

**Eröffnung / Opening:**

8. 3. 2013, 21:00

**Ausstellungsdauer / Duration:**

9. 3. – 26. 5. 2013

**Kuratorinnen / Curators:**

Sandra Križić Roban, Ivana Hanaček

Assistenz / Assistant: Jelena Pašić

**Ausstellungsgestaltung / Exhibition design:**

Ana Dana Beroš

**Ausstellungsgespräch / Exhibition talk:**

9. 3. 2013, 13:00

Mit / with Sandra Križić Roban, Ivana

Hanaček, Igor Eškinja, Vlatka Horvat,

Sandro Đukić, Slaven Tolj

**KünstlerInnen / Artists:**

Boris Cvjetanović, Petar Dabac,

Sandro Đukić, Igor Eškinja,

Ivan Faktor, Tomislav Gotovac,

Boris Greiner, Miljenko Horvat,

Vlatka Horvat, Željko Jerman,

David Maljković, Antun Maračić,

Enes Midžić, Marijan Molnar,

Ivan Posavec, Davor Sanvincenti,

Edita Schubert, Mladen Stilinović,

Slaven Tolj, Goran Trbuljak,

Josip Vaništa, Mirjana Vodopija,

Fedor Vučemilović

**Vorträge / Lectures:****22. 3. 2013, 19:00** Branka Stipančić:

“Group of Six Artists”; Vesna Vuković:

“A Parallel Reading of Sanja Iveković and

Tomislav Gotovac”

**26. 4. 2013, 19:00** Leonida Kovač: “The

Image That Remains”; Marina Viculin:

“La folie du voir: Ivan Posavec, Ivan Faktor”

**24. 5. 2013, 19:00** Ivana Hanaček: “On

Artistic Labor in Socialist and Postsocialist

Conditions”; Ana Kutleša: “Land Art,

Documentation, Representation”



## Zero Point of Meaning

**Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia**

Der scheinbar umständliche Untertitel *Nicht-funktionale, gegenstandslose, elementare, experimentelle und konzeptuelle Fotografie in Kroatien*, den wir der Ausstellung »Zero Point of Meaning« (Nullpunkt der Bedeutsamkeit) hinzugefügt haben, soll unser Projekt so umfassend wie möglich definieren und seinen experimentellen Charakter als Forschungsprojekt unterstreichen. Künstlerinnen und Künstler, die irgendwann auch einmal selbst zur Kamera griffen (oder andere anwiesen, für sie etwas zu fotografieren oder sich einfach der Fotos anderer bedienen – sich diese *aneigneten*), hatten kein nennenswertes Interesse an den technischen Möglichkeiten des Mediums oder an der Qualität der Aufnahmen als solcher. Stattdessen betrachteten sie die Fotografie als eine Art *Koordinate*, die wie das Echo eines Ereignisses oder eines abwesenden Kunstwerks funktioniert, wie ein *Kanal*, in dem die Konzeptualisierung und Realisierung einer bestimmten Idee übertragen wird.

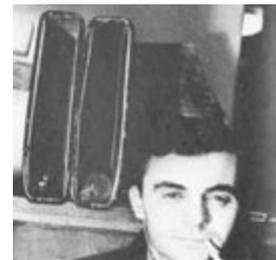
Um die künstlerischen Positionen der 1960er, die unserer Forschung und dieser Ausstellung als Ausgangspunkt zugrunde liegen, besser zu verstehen, sollten wir uns der entscheidenden Umbrüche erinnern, die sich in der Nachkriegszeit vollzogen. Es war die Zeit des Bruchs mit der bis dahin vorherrschenden Kontinuität des Traditionalismus, die Zeit, in der wieder Verbindung mit den Erfahrungen der Avantgarde der Zwischenkriegszeit aufgenommen wurde, und die Zeit innovativer künstlerischer Aufbrüche. Die kroatische Kunstszene der 1950er und 1960er war von der Nachkriegsmoderne bestimmt. Ihre Verortung an der Schnittstelle zwischen dem politisch dogmatischen Ostblock und wichtigen Impulsen aus dem Westen – besonders in Form von Wanderausstellungen und der Teilnahme jugoslawischer Künstlerinnen und Künstler an internationalen Kunstereignissen – war ein ihr spezifisches Merkmal, das Einfluss auf die Entwicklung der Fotografie und auch anderer künstlerischer Medien hatte.

In der kroatischen Kunstproduktion lässt sich eine Kontinuität der Innovation im Medium Fotografie beobachten, die von der zweiten Hälfte der 1950er bis zur Gegenwart anhält. Sie betrifft ebenso sehr Form wie Inhalt und gibt Anlass zur komplexen Frage nach der Rolle der Fotografie im Kontext der zeitgenössischen Kunst. Inwiefern spielt die Fotografie eine Vorreiterrolle für andere künstlerische Medien, wie Film oder Malerei? Ist sie bloß ein Mittel der Abbildung, ein Objekt innerhalb der Praktiken der darstellenden Künste? Können konzeptuelle Praktiken wie Performance oder Land Art innerhalb des Kunstsystems überhaupt ohne »Bezeu-

In order to define our project as comprehensively as possible, we have added a complex subtitle to the exhibition “Zero Point of Meaning”: *Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental and Conceptual Photography in Croatia*, which also emphasises its experimental and research character. Artists who at some point of their activity decided to reach for the camera (or instructed others to shoot something particular, or simply took over—*appropriated*—other people’s photographs) were not interested in the technical possibilities of the medium or the quality of the shot as such. Instead, they considered the photograph as a sort of *coordinate* that functioned like an echo of some event or an absent artwork, like a *channel* transmitting the conceptualisation and realisation of a particular idea.

To understand better the artistic positions of the 1960s, which have been the starting point of our research and this exhibition, we should recall the crucial changes that occurred in the post-war period. It was the time of breaking up with the hitherto prevailing continuity of traditionalism and of establishing links with the avant-garde experiences from the Interwar period, and also the time of innovative artistic approaches. As for the Croatian art scene of the 1950s and 1960s, it was the period of post-war modernism. Its position at the intersection of the politically dogmatic Eastern Bloc and the important impulses coming from the West—especially in the form of travelling exhibitions, as well as the participation of Yugoslav artists in international art events—was rather specific and certainly influenced the development of photography, as well as other artistic media.

