2023. Courtesy: die Künstlerin / the artist & Layr, Wien / Vienna.



lität. Letztendlich geht es Holzer um die Ambivalenz von Figuration und Abstraktion, um ein Einschreiben im Umgang mit einem digitalen Gerät, um Fragen von Nähe und Distanz. Die Auseinandersetzung mit Sprache und Psychoanalyse liegt Holzers Arbeiten zugrunde, die sowohl aus fotografischen Bildern wie aus Texten bestehen, die ihre Bilder begleiten, aber auch unabhängig von ihnen entstehen.

Eine weitere Gruppe von Arbeiten in der Ausstellung verhandelt Fragen der Einfühlung über die Grenzen verschiedener Spezies hinweg und hinterfragt so auch das dualistische Verhältnis von Mensch und Natur, die ihm inhärenten Abhängigkeiten – und letztlich die Frage, *wer wem* ausgesetzt ist. Über einen Zeitraum von zwei Jahren hinweg, worauf auch der Titel der Werkgruppe *2018/2017* hinweist, hat **Manfred Willmann** tagtäglich Pflanzen und Tiere sowie deren Spuren in seiner direkten Umgebung und aus nächster Nähe fotografiert. Die Aufnahmen lassen sich als Hommage an die jeweils ins Licht gerückte Spezies lesen. Die aufgenommenen Wesen kommen uns Betrachter*innen unheimlich nahe. Selbst im Moment der Tötung scheinen wir mit ihnen in Kontakt treten zu können – als seien *wir* es, die *ihrem* Blick ausgesetzt sind.

Auch **Flo Maak** setzt Insekten ins Bild, er tut dies jedoch bewusst im Stadtraum, um die Koexistenz von Mensch und Tier, die gegenseitige Durchdringung ihrer Körper zu beleuchten. Den Anthropozentrismus und die Heteronormativität der Gaia-Hypothese, die das Ökosystem über den Mythos der fürsorglichen Mutter repräsentiert, hinterfragend, ergründet Maak in seinem Werkzyklus *Ground Truthing* (seit 2020) in einer künstlerischen Feldforschung in Island die Funktion von Vulkanen als Mittler im globalen Energiekreislauf. Indem er die Öffnung eines Kraters in Umkehrung des Maßstabs in eine affektiv-erotische Analogie zum menschlichen Anus setzt, verweist Maak auf die Verbindung und gegenseitige Abhängigkeit von Mensch und Natur und löst damit anthropozentrische (Macht-)Zuschreibungen im Motiv des Begehrens und der körperlichen Hingabe auf.

Vulkane und Gletscher sind im globalen Energiekreislauf miteinander verbunden; die beschleunigte Eisschmelze – als Folge der vom Menschen verursachten Erderwärmung – wird laut Klimaforscher*innen auch zu zunehmenden Vulkanausbrüchen führen. Die Videoinstallation *Aletsch Negative* (2019) von **Laurence Bonvin** dokumentiert in aneinandergereihten, hochaufgelösten Fotografien und begleitet von einer Tonspur aus Feldaufnahmen das Schmelzen des Aletsch, des größten Gletschers der Alpen. Formal an die poetische Bildsprache analoger Animationsfilme erinnernd, macht *Aletsch Negative* die Intensität und Beschleunigung des Schmelzprozesses durch die Vervielfachung und Illusion von Bewegung spürbar. Der Gletscher wird zu unserem Gegenüber und lässt uns das ökologische Abhängigkeitsverhältnis bewusst werden, das letztendlich zu seinem Verschwinden führt.

munion with the animals, even in the moment they are killed – as if *we* were the ones *they* were staring at.

Flo Maak depicts insects, but he deliberately shifts the setting to urban space to shed light on the coexistence of humans and animals and their bodies' mutual interpenetration. Questioning the anthropocentrism and heteronormativity of the Gaia hypothesis, which adopts the myth of the caring mother to represent the ecosystem, the artistic investigation in Iceland featured in Maak's series *Ground Truthing* (2020–present) focuses on the function of volcanoes as participants in the global energy cycle. By inverting the scale to create an analogy between the crater's opening and a human anus, Maak points to the interdependence between humans and nature, while his motifs of desire and physical surrender break down anthropocentric attributions (of power).

