

Not. Secciaon Vick:
A. Acc. (Hrs.) Vick

WIEN 1981

ERWEITERTE FOTOGRAFIE (1981)

EXTENDED PHOTOGRAPHY

S. 11-14

Im Zentrum dieser Biennale stehen mediumspezifische Erweiterungen der Kamerafotografie nach 1965 und ihre historischen Voraussetzungen in ausgewählten Beispielen: Kamerakunst, wo das Werk primär mit den Mitteln der Fotografie selbst erzeugt wird.

In den letzten 15 Jahren hat sich in der Fotografie eine in ihrer Radikalität den zwanziger Jahren vergleichbare Entwicklung vollzogen. Der Ausdruck „erweiterte Fotografie“ ist für diese Entwicklung deswegen angebracht, nicht so sehr, weil Tendenzen der zwanziger Jahre fortgesetzt würden, sondern vor allem deswegen, weil sie die der Fotografie inhärenten Möglichkeiten und Mechanismen freigelegt hat. Unter Erweiterung ist also primär die Erweiterung unserer Kenntnisse von der Possibilität der Fotografie, von ihrem Potential, zu verstehen.

Die Kunstgeschichte der Fotografie erscheint als ein sich entwickelndes Ausschöpfen der im Medium Fotografie verborgenen Formalismen, als eine Externalisierung und Sichtbarmachung der intrinsischen Qualitäten des fotografischen Kalküls, worunter die technischen Möglichkeiten der Kamera, des Films, des Fotolabors, aber auch die Möglichkeiten der objektualen Inszenation vor und hinter der Kamera wie auch der sozialen Zirkulation des fotografischen Bildes in den Printmedien zusammengefaßt werden. Diese Vorstellung von der Fotografie erweitert in mehreren Punkten die allgemeine Auffassung, welche zumeist bloß vom Dualismus Bild und Objekt ausgeht, anstatt vom Triple Kamera—Objekt—Bild wie die erweiterte Fotografie. Diese untersucht bzw. benützt die Möglichkeiten, die in der Bildgestaltung (z. B. durch Ausschnitt, Perspektive), in der technischen Manipulation mit der Kamera bzw. beim Entwickeln in der Dunkelkammer und beim Inszenieren von Objekten vor der Kamera liegen.

Obwohl es klar ist, daß es Individuen sind, welche diese Fotogeschichte schöpferisch gestalten, hat es die soeben skizzierte Vorstellung vom Wesen der Fotografie nahegelegt, eine Ausstellung zu machen, die sich nicht darin erschöpft, eine Selektion bedeutender Fotokünstler (womöglich alphabetisch geordnet) zu präsentieren, sondern die Entwicklung der Fotografie nach formalen und thematischen Kriterien in Sachzusammenhängen der Öffentlichkeit darzustellen. Die Abteilungen der Ausstellung beziehen sich also eindeutig auf die Elemente, aus denen sich die Fotografie zusammensetzt.

Wenn wir uns das Medium Fotografie als einen Verband von Elementen vorstellen, so können wir es als einen Kalkül definieren, der aus einfachen Bausteinen und deren Beziehungen besteht. Größere Komplexe von solchen elementaren Bausteinen bilden z. B. die Kamera, wobei wir darunter auch die Arbeit in der Dunkelkammer subsummieren (die Dunkelkammer ist ja eine vergrößerte, begehbare Kamera). Es wäre jedoch falsch, unter diesen Modulen nur

This Biennale will focus on the specific extensions of the medium of camera-photography since 1965 and their historical background in several selected examples: Camera Art—a work of art produced primarily with photographic means.

During the last 15 years a development has taken place in photography which in its radicality is comparable to that of the 1920's. The expression "extended photography" is appropriate for this development, not so much because of the continuation of tendencies of the 20's, but rather because of its exposing the possibilities and mechanisms inherent in photography. Expansion means primarily the extension of our knowledge of the potentiality of photography.

Art history of photography appears to be a constant development characterized by the creative use of formalisms hidden in the medium of photography, an externalization and visualization of the intrinsic qualities of the photographic calculus, which is constructed by the technical possibilities of the camera, film, dark room, as well as by the possibilities in the objectual staging in front of and behind the camera, and also by the social circulation of the photographic image in the printed media. This conception of photography represents in many aspects an extension of the common notion, which is usually based only on the dualism of image and object instead of on the triple, object—camera—photographic image, as is the case in extended photography. Extended photography examines, or rather utilizes the possibilities lying in the formation of the image (i.e. by framing, perspective), in the technical manipulation with the camera, or rather in developing in the dark room and in staging the objects in front of the camera.