In the Croatian art production, one can observe a continuity of innovations in the medium of photography that spans from the second half of the 1950s until the present day. This continuity concerns both form and content, which opens up the complex question of the role of photography in the context of contemporary art. How does photography anticipate other artistic media, such as cinema or painting? Is it only a means of representation, an object of performing art practices? Can conceptual practices, such as performance or land art, function within the art system without the “witness” of the photographic medium? Is it at all justified to view certain art practices, in terms of form, (only) through the medium of photography? These are some of the questions that we raise through this project.



gung« durch das Medium der Fotografie funktionieren? Besteht überhaupt die Berechtigung, bestimmte künstlerische Praktiken in formaler Hinsicht (ausschließlich) durch das Medium der Fotografie zu betrachten? Das sind einige der Fragen, denen wir uns in diesem Projekt stellen.

Protokonzepuelle Arbeiten aus den 1960ern, wie die Fotografie einer leeren Geschäftsauslage von **Josip Vaništa**, die in der ersten Ausgabe des Magazins *Gorgona* (1961) neun Mal abgedruckt wurde, können als Kritik an einer künstlerischen Produktion interpretiert werden, der es vorrangig um die Herstellung von Kunstwerken geht. Sie legen Zeugnis ab für eine ganz bestimmte, »gorgonaeske« Fotografie und sind das Ergebnis einer prozessualen, kritischen und ironischen »Wiedergutmachung« für etwas, das lächerlich gemacht und zugleich begehrt wurde. Die Fotografie war einer der Wege, den die Mitglieder der Gorgona-Gruppe vom Rationalen zum Absurden weitergingen; das oben erwähnte Beispiel ist gekennzeichnet von Leere und Stille, die sich nach einem offensichtlich paradoxen Ereignis einstellen.

**Miljenko Horvat** war das jüngste Mitglied von Gorgona, ein Architekt und Künstler, dessen poetische Collagen und Fotografien sein eigenes introvertiertes Wesen widerspiegeln. In ihrer Zusammensetzung aus verschiedenartigen Objekten scheinen sie die Jahrzehnte später von W.G. Sebald entwickelte Methode der Gedächtnisforschung vorwegzunehmen. Fotografien aus den 1960ern spiegeln durchgehend die für Gorgona typische *Leere*. Sie dokumentieren nichts Besonderes und erscheinen als Fragmente, die in den Randzonen des Blicks verharren wie Treibholz.

In seinen ersten fotografischen Werken, der Serie mit dem Titel »Heads« (1960), widmete sich **Tomislav Gotovac** der Erforschung des Surrealismus auf dem Gebiet des Films, indem er sich direkt auf Buñuels »*Así es la aurora*« (1956) bezog. Film stand im Zentrum von Gotovacs Interesse (daher auch seine Lebensmaxime: »Alles ist Film!«). Er wies wiederholt darauf hin, dass er Fotoserien mache, weil sein eigentliches Thema der Film sei. Nahaufnahmen in seinen Fotografien zitieren »*La Passion de Jeanne d'Arc*« von Carl Theodor Dreyer (1928). Verweise auf Godard und Buñuel sind symptomatisch – dieser Vater des surrealistischen Films, ein unerbittlicher Kritiker der Kirche, sozialer Normen und des Konformismus, war ganz offenbar wichtig für Gotovac und seine ebenfalls radikale Kunstpraxis.

Direkte Bezüge zum Film finden sich auch in den Arbeiten von **Ivan Faktor**. Seine im Medium der sogenannten *primären Fotografie* erstellten Fotos sind größtenteils sequenziell, man findet kaum ein isoliertes Bild in seinem Werk. In diesen Fotoserien ist eine filmische Bewegung spürbar, die in das Medium der Fotografie übertragen wurde. Unter dem Bann des analogen Fernsehbildes nimmt Faktor in seiner Arbeit auch Bezug auf primäre und analytische Malerei, das Problem der Zeit und die Veränderungen, die sich aus der Verschiebung von einem Medium in ein anderes ergeben.

**Sandro Đukić** interessiert sich vorrangig für Probleme, die mit dem Medium als solchem zu tun haben. Er sucht Antworten auf

Proto-conceptual works from the 1960s, such as the photograph of an empty shop-window by **Josip Vaništa**, reproduced nine times in the first issue of *Gorgona* magazine (1961), can be interpreted as a critique of artistic production that aims at producing an artwork. It testifies of a peculiar "Gorgonaesque photography" as a result of a processual, critical, and ironic "making up" for something that was ridiculed and desired at the same time. Photography was one of the ways in which members of the Gorgona group transgressed from the rational into the absurd; the quoted example is characterised by emptiness and silence remaining after an apparently paradoxical event.

**Miljenko Horvat** was the youngest member of Gorgona, architect and artist whose poetic collages and photographs reflected his own introvert nature. Composed of various types of objects, they seem to herald W.G. Sebald's method of exploring memory, proposed several decades later. Photographs shot in the 1960s thoroughly reflect the typical Gorgonaesque *void*. They are documents of nothing in particular, mere remnants lingering in the marginal zones of one's gaze like driftwood.

In his first photographic artworks, the series called "Heads" (1960), **Tomislav Gotovac** explored surrealism in the field of cinema by directly referring to Buñuel's film "Así es la aurora" (1956). Cinema was in the primary focus of Gotovac's interest (in the spirit of his life philosophy: "Everything is movie!"), and he often pointed out that he created series of photographs because he wanted to speak of cinema. Close-ups in his photographs quote the film "La Passion de Jeanne d'Arc" by Carl Theodor Dreyer (1928). References to Godard and Buñuel are symptomatic, and the father of Surrealist cinema as a powerful critic of the church, social norms, and conformism must have also been important to Gotovac—a representative of the radical art practice.

Direct references to cinematic art are also found in the art of **Ivan Faktor**. His photographs made in the medium of the so-called *primary photography* are largely sequential, and one can hardly find an isolated shot in his entire opus. In these series of photographs, one feels the movement, inherited from cinema and transposed into a different medium. Rather obsessed by the analogue television image, Faktor has also referred to primary and analytic painting in his work, as well as to the problem of time and change that occur during the shift from one medium to another.