In the global energy cycle, volcanoes and glaciers are intertwined; according to climate scientists, the accelerated melting of the ice – the result of human-induced global warming – will also lead to a greater frequency in volcanic eruptions. In a series of high-resolution photographs accompanied by a soundtrack of field recordings, the video installation *Aletsch Negative* (2019) by **Laurence Bonvin** documents the melting of the Aletsch, the largest glacier in the Alps. In formal terms reminiscent of the poetic visual language of analogue animation films, *Aletsch Negative* uses the multiplication and illusion of movement to make the intensity and acceleration of the melting process palpable. In our encounter with the glacier, we become aware of the ecological contingency that is ultimately leading to its disappearance.

Double Exposure (November 25, 2023–January 28, 2024)

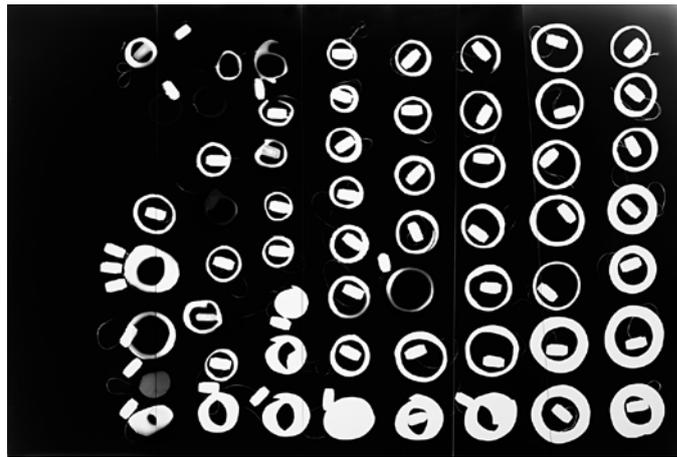
In analogue photography, when a negative is exposed to light multiple times, it's referred to as a *double exposure*. Multiple exposures occur when the photographer accidentally or intentionally fails to advance the film in the camera, re-exposing material that has already been exposed to light. In this way, the negative becomes inscribed with several photographic imprints that can be spaced out in time. In the exhibition *Double Exposure*, the title serves as a metaphor for processes of memory politics that are explored and transformed through randomly found images or specific archive viewings. What does it mean to expose oneself repeatedly to inscription? Four very different artistic practices are juxtaposed here; each of them employs individual methods that visually (re)write unavailable or repressed experience and, in doing so, react to the dispositives of the respective media and the aesthetics of the image.

Relating to the discourse concerning the restitution of cultural assets and the reorientation of the collections in European institutions,

→ Georg Petermichl, *Universal Thoughts (Vater)*, 2006/2023. Courtesy: der Künstler / the artist & Wonnerth Dejaco, Wien / Vienna.

→ Manfred Willmann, ohne Titel, aus / from: 2018/2017, 2017/18.

→ Flo Maak, *Tongue*, 2023. Courtesy: der Künstler / the artist & Bernhard Knaus Fine Art, Frankfurt am Main.



Double Exposure (25. 11. 2023 – 28. 1. 2024)

Als *Doppelbelichtung* wird in der analogen Fotografie ein mehrfach belichtetes Negativ bezeichnet. Die Mehrfachbelichtung entsteht dadurch, dass der Negativfilm versehentlich oder absichtlich nicht weitertransportiert wurde und dadurch bereits belichtetes Material erneut Licht ausgesetzt wird. So schreiben sich mehrere Spuren in das Negativ ein, deren Referenten zeitlich weit auseinanderliegen können. Das Bild der Doppelbelichtung dient im Kontext der Ausstellung *Double Exposure* als Metapher für erinnerungspolitische Prozesse, die, ausgehend von zufälligen Bildfunden oder gezielten Archivsichtungen, untersucht und transformiert werden. Was bedeutet es, sich einer Einschreibung nochmals auszusetzen? Vier sehr unterschiedliche künstlerische Praxen werden vor- und einander gegenübergestellt. Sie alle arbeiten mit individuellen Verfahren der visuellen (Wieder-)Einschreibung von unverfügbarer oder verdrängter Erfahrung und reagieren auf diese Weise auf die mit den jeweiligen Medien verbundenen Dispositive und Ästhetiken der Aufzeichnung.