Although it is obvious that it is individuals who creatively shape photography's history, the conception of photography's essence described above suggested making an exhibit not just limited to a selection of important photographers, possibly even alphabetically ordered, but in which the development of photography would be presented to the public according to formal and theoretical criteria in real contexts. The exhibit's divisions refer clearly to elements constituting photography.

If we imagine the medium of photography as being a conjunction of elements, we can define it as a calculus constructed by simple building blocks and the relations between them. The camera, for example, is formed by larger complexes of such elementary building blocks, under which the work done in the darkroom can also be subsumed (the dark room being an enlarged camera one can enter).

It would, however, be false to believe that these modules refer only to technical elements, it being apparent that also formal, thematical and cultural components are part of the image's components and of the whole photographic apparatus. Likewise it

technische Elemente zu verstehen, denn offensichtlich gehören zu den Komponenten des Bildes und der gesamten fotografischen Apparatur auch formale, inhaltliche und kulturelle. Ebenso falsch wäre es, die existierenden funktionalen, zeitlichen, technischen und räumlichen Beziehungen zwischen diesen Modulen als endgültig zu betrachten, denn diese Beziehungen sind häufig bloß von der Industrie vorgegeben oder konventionell definiert. Als Module kann ich demnach sowohl die Linse, die Chemikalien, die Belichtungszeit, die Schärfe, die Statik oder Bewegung der Kamera, aber auch die Art und Weise der Aufnahme, die Kleidung der abgebildeten Person, die abgelichtete Landschaft usw. verstehen. Eine Aktivität der erweiterten Fotografie besteht darin, das Medium in diese Module zu zerlegen, um diese Module anschaulich zu machen, diese Module bewußt anzuwenden. Normale Fotografie verwendet diese Module mehr *nolens volens*, *naiv* und *unbewußt*. Aber jedes Modul ist auch in jedem Amateurfoto versteckt, unentwickelt vorhanden. Erweiterte Fotografie, künstlerische Fotografie entfaltet nun diese Module. In E. Westons „Shell“ und A. L. Coburns „British Lion“ ist die Störung der Größenverhältnisse zwischen Muschel und Hügel bzw. Löwe und National Gallery wahrscheinlich nicht die primäre Intention, sondern nur Mittel für eine bestimmte Artikulation von Bedeutung. Diese Arbeiten bergen aber in sich schon den Keim für abstrakte Thematisierungen dieser Störung wie in den Arbeiten von A. Scaccabarozzi und John Pfahl. Die Größenstörung bei Coburn bedurfte aber eines bestimmten Kamerastandpunktes und eines avancierten fotografischen Bewußtseins: daß der Löwe in formale Kontrastposition zur National Gallery und größerer als diese gesetzt wurde ist ein Musterbeispiel für inszenierte, gestellte Wahrnehmung. Ähnlich läßt sich ein Bogen von O. Stolbergs Spiel mit dem Schatten in „Madonna“ zu A. Müller-Pohles Fenster aus dem Zyklus „Konstellationen“ schlagen, oder von Florence Henris Spiegel-Kompositionen zu Tim Heads Spiegel-Installationen. Dieser Entfaltung der fotografischen Module versucht diese Ausstellung zu folgen, und darf vielleicht für sich beanspruchen, diese Methode erstmals eingeführt zu haben, wenngleich die finanziellen, räumlichen und zeitlichen Bedingungen dem gewünschten Umfang und der vorstellbaren Präzision wie Differenzierung ein Limit setzen.

Die Konzeption der erweiterten Fotografie geht also von dem Tripel Objekt — Kamera — Bild aus, das sie aus einzelnen Modulen (einfachen Bausteinen) gebaut aufbaut. Doch eine eingehende formale Analyse wie auch analytische Beobachtung der faktisch existierenden Fotografie hat es zuerst einmal notwendig gemacht, dieses Tripel zu einem Quadrupel zu erweitern durch eine doppelte Abspaltung: des Fotografens von der Kamera und des Betrachters vom Bild. Zwischen dem Fotografen und dem Betrachter gibt es nämlich eine Beziehung, die in der normalen Fotografie kaum bewußt benützt worden ist. Eine forcierte Gestaltung dieser Beziehung setzt das Foto in seinem Gebrauchswert ein (in einer mehr dem Geldschein selbst als dem Bild darauf vergleichbaren

would be false to see the functional, temporal, technical, and spatial relations existing between the modules as being something definite, since these relations are often merely dictated by industry or defined as conventional. Accordingly, module can refer to the lense, the chemicals, the lighting time, the sharpness, the statics or motion of the camera, as well as the way a photograph is made, the depicted person's manner of dress, the depicted landscape, etc. One of extended photography's functions is disassembling the medium into these modules in order to visualize and consciously apply the modules.