**Sandro Đukić** is interested in issues related to the medium as such, seeking to answer the question of what exactly happens when one and the same content is transferred between different media. This research has reached a pinnacle with his "Vanishing Book", which contains the metadata of his collection of some thirty-thousand photographs shot with a digital camera. The artwork lacks all visual narration and the only information is provided by numbers, which reveal details about the structure of the archive, the day and time the photographs were shot, and the progress and nature of dig-

→ Josip Vaništa, *Gorgona* no. 1, 1961, 20.8 × 19.2 cm.  
Photo by Pavao Cajzek.

→ Miljenko Horvat, Skagen, 1963, 30 × 30 cm.

→ Tomislav Gotovac, Heads, 1960, series of 5 photographs, 60 × 50 cm.  
Photo by Vladimir Petek. Courtesy of Sarah Gotovac.



die Frage, was genau passiert, wenn ein und derselbe Inhalt auf verschiedene Medien übertragen wird. Dieses Forschungsanliegen gipfelte in seinem »Vanishing Book«, das die Metadaten seiner Sammlung von etwa 30.000 mit einer Digitalkamera aufgenommenen Fotografien enthält. Der künstlerischen Arbeit mangelt es an einer visuellen Erzählung und die einzige Information, die zur Verfügung gestellt wird, besteht aus Zahlen, die Details über den Aufbau des Archivs enthüllen, Tag und Uhrzeit der Aufnahmen sowie Fortschritt und Art der digitalen Technologie, die Đukić einsetzt und die das Feld einer *neuen Erzählung* eröffnen.

Die Strategie der Assimilation von Elementen der Malerei durch die Fotografie findet sich in den Arbeiten von Antun Maračić, Ivan Posavec, Davor Sanvincenti und Igor Eškinja. Laut **Ivan Posavec** ist in seiner Serie »Untitled« (1973 – 1975) die malerische Ästhetik nicht ausdrücklich beabsichtigt, sondern ist zum einen das Resultat der bescheidenen Produktionsbedingungen, zum anderen hängt sie mit der mangelhaften Umsetzung fotografischer Praktiken zusammen. Die Verwendung von minderwertigem Filmmaterial, mangelnde Achtsamkeit in der Dunkelkammer, die Entwicklung mit hartem, wenig empfindlichem Fotopapier und ungenügende Ausleuchtung waren die »Ursachen« dieser reduzierten fotografischen Ästhetik. In einer verschwommenen Fotografie mit dem Titel »Hands« fehlt eine ganze Skala von Halbtönen, und dieser Mangel an Details diente dem Künstler dazu, seine Fotografie von ihrer dokumentarischen Funktion zu emanzipieren.

Für seine »Appropriated Pictures« (2000) betitelte Serie hat **Antun Maračić** sich Fotografien direkt von der Zeitungsberichterstattung über Verbrechen entliehen. Mit dieser Methode brachte er das Element der außer-ästhetischen Referenz in die Fotografie ein. Er schnitt die angeeigneten Fotos aus, scannte und vergrößerte sie und fertigte digitale Ausdrücke an. Sie zeigen absurde Ausschnitte von Tatorten, bar jeder Bedeutung, als visuelles Material, das ursprünglich nur dazu dienen sollte, einen Text zu begleiten und in den meisten Fällen sowieso erst nach dem betreffenden Vorfall aufgenommen worden war. Maračićs Kriterien bei der Auswahl seiner Pressefotografien waren ihre metaphysische Atmosphäre und die Erinnerung an die Malerei Carlo Carràs und Giorgio de Chiricos, die sie bei ihm auslösten. Einige wählte Maračić auch deshalb aus, weil er seine eigenen Fotografien mit Humor, Tragik oder anderen Stimmungen anreichern wollte.

Die Fotoserie mit dem Titel »Before the First Light« (2011/12) von **Davor Sanvincenti** verbindet Elemente von Performance und Land Art mit dem experimentellen Einsatz einer Polaroid-Kamera. Die daraus resultierende visuelle Poetik ermöglicht Fotos, die an die Ästhetik alter japanischer Aquarelle erinnern. Auf seinen Reisen steht er einige Stunden vor Tagesanbruch auf, wandert aus der Stadt hinaus, gewöhnlich in die Natur, und nimmt einen ihrer Augenblicke mit einer S/W-Polaroid-Kamera auf, bevor sich die ersten Sonnenstrahlen am Horizont zeigen. Er birgt dann das kleine Foto, das eben aus der Kamera gekommen ist, unter seinem Hemd oder Mantel und vermeidet so eine vollständige Entwicklung. Die Aufnahme ist ohne Kontraste oder Schatten: Das einzige Glied, das

ital technology used by Đukić, which opens up the field of a *new narration*.

The strategy of assimilating elements of painting into photography is found in artworks by Antun Maračić, Ivan Posavec, Davor Sanvincenti, and Igor Eškinja. According to **Ivan Posavec**, in his "Untitled" series (1973–1975) the painting aestheticism is not a product of intention, but partly results from the modest conditions of production, and partly also from the inadequate process of photographic production. Working with low-quality film, inattentiveness in the dark chamber, producing the photographs on hard and insensitive photo-paper, and inadequate lighting—these were the "causes" of this reduced photographic aestheticism. In a blurred photograph called "Hands", a whole gamut of tones and half-tones is missing, and the lack of details has served the artist to emancipate his photography from its documentary function.

In the series called "Appropriated Pictures" (2000), **Antun Maračić** directly borrowed his photographs from the newspaper crime page, and thus introduced an element of extra-aesthetic citation into photography. He then cut out the appropriated photographs, scanned and enlarged them, and then printed them digitally. They show absurd segments of crime scenes, devoid of any meaning, as visual material that originally served to accompany the text and was mostly shot after the event itself. Maračić selected his newspaper photographs for their metaphysical atmosphere, and because they reminded him of paintings by Carlo Carrà and Giorgio de Chirico, and some of them in order to bring humour, tragedy, or mood into his own photographs.

The series of photographs called "Before the First Light" (2011/12) by **Davor Sanvincenti** merges elements of performance and land art with the experimental use of a Polaroid camera, which results in a visual poetics that creates photographs reminiscent of the aestheticism of ancient Japanese watercolours. On his journeys, the artist gets up several hours before dawn and walks out of the city, mostly to nature, in order to capture one of its moments on a black-and-white Polaroid just before the first ray of sunshine appears on the horizon. He then hides the small photograph, fresh from the camera, under his shirt or coat, not allowing it to fully develop. There are no contrasts or shadows in his shots: the photographed landscape, bathed in diffuse light, is linked to mimesis only by means of a thin and fragile line.