Im Zuge des Diskurses um die Restitution von Kulturgütern und die Neuausrichtung europäischer Sammlungsinstitutionen untersucht **Sara-Lena Maierhofer** in ihrem Werkzyklus *Kabinette* (2018–2019) die Rolle der Fotografie als archivierendes Medium, das historisch eng mit dem kolonialen Blick verwoben ist. Wie lässt sich vor diesem Hintergrund die eigene, von einer weißen europäischen Perspektive geprägte Praxis dekolonisieren? Durch die Verlagerung dokumentarischer Verfahren in die fotografische Dunkelkammer, wo die Künstlerin den Blick in das Museumsdepot durch Direktbelichtungen auf unterschiedlichen Materialien reinszeniert, setzt Maierhofer einen Reflexionsprozess über Fragen der Dokumentation und der Auswertung von (kolonialen) Archiven in Gang.

Die Auseinandersetzung mit den komplexen, transnationalen politischen Verstrickungen des Kolonialismus und dessen traumatischen Auswirkungen auf (Familien-)Biografien bildet den Ausgangspunkt von **Sim Chi Yins** multimedialer Praxis. Ausgelöst durch Nachforschungen über ihren Großvater, der 1949 von den britischen Kolonialbehörden nach China deportiert und dort ermordet wurde, recherchierte die Künstlerin über zehn Jahre zum malaysischen Antikolonialkrieg (1948–1960). Die Geschichte der Deportation und die komplexe Diaspora-Bewegung zwischen China und Südostasien werden in dem Zwei-Kanal-Film *The Mountain That Hid* (2022) verwoben. *The Suitcase Is A Little Bit Rotten* (2023) ist eine künstlerische Intervention in ein koloniales Bildarchiv. Als Grundlage für die Arbeit dienten der Künstlerin gefundene Laterna-Magica-Glasdiapositive aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, mit denen im Britischen Königreich für die Kolonie Malaya geworben wurde. Indem Sim ihren Großvater und ihr Kind als kaum wahrnehmbare Details in die Glasdiapositive einfügt, subjektiviert sie den in der kolonialen Projektion angelegten objektivierenden Blick

Sara-Lena Maierhofer's series *Kabinette* (2018–19) examines the role of photography as an archival medium that, in historical terms, is closely conjoined with the colonial perspective. Against this background, and from a white European perspective, how can one decolonialize one's own artistic practice? By relocating documentary processes to the darkroom, where the artist uses direct exposure on various materials to re-enact the view into the museum depot, Maierhofer sets in motion a process of reflection on questions of documentation and the evaluation of (colonial) archives.

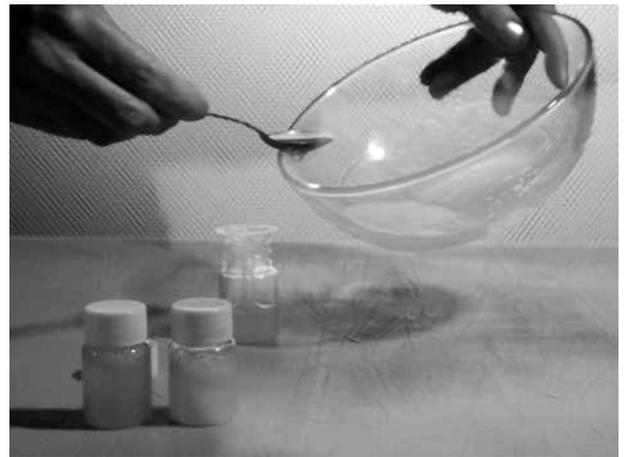
An investigation of colonialism's complex, transnational political entanglements and its traumatic effects on (family) biographies forms the starting point of **Sim Chi Yin's** multimedia practice. Inspired by research into the life of her grandfather, whom the British colonial authorities deported to China and murdered there in 1949, the artist spent ten years studying the Malayan Emergency, the anti-colonial war of 1948–1960. The history of the deportation and the complex diasporic movement between China and Southeast Asia are interwoven in the two-channel film *The Mountain That Hid* (2022). *The Suitcase Is a Little Bit Rotten* (2023) is an artistic intervention into a colonial picture archive. As the basis for her work, the artist used found *laterna magica* glass slides from the late eighteenth and early nineteenth centuries, designed in the UK to advertise the British Malaya colony. By inserting her grandfather and her child into the glass slides in the form of barely perceptible details, Sim subjectifies the objectifying gaze inherent in colonial projection and expands the photographically mediated, cross-generational process of memory work.