In normal photography this module is used more *nolens volens*, *naively* and *unconsciously*. Still there is a module hidden in every amateur photograph that is present in undeveloped form. It is then extended photography and artistic photography that develop this module.

In E. Weston's "Shell" and A. L. Coburn's "British Lion", distorting proportions between the shell and the hill or between the lion and National Gallery was probably not the primary intention but rather a means of articulating meaning in a certain way. However, in these photographic works already the essence of the abstract thematical treatment of this distortion is concealed, as in photographs by A. Scaccabarozzi and John Pfahl. In the case of Coburn, however, a certain camera viewpoint and an advanced photographic awareness was necessary for effecting the distortion of proportions.

The lion being placed in formal contraposition to the National Gallery and being larger than it is a characteristic example of staged, placed perception. Similarly, a circle can be drawn from O. Stolberg's shadow game in "Madonna" to A. Müller-Pohle's window from the cycle "Constellations" or from Florence Henris mirror-compositions to Tim Head's mirror-installations.

This exhibit attempts to trace back the unfolding of the photographic module and can, perhaps, even claim to have introduced this method for the first time ever; this, inspite of the fact that the financial, spatial and temporal conditions limited the desired size and further precision, as in differentiation. The conception of extended photography is based on the triple of object—camera—photograph, which is constructed by the individual modules (simple building blocks). However, through exhaustive formal analysis as well as analytical consideration of actually existing photography, it has become necessary to extend the triple to a quadruple by separating the photographer from the camera and the observer from the photographic image. There is a relation between the camera and the observer which has hardly been consciously used in normal photography. An emphasized expression of this relation reinstates the photograph in its value of use (in a way more comparable to a bill than to a picture). The photograph's use is of primary importance and the intrinsic aesthetics is only secondary.

The staging of communication between the photographer and observer, between the photograph and the viewer, as a vehicle in the social circulation of

Weise). Es kommt dabei primär auf den Gebrauch des Fotos an und erst sekundär auf die intrinsische Ästhetik.

Diese Inszenierung der Kommunikation zwischen Fotograf und Betrachter, zwischen Foto und Betrachter, als Vehikel in der sozialen Zirkulation von Sinn, egal ob sie sich in den öffentlichen Medien abspielt oder in direkter unmittelbarer Gruppenarbeit, erweitert die sozialkritische Fotografie zur Fotopolitik.

Die künstlerisch erweiterte Fotografie strebt also über das Tripel, von dem es ausgeht, hinaus, weil sie einerseits die Möglichkeiten der Reduktion offenläßt, d. h. Fotografie ohne Kamera oder ohne Objekt, andererseits das reale Umfeld dieses Tripels, den interpersonellen Gebrauch wie den sozialen Gebrauch in den Printmedien miteinbezieht. Diese Erweiterung erzeugt logisch eine nächste, nämlich die Untersuchung der Art und Weise, wie die fotografische Umsetzung der Wirklichkeit ins Bild unsere Kultur, unser Verhalten, unsere psychische Struktur verändert hat. Diese Kodierungsfunktion der Fotografie ist sehr auffällig in der Mode- und Sexualfotografie zu erfahren. Es ist nicht von ungefähr, daß nach Familien- und Urlaubsfotografien die Pornofotografie der häufigste soziale Gebrauch der Fotografie ist. Das Medium Fotografie stellt sich uns also als Quintupel dar, das in den 5 korrespondierenden Ausstellungsabteilungen und den entsprechenden Subabteilungen zur Anschauung gebracht wird: die „inszenierte Wirklichkeit“ geht vom Objekt aus, die „inszenierte Wahrnehmung“ vom Bild, die „inszenierte Kamera“ klarerweise von der Kamera, „Fotopolitik: inszenierte Kommunikation“ von der Relation zwischen Fotograf/Betrachter/Benützer und Bild, „Fotocode“ von der kulturellen und psychischen Verdecodungsfunktion/Ausdrucksfunktion der Fotografie.