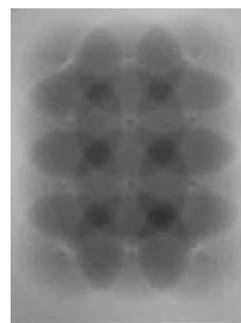
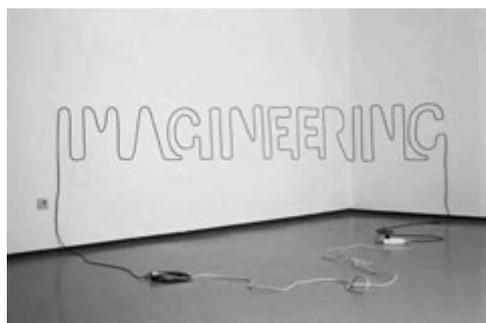
Artworks by **Igor Eškinja** are linked to the postulates of painting only through his interest in exploring the ways in which space can be represented in an image: more precisely, in exploring the perspective. Besides, the artist questions the art system by seeking to deconstruct what happens with the representation of his spatial installations, which he usually creates in the sterile space of a gallery, using cheap and readily available materials (duct tape, cables, and

→ Sandro Đukić, 005\_018\_VANISHING BOOK\_2001. Book of photographs from the collection arch\_0001\_005\_1999/2000, dimensions variable.

→ Ivan Posavec, Untitled, 1974, 48.5 × 44.5 cm.

→ Antun Maračić, Appropriated Pictures, 2000, series of b/w inkjet-prints, dimensions variable.

→ Davor Sanvincenti, Before the First Light, 2011/12, series of b/w polaroids.



diese in diffusem Licht gebadete fotografierte Landschaft mit Mimesis verbindet, ist eine dünne, hauchzarte Linie.

Was die Kunst von **Igor Eškinja** mit den Postulaten der Malerei gemeinsam hat ist sein Anliegen, Wege zur Darstellung von Raum in einem Bild – genauer gesagt: die Perspektive – auszuloten. Zudem stellt der Künstler das System der Kunst insofern in Frage, als er sich in der Dekonstruktion des Vorgangs übt, der sich in der Darstellung seiner Rauminstallationen vollzieht. Die Installationen kreierte er gewöhnlich im sterilen Raum einer Galerie unter Verwendung billiger und leicht erhältlicher Materialien (Klebeband, Kabel und Staub). Indem er die Position des aktiven Subjekts einnimmt, verfolgt Eškinja fotografisch den Prozess der weiteren Wiedergabe seiner Installationen, wie sie in Katalogen, Büchern, Journalen und in anderen Galerien erfolgt, und sucht so eine Antwort auf die Frage, was in diesem ganzen Prozess das eigentliche Kunstwerk ausmacht.

**Enes Midžić** hat in Experimenten mit dem Medium der Fotografie die Möglichkeit der Präsentation von Audiomaterial ausgelotet, dies auch teilweise im Zusammenhang mit der Bewegung *Neue Tendenzen*. Er verwarf die traditionellen Aspekte der Fotografie radikal, indem er sich ganz der sogenannten *neuen Fotografie* zuwendete. Die Inspiration dazu kam aus dem Künstlerkreis, den er Ende der 1960er, Anfang der 1970er im Atelier des Fotografen Tošo Dabac kennenlernte – eine Stätte künstlerischer Arbeit, an der es im damaligen Zagreb kein Vorbeikommen gab. In seinem Fotoobjekt mit dem Titel »Pierre Schaeffer« (1971) führte er auf mehreren Ebenen das Element des Rhythmus ein, durchaus mit Bezugnahme auf experimentelle Musik.

Zur selben Zeit setzte sich auch **Petar Dabac** spielerisch mit dem Medium Fotografie auseinander. Bei ihm war das Ergebnis eine Reihe von experimentellen Prozeduren – Fotogrammen –, die in manchen Fällen zur buchstäblichen »Zerteilung« des Fotos führten. Seine Arbeit ist von der Auslotung und Infragestellung des zweidimensionalen Charakters der Fotografie gekennzeichnet; er bedient sich dabei einer einfachen, auf seine Zwecke abgestimmten Vergrößerungstechnik. Seine Arbeiten zeigen auch den Einfluss der *Neue Tendenzen*, besonders in dem von der Dosierung des Lichts abhängigen Wahrnehmungsprozess; die Konstruktionen, die dabei entstehen, zeichnen sich durch ihren akzentuierten Rhythmus aus.

Das Feld einer engagierten Kunst ist durch eine Fotoserie zu sozialen Themen mit dem Titel »Labin Congratulates on May 1« (1987) von **Boris Cvjetanović** vertreten. Die Serie entstand als eine Fotoreportage für das Studentenmagazin *Polet* (Schwung, Elan) und sollte einen Bergarbeiterstreik in der istrischen Stadt Labin dokumentieren. In der sozialistischen Gesellschaft unerwünschte Themen – die zwischen den Republiken Jugoslawiens fluktuierenden Wanderarbeiter, der Kampf um die Rechte der Arbeiter und bessere Lebensbedingungen für die arbeitende Klasse – sind hier mit der ihm eigenen Sensibilität festgehalten. Die Dramaturgie einzelner Streikszenen, die Unmittelbarkeit in der Beziehung zwischen den fotografierten Kumpel und dem Fotografen, das Interieur ihrer Wohnungen und der streng dokumentarische Charakter der vorge-

gebenen. Adopting the position of an active subject, Eškinja tracks the process of further representation of his installations, which appear in catalogues, books, magazines, and other galleries in the photographic medium, seeking to answer the question of what exactly constitutes an artwork in this whole process.

**Enes Midžić** has explored the possibilities of presenting audio material by experimenting with the photographic medium, partly in correlation with the *New Tendencies* movement. He has radically rejected the traditional aspects of photography, turning towards the so-called *new photography*, directly inspired by the artistic circle that he met in the late 1960s and early 1970s at the atelier of photographer Tošo Dabac, an inevitable cultural focus of Zagreb at the time. In his photo-object called "Pierre Schaeffer" (1971), he introduced the element of rhythm on several levels, making a reference to experimental music.

At the same time, **Petar Dabac** was likewise playing with the medium, which resulted in a series of experimental procedures—photograms—in some cases "breaking" the photography into pieces. His artworks are characterised by exploration and by questioning the two-dimensional character of photography, and they were created by simply adapting a photographic enlarger. They also reveal an influence of the *New Tendencies*, especially in the process of perception, dependent on the dosage of light, which results in constructions characterised by accentuated rhythm.