Rebekka Bauer's mixed-media installation *Die Aufstellung* (*The Constellation*, 2020–present) brings together hundreds of homemade metal objects from her grandfather's estate and a collection of private photographs from the National Socialist years with family photos spanning several decades. *Die Aufstellung* is an experimental arrangement that changes depending on the exhibition context; the work inquires into the artist's relationship to her grandfather's legacy, which is historically and psychologically complex. Using methods of composition and montage, the installation searches for clues as to how unprocessed history and violence carry through family biographies and leave their mark on bodies and relationships. As a room-sized installation, *Die Aufstellung* is linked with the works in the first part of the exhibition and seeks in the superimposed traces of other bodies connections between narrative threads.

In a joint artistic research project, **Oliver Husain and Kerstin Schroedinger** combine material experiments, historical research, and performance into a multi-channel installation titled *DNCB* (2021). The chemical dinitrochlorobenzene, used for color devel-

→ Laurence Bonvin, Still aus / from: Alentsch Negative, 2019.

→ Sara-Lena Maierhofer, Tablar (Rautenstrauch-Joest-Museum), 2018. Courtesy: die Künstlerin / the artist & FeldbuschWiesnerRudolph, Berlin.



und erweitert den fotografisch vermittelten generationsübergreifenden Prozess der Erinnerungsarbeit.

Rebekka Bauers Mixed-Media-Installation *Die Aufstellung* (seit 2020) bringt Hunderte selbstgefertigte Metallobjekte aus dem Nachlass ihres Großvaters und eine Sammlung privater Fotografien aus der Zeit des Nationalsozialismus mit Familienfotos aus unterschiedlichen Jahrzehnten zusammen. *Die Aufstellung* ist eine sich je nach Ausstellungskontext verändernde Versuchsanordnung, mit der die Künstlerin sich zu der historisch und psychologisch komplexen Hinterlassenschaft ihres Großvaters in Beziehung setzt. Durch Verfahren der Positionierung und Montage sucht die Installation nach Hinweisen, wie sich unverarbeitete (Gewalt-)Geschichte durch Familienbiografien zieht und wie sie auf Körper und Beziehungen einwirkt. Als raumbezogene Installation nimmt *Die Aufstellung* Kontakt zu Arbeiten des ersten Ausstellungsteils auf und sucht in der Überlagerung von Spuren anderer Körper nach Verbindungen von Erzählsträngen.

In einer gemeinsamen künstlerischen Rechercharbeit verbinden **Oliver Husain und Kerstin Schroedinger** Materialexperimente, historische Forschung und Performance miteinander zu der Mehrkanal-Installation *DNCB* (2021). Die Chemikalie Dinitrochlorbenzol, zur Farbentwicklung in Fotolaboren eingesetzt, wurde in den 1980er-Jahren während der AIDS-Krise von Ärzt*innen und Patient*innen in San Francisco als alternative Behandlungsmethode für das Kaposi-Sarkom entdeckt und in riskanten Selbstversuchen direkt auf die Haut aufgetragen. In ihrer Videoinstallation ziehen die Künstler*innen Parallelen zwischen Haut- und Filmoberfläche, zwischen Farbentwicklung, Ausgesetztsein, Vergiftung und Heilung, zwischen Selbstmedikation und unabhängigen Filmentwicklungslaboren. Auf diese Weise macht *DNCB* eine wenig bekannte Forschungs- und Bewegungsgeschichte sichtbar, die auf besondere Weise mit der Geschichte der analogen Fotografie verbunden ist.

Die vier Projekte des Ausstellungsteils *Double Exposure* ziehen, auch räumlich betrachtet, eine zweite Reflexionsebene in die Ausstellung ein. Auf diese Weise kommentieren und ergänzen sie die Arbeiten des ersten Teils, zeigen blinde Flecken auf. In der Gegenüberstellung und Überlagerung entsteht ein neuer Bildraum – der auch als Reflexion über das Ausstellen (exposing) fotografischer Positionen verstanden werden kann.