Ich setze die Charakterisierung „inszeniert“ deswegen voran, weil ja all diese Fotowerke durch eine besondere Technik in Gang gesetzt und durch einen besonderen Formalismus in Szene gesetzt wurden. Jede Fotoaufnahme ist ja eine Art Inszenation. Menschen werden vor der Kamera zusammengestellt oder Gegenstände gruppiert. Auch das bloße Schauen gibt sich nicht mit Beobachten zufrieden, sondern durch Ausschnitt/Perspektive etc. wird auch das Sehen inszeniert. Wenn die Gegenstände nicht umgestellt werden, sodann zumindest wird das Sehen gestellt. Die Einstellung ist der erste Schritt zur Inszenation. Die Inszenierung des Blicks ist der erste Grad künstlerischer Fotoaktivität, aus der die Inszenierung der Kamera, d. h. das Einsetzen der kameratechnischen Möglichkeiten, usw. logisch folgt.

Bei dieser Extension der fotografischen Syntax in die Semantik und Pragmatik der Fotografie kommt es auch zu Rückwirkungen auf die Syntax selbst, zum Aufbrechen bestimmter traditioneller Grenzen des fotografischen Bildes und der fotografischen Aktivität. Die Neue Narration (Sequenzfotografie, Bildfolgen statt Einzelbild, Bild-Text-Beziehungen, Multiframefotografie) als Erweiterung unter einem syntaktisch-semantischen Aspekt ist genauso eine Folge davon wie die Transgression des Bildrahmens

meaning, regardless whether this takes place in public media or in direct group work, extends social-critical photography to photo-politics.

The artistic form of extended photography reaches beyond the triple on which it is based, on the one hand, by leaving possibilities of reduction, that is photography without the camera or without an object, and on the other hand, by including the real surroundings of this triple, the interpersonal as well as social use in the printed media. This extension results logically in a further examination of how the transformation of reality into the image by means of photography has changed our culture, behavior and mental structure. This coding function of photography is especially noticeable in fashion and sexual photography. It's not without reason that, following vacation and family photographs, pornographic photography represents the most frequent use of photography. The medium of photography can be presented as a quintuple, this being exemplified in the five corresponding exhibit divisions and subdivisions: "staged perception" is based on the image, "staged camera", of course, on the camera, "photo-politics: staged communication" on the relation between the photographer/observer/consumer and photograph, "Photocode" on the cultural and mental coding function/expression function of photography. I emphasize the characterization "staged" because of the fact that all works of photography are set off by a special technique and formalism. Each photograph represents a form of staging. People are arranged, objects are grouped in front of the camera. Just looking and observing is not enough, and through framing/perspective also looking is staged. If the objects are not moved, they are at least focused. This focusing is the first step in staging. The staging of the view represents the first degree of artistic photo-activity, the second one logically being the camera's staging, i.e., the use of camera-technical possibilities, etc.

By extending the photographic syntax to the semantics and pragmatics of photography, also syntax itself is effected, certain traditional boundaries of the photographic image and photographic activity are sprung open. The new narration (sequence photography, a series of images instead of a single image, image-text-relations, multiframe photography), as an extension in a syntactic-semantic sense, is to the same extent a consequence as is the transgression of the image's frame into space. The representation of space on the photographic surface has led to an invasion of real space: to photography beyond the image, especially by means of isomorphic procedures (that is, the substitution or continuation of the image with real objects under the aspect of conformity of form, size, material, etc.). The photographic occupation of space produced photo-walls, large photo-sequences, photo-objects, photo-sculptures, photo-installations. An extended use of time also produced new results in the photographic narration as well as in photo-performances, the latter falling characteristically in the realm of isomorphy.

in den Raum. Die Darstellung des Raumes auf der fotografischen Fläche hat insbesondere mit Hilfe isomorpher Verfahren (d. h. die Substitution bzw. Fortsetzung des Bildes durch reale Objekte unter dem Gesichtspunkt der Gleichheit der Form, der Größe, des Materials usw.) zu einer Invasion des realen Raumes geführt: zu einer Fotografie jenseits des Bildes. Die fotografische Besetzung des Raumes erzeugte Fotowände, großformatige Fotosequenzen, Foto-Objekte, Foto-Skulpturen, Foto-Installationen. Ein erweiterter Gebrauch der Zeit hat sowohl zu neuen Ergebnissen in der fotografischen Narration wie auch zu Foto-Performances geführt. Letzteres bezeichnenderweise ebenfalls im Horizont der Isomorphie. Aus welchen Elementen der Abbildungskalkül Fotografie konstruiert ist und welcherart seine Beziehungen sind, ist im Grunde eine offene Frage. Vorgegeben sind uns die technischen Bedingungen der Fotografie, die aber genauso variabel und entwicklungs-fähig sind wie die Fotokunst selbst. Die einzigen Antworten über die Beziehungen der fotografischen Module untereinander und zur Welt, die wir kennen, sind die Fotowerke schöpferischer Individuen. Es ist nun im Moment müßig zu streiten, ob diese Beziehungen der Kamera und dem Medium Fotografie quasi schon angeboren sind, d. h. ob die Mechaniken, Methoden, Prozeduren, Formalismen verborgen bereits vorhanden sind und es nur einer ingenösen Fantasie bedarf, sie aufzuspüren und zu entdecken, oder ob diese Beziehungen und Anwendungsmöglichkeiten im eigentlichen Sinne erst von schöpferischen Künstlern geschaffen werden.