The field of engaged art is represented by a series of photographs on social topics by **Boris Cvjetanović**, called "Labin Congratulates on May 1" (1987). It was made as a photo-reportage for the student magazine *Polet*, documenting a miners's strike in the Istrian town of Labin. The undesirable subjects in the socialist society—the inter-republican immigrant labour and the struggle for the workers's rights and for better living conditions of the working classes—have here been documented with Cvjetanović's specific sensibility. The dramaturgy of the individual strike scenes, the immediacy of the relationship between the photographed miners and the photographer, the interiors of miners's homes, and the strictly documentary character of the given story—all these testifying powerfully of the social misery which surpasses the sphere of newspaper reports and transcends into the field of neo-realist poeticism.

In the photo-series called "Four Houses at Rokov perivoj and One Nearby" (1976–1977), **Goran Trbuljak** has dealt with existentialist issues and the working conditions of artists, as well as the problem of their working space. Even though in the 1970s there was a system of assigning rooms in municipal and state ownership for ateliers, the artists of the so-called "New Art Practice", who critically questioned the role of art in society and dethroned the modernist artist by refusing to produce pretty pictures for decorating the apartments of the red bourgeoisie, were usually ignored. Under these circumstances, and following the practice that the contemporary art history has termed "critique of the art system", Trbuljak

→ Igor Eškinja, *Imagineering*, 2006, lambda print, 120 × 180 cm.

→ Enes Midžić, *Pierre Schaeffer*, 1972, mobile photo-object, 88 × 65 × 5 cm, pendulum 1 m.

→ Petar Dabac, *Photogram*, 1977, 30 × 40 cm.



gebenen Geschichte – all das legt beredtes Zeugnis über das soziale Elend ab, das weit über die Reichweite von Zeitungsberichten hinaus- und in das Gebiet einer neo-realistischen Poetik hinübergibt.

In seiner Fotoserie mit dem Titel »Four Houses at Rokov perivoj and One Nearby« (1976 – 1977) beschäftigt sich **Goran Trbuljak** mit existenzialistischen Themen und den Arbeitsbedingungen – und Arbeitsraumproblemen – von Künstlerinnen und Künstlern. Zwar gab es in den 1970ern ein System der Zuteilung von Ateliers in städtischem bzw. staatlichem Eigentum, aber die Künstlerinnen und Künstler der sogenannten »Neuen Kunstpraxis«, die es sich erlaubten, die Rolle der Kunst in der Gesellschaft zu hinterfragen und den modernen Künstler zu entthronen, indem sie sich weigerten, gefällige Bilder zur Dekoration der Wohnungen des roten Bürgertums zu liefern, wurden dabei gewöhnlich übergangen. Unter diesen Umständen und einer Praxis verpflichtet, für die die zeitgenössische Kunstgeschichte den Terminus »Kritik am Kunstsystem« geprägt hat, fotografierte Trbuljak städtische Villen – das Zuhause arrivierter Künstlerinnen und Künstler – in Rokov perivoj, einer Nobelgegend von Zagreb, und brachte damit das strukturelle Problem künstlerischen Arbeitens im Kontext des Sozialismus zur Sprache.

**Željko Jerman**, ein weiterer Protagonist der »Neuen Kunstpraxis«, hat sein gesamtes Œuvre der elementaren, gegenstandslosen Fotografie gewidmet. In den frühen 1970ern begann er mit der intuitiven Erforschung der Möglichkeiten und Grenzen des Mediums Fotografie, indem er bewusst verschwommene oder graue Bilder aufnahm und entwickelte; er intervenierte mit Chemikalien, Bleistift oder Tempera in den Prozess der Entwicklung, verwendete gleichzeitig mehrere Negative und zerschnitt, zerriss oder versengte die fertigen Fotos. So übersetzte er die Postulate der existenzialistischen Philosophie in das Medium der Fotografie und schuf ausdrucksstarke, prozessbetonte Werke.

Wie weit die Dekonstruktion des fotografischen Mediums und seine Reduktion auf den elementaren Gehalt in den 1970ern ging, wird auch in »Action Line« (1977) von **Fedor Vučemilović** sichtbar. Diese Arbeit ist das Ergebnis einer Ausstellungsaktion im öffentlichen Raum von Zagreb, wie sie Mitglieder der informellen »Gruppe der Sechs Künstler« in diesen Jahren oft organisierten. Der Künstler breitete ein Rolle lichtempfindliches Papier aus und zog einen Strich darauf, wobei er erst Entwickler- und dann Fixierlösung verwendete. Diese Aktion resultierte in einer elementaren Fotografie mit dem Titel »Line Drawn in Fixer and Developer«, mit der Vučemilović im Anschluss einen Raum gestaltete, indem er sie an den Wänden der Galerie für zeitgenössische Kunst befestigte.

**Marijan Molnar** beschäftigte sich in seinen frühen Werken mit dem Problem der Prozessualität und der Materie, von denen sich ein gewisser Bezug zur *pintura matérica* des *Informel* herstellen lässt. Um der Kunst neue Bereiche zu erschließen, verwendete er eine Vielzahl von Medien und in der Synergie, die sich aus malerischen Techniken, Naturforschung und Performancepraktiken ergab, fand auch die Fotografie einen ihr entsprechenden Platz. Für diesen Künstler ist sie in erster Linie ein Instrument, das sich zum Segmentieren der Zeit eignet. Molnars fotografische Arbeiten zeichnen sich

photographed urban villas, homes of distinguished artists, at Rokov perivoj—a posh district of Zagreb, thereby tackling the structural issue of artistic production in the context of socialism.

**Željko Jerman**, another protagonist of the “New Art Practice”, has dedicated his entire opus to elementary, non-representative photography. In the early 1970s, he began exploring intuitively the possibilities and limitations of the photographic medium, intentionally shooting and developing blurred or gray photographs. He intervened with chemicals, pencil, or tempera in the process of development, used several negatives at the same time, and cut, tore, or burned the finished photographs. Thus he translated the postulates of existentialist philosophy into the medium of photography, creating expressively processual works of art.