Anna Voswinckel

oping in photo labs, was discovered by doctors and patients in San Francisco in the 1980s during the AIDS crisis as an alternative treatment for Kaposi's sarcoma; in risky experiments, it was directly applied to the skin. In their video installation, the artists draw parallels between the surfaces of skin and film, between color developing, exposure, poisoning, and healing, between self-medication and independent film developing labs. In the process, *DNCB* uncovers a little-known history of research and a movement that are linked in a unique way to the history of analogue photography.

The four projects in the *Double Exposure* part of the exhibition introduce a second level of reflection into the show that also functions in a spatial sense. In doing so, they comment on and augment the works of the first part; they also point to blind spots. The juxtaposition and superimposition give rise to a new pictorial space that can also be understood as a reflection on exhibiting (i.e., exposing) photographic works.

- 1 Anna-Kaisa Rastenberger and Iris Sikking, *Why Exhibit? Positions on Exhibiting Photographies* (Amsterdam: Fw: Books, 2018), p. 8.
- 2 Roland Barthes, *Camera Lucida* (London: Flamingo, 1984), p. 110.
- 3 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (New York: Da Capo Press, 1969), p. 27.
- 4 Nadar, *My Life as a Photographer*, quoted in Rosalind Krauss, "Tracing Nadar," *October*, Vol. 5, Photography (summer 1978), pp. 29–47.
- 5 Diedrich Diederichsen, *Körpertreffer: Zur Ästhetik der nachpopulären Künste* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017), p. 9 (transl. A. S.).
- 6 Jonathan Beller, "Camera Obscura After All: The Racist Writing with Light," in: *The Scholar and Feminist Online*, issue 10.3 (Feminist Media Theory. Iterations of Social Difference), summer 2012.
- 7 Steffen Siegel, *Belichtungen: Zur fotografischen Gegenwart* (Munich: Wilhelm Fink, 2014), p. 9 (transl. A. S.).

Anna Voswinckel

→ Sim Chi Yin, aus / from: *The Suitcase Is A Little Bit Rotten*, 2023.

Courtesy: die Künstlerin / the artist & Zilberman, Berlin.

→ Rebekka Bauer, aus / from: *Die Aufstellung*, seit 2020 / 2020–present/2023.

→ Oliver Husain und / and Kerstin Schroedinger, Still aus / from: *DNCB*, 2021. Copyright Stefanie Seufert, Lisa Holzer, Georg Petermichl, Flo Maak, Sara-Lena Maierhofer: der*die jeweilige Künstler*in und / the respective artist and Bildrecht, Wien / Vienna, 2023.

Camera Austria wird finanziell unterstützt von / is financially supported by



Seiichi Furuya: Our Pocketkamera 1985

Erscheint am / Release date: 19. 9. 2023

Anfang 2018 begann ich, meinen Dachboden aufzuräumen, um die Stapel verschiedenster Dinge, die sich dort über die Jahrzehnte angesammelt hatten, zu sortieren und mich der unnötigen zu entledigen. Aber in Wirklichkeit wollte ich Christines Sachen aufspüren, sie durchsehen und bewahren. Nachdem ich mich nach dem Zufallsprinzip durch Kartons unterschiedlichster Größen gearbeitet hatte, tauchte ein Bündel weißer Umschläge auf. Darin befand sich eine sortierte Auswahl von Filmen, die Christine mit einer Kodak Pocket Instamatic 110-Kamera gemacht hatte, welche ich ihr 1978 geschenkt hatte. Ich hatte nicht danach gesucht und konnte die aufsteigende Überraschung und Freude nicht unterdrücken, da es sich bei diesem Fund um etwas handelte, dessen Existenz ich völlig vergessen hatte. Ich scannte alle Negativfilme ein und druckte die Aufnahmen aus. Die sich vor meinem Auge ausbreitenden Bilder waren von einer erschütternden Lebendigkeit und erweckten die längst vergangenen, verloren geglaubten Tage wieder zum Leben. Die »Lebensgeschichte«, die auf einem kleinen Stück bräunlichem Zelluloid, nicht mehr als 13 × 17 Millimeter groß, geschlummert hatte, schien unmittelbar vor mir zu entstehen.