Um das bereits vorhandene Wissen zu zeigen, war es gelegentlich notwendig, auf die Zeit vor 1965 zurückzugehen. Dies auch, um die Basis für das Verständnis bestimmter Erweiterungen zu schaffen. Denn wenn man die historischen Voraussetzungen und Leistungen nicht kennt, kann man ja den Grad einer Erweiterung nicht ermessen. Den Begriff Erweiterungen kann man daher sekundär auch geschichtlich verstehen, als von den historischen Voraussetzungen ausgehende, weitergehende Extensionen. Den meisten Abteilungen ist dieses historische Wissen, das ohnehin noch nicht sehr publik ist, in Form von Prototypen vorangestellt worden, um sowohl die medium-spezifische wie auch die historische Entwicklung verständlich zur Schau zu stellen. Die ganze Fotofragengeschichte erscheint im Kern als stetiges Auseinanderklappen einer begrenzten Anzahl von Grundelementen, als eine virtuell unendliche Entfaltung von wenigen Formalismen, Topoi und Themen. Der Katalog versucht, diese morphologische Entfaltung der Fotofragengeschichte aus den fotografischen Kernmodulen abbreviatorisch nachzuvollziehen.

In einer Zeit, wo die Malerei mit der sozialen Benediktion eines Fieberkranken ihre Geschichte wieder belebt, ist es von einem besonderen Vergnügen des Widerstands und von besonderer Relevanz, ein Medium zu forcieren, das sich mit der Wirklichkeit beschäftigt.

Peter Weibel

Which elements actually construct photography's calculus of depiction and what their relations are like remains essentially unanswered. The technical conditions of photography are dictated, but these are just as variable and prone to development as the art of photography itself. Regarding the question of the relations of the photographic modules among each other and to the world, the only answers we know of are the photographic works of creative persons. At this moment there is no point in discussing whether these relations are quasi-inherent in the camera and the medium of photography, i.e., whether the mechanics, methods, procedures, formalisms are already present in hidden form, if only an ingenious phantasy is necessary to track them down and discover them, or if these relations and possible applications actually first have to be created by creative artists.

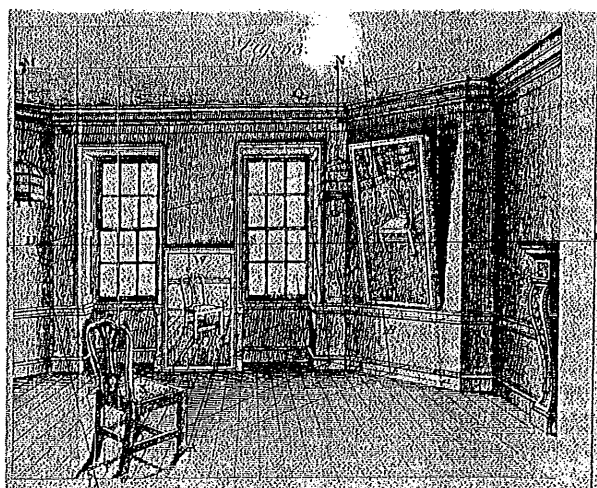
In order to show the knowledge already available it was sometimes necessary to return to the period before 1965, this also in order to create a basis for understanding certain extensions. Also, if one is not familiar with the historic conditions and achievements, it is impossible to appreciate the degree of an extension. The term extension therefore also has the secondary historical meaning of extensions based on and developing forth from historical conditions.

In order to clearly visualize the medium-specific as well as historical development, most of the divisions are preceded by this historical background in the form of prototypes, which at any rate are still not very well-known by the public.

The whole history of photography appears to be essentially an unraveling of an unlimited number of basic elements, as a virtually never ending unfolding of new formalisms, topoi and themes. The catalogue attempts in abbreviated form to trace back this morphological unfolding in photography's history out of the key modules in photography.

In an age painting is reviving its history with the applause of a moribund society it represents a special pleasure of resistance and is especially relevant to emphasize the significance of a medium dealing with reality.

Peter Weibel



Tomas Malton, 1774