The extent to which the artists in the 1970s were preoccupied with deconstructing the photographic medium, reducing it to its elementary content, is also evident in the “Action Line” (1977) by **Fedor Vučemilović**. This artwork resulted from an exhibition-action in the public space of Zagreb, such as the members of the informal “Group of Six Artists” were often organising in those years. The artist spread a role of photo-sensitive paper and drew a line on it, first by using the developer, and then the fixer liquid. This action resulted in an elementary photograph called “Line Drawn in Fixer and Developer”, which Vučemilović then used to create a spatial ambience by attaching it to the walls of the Gallery of Contemporary Art.

**Marijan Molnar** dealt with the issue of processuality and matter in his early pieces, which may to some extent be related to the *pintura matérica* of *Art Informel*. In order to expand the field of art, he used different types of media, and in the synergy of his painting techniques, exploration of nature, and performing practices, the medium of photography found its own proper place. For the artist, it was primarily an adequate instrument through which it was possible to segment time. Molnar’s photographic artworks are characterised by a well-defined frame, which serves as a framework within which the artist can express various limitations and procedures of extracting, appropriating, and marking the element of space and the field of visibility.

**Mladen Stilinović** has likewise approached art from beyond the (ontological) questions of the medium. Moreover, his artworks have an *aura of poverty* and are often made of modest materials, including various ordinary objects of everyday use, such as textile, dishes, notebooks, cardboard pieces, and plain sheets of paper. He often takes photographs from the mass media or obtains them from the flea market, and some of them he shoots personally with a simple automatic camera (or lets someone else do it for him). Combined with other elements, mostly text or drawing, they serve to articulate major subjects such as political ideology, ideology of art, manipu-

→ Boris Cvjetanović, Labin Strike, 1987, series of b/w photographs, 50 × 40 cm.

→ Željko Jerman, Drop Dead, Photography!, 1973, 40 × 30 cm. Courtesy of Darko Šimičić.

→ Mladen Stilinović, Taken Out From the Crowd, 1976, pastel on paper and b/w photograph, 48 × 35 cm.



durch einen deutlich definierten Rahmen aus, der es dem Künstler ermöglicht, verschiedene Grenzen und Prozeduren auszudrücken, um Elemente des Raums und des Gesichtsfelds zu isolieren, für sich zu vereinnahmen und zu markieren.

**Mladen Stilinović** hat sich der Kunst ebenfalls von jenseits der (ontologischen) Fragen des Mediums genähert. Zudem haben seine Werke eine *Aura der Armut* und sind oft aus ganz simplen Materialien gefertigt, aus verschiedenen Dingen des täglichen Gebrauchs, wie z.B. Textilien, Geschirr, Notizbüchern, Kartonstücken und einfachen Blättern Papier. Manche Fotos entnimmt er den Massenmedien oder kauft sie auf dem Flohmarkt, andere nimmt er selbst mit einer einfachen automatischen Kamera auf (oder lässt sie von jemand anderem aufnehmen). In Verbindung mit weiteren Elementen, meist Text oder Zeichnung, dienen sie für Stellungnahmen zu wichtigen Themen – politische Ideologie, Ideologie der Kunst, Manipulation der Sprache, Machtpositionen, Wirtschaft, Geld, das ikonische Erbe der Kunst – oder für flüchtige Szenen aus dem Alltag.

Das Œuvre von **Mirjana Vodopija** war in den vergangenen zehn Jahren gekennzeichnet durch die fotografische Behandlung immaterieller visueller Substanz. Die Künstlerin hat sich der Erforschung des Lichts und der Wahrnehmung der Zeit im fotografischen Medium gewidmet, und ihre »Triptychon«-Installation mit dem Titel »Lamp and Photography« (2001) ist Teil ihrer Auffassung des Mediums als »zweidimensionaler Abdruck visueller Substanz.« Darin hat sie anhand der Positionen und Beziehungen des Sujets in Raum und Zeit verschiedene Manifestationen dieser Substanz aufgezeigt. Sie setzt die Fotografie zum Raum und anderen Elementen in Beziehung, die sie kühn in das semantische Feld des Mediums mit einbezieht.

»Interrupted Play« (1993) von **Slaven Tolj** besteht aus zwei Aufnahmen, die Boris Cvjetanović von einer Situation vor der Kathedrale von Dubrovnik gemacht hat. Während die erste die Nahaufnahme eines Pilasterkopfes ist, in dem ein Tennisball stecken geblieben ist, ist die zweite eine Makroaufnahme von Kindern, die auf dem Plateau Tennis spielen. Dieses Werk diskutiert in spannender Weise das Thema künstlerischen Schaffens auf der Grundlage einer spezifischen Sensibilität der Wahrnehmung des Künstlers und seiner Fähigkeit, eine Situation im öffentlichen urbanen Raum, die während der Belagerung von Dubrovnik beobachtet wurde, durch die einfache Geste der Zuweisung eines Titels zu kontextualisieren.

**David Maljković** verwendet idealisierte, utopische Fotografien, die oftmals für Marketingzwecke entstanden sind. Orte, die niemandem gehören, undefinierte Orte, sind bevorzugte »Bühnen« für seine fotografischen Ensembles. Die Serie »Retired Form« besteht aus einer Gruppe von Collagen des Denkmals von Vojin Bakić in Dotršćina, Zagreb, das der Künstler in verschiedene andere Settings verpflanzt hat. Mit diesem Werk wirft Maljković entscheidende Fragen auf: Was geschieht mit der Form, wenn sie von der Ideologie im Stich gelassen wird und welche Räume könnten sich für eine Form öffnen, die jeden Inhalts entleert ist? Fotografie ist ein Medium, das immer seiner Arbeit gedient hat, ohne sie je ausschließlich zu definieren. Der »Künstler-Historiker« zitiert regel-

lation of language, positions of power, economy, and money, the iconic legacy of art, and transitory scenes from everyday life.

The opus of **Mirjana Vodopija** in the past ten years has been characterised by the photographic treatment of immaterial visual substance. The artist has dedicated herself to exploring light and the perception of time in the photographic medium, and her "triptych"-installation called "Lamp and Photography" (2001) is part of her understanding of the medium as a "two-dimensional offprint of visual substance." Thereby she has dealt with various manifestations of that substance, with the positions and interrelations of the subject in space and time. She has been relating photography to space and other elements, introducing them boldly into the semantic field of the medium.