I began the process of cleaning out my attic in the early months of 2018. The purpose was to sort through the piles of miscellaneous items that had been sitting around for decades and to dispose of anything unneeded. But the real purpose was to locate and sort through Christine's belongings and preserve them. After randomly searching through the contents of cardboard boxes of various sizes, a bundle of white envelopes came up. Inside was an assortment of 110-format films from a Kodak Pocket Instamatic camera that I had gifted Christine in 1978, sorted per film. It was not something I had dared to look for, and I could not suppress the surge of surprise and joy in me, for it was a find whose existence had actually disappeared from my memory. I scanned all of the negative film and printed the pictures out. The images unfolding before my eyes were breathtakingly vivid, bringing back to life days from the past that should have been lost. The "life story" that had been lying dormant on brown celluloid of only 13 by 17 millimeters stood before my eyes in the size of reality.

Seiichi Furuya: Our Pocketkamera 1985.

Edition Camera Austria, Graz 2023.

140 Seiten / pages / 14,8 × 21 cm, 126 Farbabbildungen / color illustrations.

€ 29,- / ISBN 978-3-902911-76-6 (eng.)

ISBN 978-3-902911-74-2 (ger.)



Camera Austria International 163

Erscheint am / Release date: 6. 9. 2023

Mit Beiträgen von / With contributions by: Akinbode Akinbiyi, Susanne Holschbach, June Drevet, Ajda Ana Kocutar, Luise Schröder, Ulay, WERKER Collective

Die Auseinandersetzung mit fotografischen, historischen und anderen Formen von Bildarchiven ist oftmals Bestandteil der Beschäftigung mit Fotografie. Zahlreiche Künstler*innen befragen diese Archive, überdenken zugrundeliegende Auswahlprozesse, beleuchten inhärente Machtstrukturen oder tasten Lücken im Depot ab, um inhaltliche Verschiebungen aufzuzeigen und zur Diskussion zu stellen. Hiervon ausgehend fokussiert die Septemбераusgabe von *Camera Austria International* auf künstlerische Praxen, die sich den vielfältigen Funktionen und Gebrauchsweisen von Bildarchiven auf jeweils unterschiedliche Weise annähern: Archive, die von zeitgenössischen Künstler*innen entweder als singulärer, über viele Jahre und um spezifische Themen kreisender Werkkomplex angelegt (WERKER Collective) oder aber als Sammlung eigener künstlerischer Arbeit entwickelt (Akinbode Akinbiyi) wurden. Anhand ausgewählter früherer Arbeiten Ulays wird der Umgang mit dem Archiv und dem Nachlass des Künstlers diskutiert, während die umfassenden, rechnerbasierten Serien von Luise Schröder sich mit verschiedenen Formen der Geschichtsschreibung und teilweise auch der Neu- und Umformulierung von historischen Narrativen beschäftigen.

Examining photographic, historical, and other forms of picture archives is an inherent part of engaging with photography. Numerous artists consult these archives, contemplate the underlying selection processes, shed light on inherent power structures, or identify gaps in the repository so as to show content-related shifts and put them up for discussion. Taking these reflections as a point of departure, the September issue of *Camera Austria International* examines artistic practices that approach the multifaceted functions and methods of making use of picture archives in respectively different ways: archives set up by contemporary artists either as a singular work complex over many years and revolving around specific topics (WERKER Collective) or developed as a compilation of their own artistic work (Akinbode Akinbiyi). Based on selected early works by Ulay, the handling of the archive and estate of the artist is addressed, while the comprehensive research-based series of Luise Schröder deal with various forms of historiography and, in part, also with the reinterpretation of historical narratives.

→ Cover Seiichi Furuya, *Our Pocketkamera 1985* (Graz: Edition Camera Austria, 2023).

→ Ulay, *S'he, 1973–1974*, aus der Serie / from the series: *Renaissance*. Auto-Polaroid, type 107, 8.5 × 10.8 cm. Courtesy: Ulay Foundation, Ljubljana. Copyright: Ulay Foundation, Ljubljana, und / and Bildrecht, Wien / Vienna, 2023.