"Interrupted Play" (1993) by **Slaven Tolj** consists of two photographs of a situation observed in front of the Dubrovnik cathedral, shot by Boris Cvjetanović. While the first is a micro-view of a pilaster head in which a tennis ball has been caught, the second is a macro-view of some children playing tennis on the plateau. This artwork discusses in an intriguing way the issue of artistic creation based on the specific perceptual sensibility of its author and his ability to contextualise the situation observed in public urban space during the occupation of Dubrovnik by using a simple gesture of assigning a title.

**David Maljković** uses photographs of idealised, utopian nature that have often been made for marketing purposes. Those nobody's, undefined places have become "stages" for his photographic assemblages. The series "Retired Form" consists of a group of collages of Vojin Bakić's monument at Dotršćina, Zagreb, relocated into different settings. With this work the artist asks crucial questions: What happens to the form when it is abandoned by ideology and which spaces can be opened towards a form that is devoid of all content? Photography is a medium that has always served to Maljković's work, yet has never defined it. This "artist-historian" almost regularly quotes monuments and architecture from the 1960s and 1970s, which mirror the failed idea of a society of the "better future."

**Boris Greiner**, a guest editor of *L'Ollave* magazine (Rustrel, France), took as his point of departure the specificity of the printed medium in which he was publishing his text and photographs. He fragmented his essay on "Curvature", written in the form of a screenplay for a video-performance which could not be performed because of its technical requirements, and illustrated the segments with photographs showing details of his atelier, in which he reflected on his work. The photographs do not correspond directly or formally to the passages they were assigned to, but illustrate on a metaphorical or associative level a metaphysical space of someone who imagines to be holding a lecture in front of a non-existing audience.

→ Mirjana Vodopija, Lamp and Photograph, 2001, installation.

→ Slaven Tolj, Interrupted Games, 1993, 50 × 60 cm.

Photo by Boris Cvjetanović.

→ Vlatka Horvat, Horizon, 2009, inkjet print on paper, 820 × 19 cm.

mäßig Denkmäler und Architekturen der 1960er und 1970er, in denen sich die gescheiterte Idee einer Gesellschaft von einer »besseren Zukunft« widerspiegelt.

**Boris Greiner**, Gastredakteur bei dem Magazin *L'Ollave* (Rustrel, Frankreich), wählt als Ausgangspunkt für seine Arbeit die Eigenart des Printmediums, in dem er Text und Fotos veröffentlicht. Er zerstückelt seinen Aufsatz über »Curvature«, den er in Form eines Drehbuchs für eine Videoperformance geschrieben hat, die aufgrund der technischen Erfordernisse nicht umgesetzt werden konnte. Die Segmente sind illustriert mit Fotos, auf denen Details des Ateliers zu sehen sind, in dem Greiner sich Reflexionen über seine Arbeit hingab. Die Fotos korrespondieren weder direkt noch formal mit den Passagen, denen sie zugeordnet sind; stattdessen illustrieren sie auf einer metaphorischen oder assoziativen Ebene den metaphysischen Raum einer Person, die sich vorstellt, einen Vortrag vor einer nichtexistenten Zuhörerschaft zu halten.

**Vlatka Horvat** beschäftigt sich in vielen ihrer Werke mit dem Thema Körper: der Körper als ein Element in Raum und Zeit, als ein Objekt, das zum Raum, zu anderen Objekten und zu sich selbst in Bezug steht. Mit ihren sparsamen Ausdrucksmitteln agiert sie sowohl vor wie hinter der Kamera und fokussiert die Dynamik des Beobachtens und Wahrnehmens – auf das, was sich in den wenigen Momenten ereignen könnte, die ihr zur Verfügung stehen, während sie von einer Rolle in die andere wechselt. Der performative Prozess zwischen Kamera und Szene wird durch den Wechsel der Beobachterposition definiert, durch die Suche nach dem Bild im Prozess des »Nicht-Sehens«, der bestimmte Erfahrungen oder Bedingungen durch den Gebrauch einer visuellen Sprache artikuliert als etwas, das sich der Darstellung widersetzt und die Kamera als einfach unzureichend geeignet zeigt.

**Edita Schubert** zeigt in ihren fotografischen Werken oft den Weg, den ihr Blick nimmt. Manchmal weist sie den BetrachterInnen einen Standpunkt in einer Endlosschleife zu und umgibt sie völlig mit einem Panorama, das sie auf denkbar einfache Weise beobachtet und fotografiert hat. Ihre Bilder dokumentieren Blicke aus dem Fenster; eine nachträgliche Kolorierung folgt manchmal der Positionierung und Veränderung des Schattens eines Objekts, das in der Szene selbst »abwesend« ist. Die Künstlerin »zerstört« diesen intimen Raum durch Projektion in einer Galerie oder auf zentralen städtischen Plätzen. Sie setzt sich so mit den Konzepten von Öffentlichkeit und Privatheit auseinander und mit den Möglichkeiten, solche Ereignisse zu konsumieren.

Sandra Križić Roban, Ivana Hanaček & Irena Gessner

### Öffnungszeiten / Opening hours

Dienstag bis Sonntag 10:00 – 17:00  
Tuesday to Sunday 10 am to 5pm

### Öffnungszeiten Studienbibliothek / Study library opening hours

Auf Anfrage / on request. Während der Schulferien geschlossen / Closed during school holidays.

### Führungen und Ausstellungsgespräche / Guided tours

Anmeldung erbeten unter / Please register at:  
T. +43 / (0) 316 / 81 55 500.

**Vlatka Horvat** has focused on the problem of the body in many of her artworks: the body as an element of space and time, as an object relating to space, to other objects, and to itself. With her economic means of expression, she acts both in front of the camera and behind it, focusing on the dynamics of observing and perceiving—what might happen in those few seconds of time that she has at her disposal when changing the roles. The performative process between the camera and the scene is defined by the change in the observing position; by seeking the image through the process of “non-seeing” that will articulate certain experiences or conditions by using visual language, as something that resists representation and reveals the camera as simply inadequate.

**Edita Schubert** often indicated the trajectories of her gaze in her photographic artworks. Sometimes she would place the observers within a loop, completely enveloping them in a panorama that she observed and photographed in an utterly simple manner. Her photographic images document views from the window, while subsequent coloration may follow the position and changes of the shadow of an object that is “missing” from the scene. The artist “destroyed” her intimate space by projecting it in a gallery and on city squares, thus discussing the notions of public and private, as well as the ways of consuming such events.

Sandra Križić Roban, Ivana Hanaček & Irena Gessner

Die Ausstellung ist das Ergebnis einer Kooperation zwischen /  
The exhibition is the result of a cooperation between:

Institute of Art History, Zagreb  
Croatian Photographic Union, Zagreb  
Camera Austria, Graz.

Die Ausstellung wird unterstützt von /

The exhibition will be supported by:  
Ministry of Culture of the Republic of Croatia  
City Office for Education, Culture and Sports, City of Zagreb  
ERSTE Stiftung, Wien



## ERSTE Stiftung

## CMRK

Am 8. 3. 2013 eröffnen ab 18:00 zur jeweils vollen Stunde Künstlerhaus / Halle für Kunst und Medien, Grazer Kunstverein, < rotor > und Camera Austria ihre Ausstellungen, die an diesem Tag von 18:00 bis 22:00 geöffnet sind.

Als Rahmenprogramm werden begleitende Veranstaltungen angeboten.

CMRK ist ein Netzwerk von vier unabhängigen Grazer Institutionen, deren gemeinsames Interesse die Vermittlung von zeitgenössischer Kunst im internationalen Kontext ist.

On March 8, 2013, beginning at 6pm, Künstlerhaus / Halle für Kunst und Medien, Grazer Kunstverein, < rotor > and Camera Austria will host exhibition openings remaining open until 10pm.

An ancillary programme of events will accompany the exhibitions.

CMRK is a network of four independent institutions in Graz whose common interest lies in the conveyance of contemporary art within an international context.

### Shuttleservice Wien–Graz–Wien

Zu diesem Ausstellungsrundgang wird ein kostenloser Shuttle-Bus zwischen Wien und Graz eingerichtet.

Abfahrt Wien: 15:00, Oper/Haltestelle IKEA-Bus

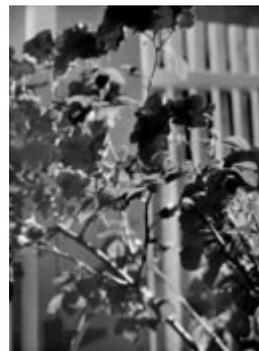
Abfahrt Graz: 23:30, Kunsthaus Graz, Lendkai 1

### Shuttle service Vienna–Graz–Vienna

On the occasion of these openings, a free shuttle-bus between Vienna and Graz will be available.

Departure Vienna: 3pm, Opera/IKEA bus stop

Departure Graz: 11:30 pm, Kunsthaus Graz, Lendkai 1



**Wendy Tronrud: Alejandro Cesarco**  
**Sandra Križić Roban: Gorgona Group**  
**Joanna Warsza: Akademia Ruchu**  
**Nicole Six & Paul Petritsch**

**Kolumne / Column: T.J. Demos**  
**»Spectro-Aesthetics 1 / 4.**  
**On (In)Sensible Politics«**

Das beziehungsreiche Feld der dokumentarischen fotografischen Form und ihre Verkettungen mit Texten, Informationen, Geschichten und Geschichte spielt seit vielen Jahren eine zentrale Rolle in der fotografischen Praxis von Sven Johne. In seinen Werken arbeitet er systematisch das Verhältnis zwischen dem, was gezeigt werden kann und dem, was darüber gewusst werden kann, durch. Dabei wird immer wieder deutlich, dass die dokumentarischen Bilder nicht ausschließlich ein Element des Sichtbaren sind und ihnen eine grundsätzliche Abhängigkeit vom Wort, vom Wissen eingeschrieben ist – von der Macht, Bedeutungen zuzuschreiben.

Für die erste umfangreiche Einzelpräsentation in Österreich kombiniert der Künstler eine Auswahl von Arbeiten aus den letzten Jahren mit aktuellen Projekten, die diesen prekären, umstrittenen und verstärkt in der Debatte stehenden Raum einer »Dokumentalität« (Hito Steyerl) unserer visuellen Gegenwart zuspitzen.

The suggestive field of documentary photographic form and its entanglement with texts, stories and history has played a key role in the photographic practice of Sven Johne since many years. In his work he systematically puts the focus on the relationship between what can be shown and what can be known about what can be shown. By doing so, he demonstrates again and again that documentary images do not exclusively belong to the realm of the visible and that dependence on the word, on knowledge, in short, on the power to attribute meaning is inherent to them. Sven Johne involves us in questions on photographic representation that are relevant to the current debate, questions that transcend the documentary as a pictorial format and relate it to the public sphere and its construction, to society and its degradation, to the economy and its countless dependency relationships, to utopias and their foundering.

For his first comprehensive solo exhibition in Austria, the artist combines a selection of works from the past few years with topical projects that pointedly articulate our visual present's precarious and controversial space of "documentality" (Hito Steyerl) that is increasingly contested in ongoing debates.

Camera Austria wird unterstützt durch die Stadt Graz, das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur und das Land Steiermark. / Camera Austria is supported by funds provided by the City of Graz; the Federal Ministry for Education, the Arts and Culture, Vienna; and Styria Province.

© Camera Austria, Graz 2013.

Alle Publikationen sind direkt über Bestellung bei Camera Austria sowie im Bookshop des Kunsthauses Graz erhältlich. / All publications are available at Camera Austria and at the Kunsthaus Graz bookstore.  
 distribution@camera-austria.at

**GRAZ** KULTUR **kultur steiermark** **bm:uk**

Seit Längerem zeichnet sich eine Reaktualisierung bzw. Wiederaneignung künstlerischer Praktiken v.a. der 1970er Jahre ab. *Camera Austria International 121* befragt diese Positionen nicht nur nach ihrer gesellschaftlichen Relevanz in der Gegenwart, sondern setzt sie ebenso in eine Spannung zu zeitgenössischen künstlerischen Praktiken. Joanna Warsza stellt die Arbeiten der polnischen Künstlergruppe **Akademia Ruchu** vor, während das kollektive Arbeiten der **Gorgona Group** aus Zagreb im Zentrum von Sandra Križić Robans Text steht. Die Literaturwissenschaftlerin Wendy Tronrud nähert sich den metareferenziellen Arbeiten des südamerikanischen Künstlers **Alejandro Cesarco**. Die Österreicher **Nicole Six & Paul Petritsch** greifen konzeptuelle Praktiken der 1970er direkt auf, indem sie einen eigenständigen Künstlerbeitrag gestalten. Gemäß des thematischen Schwerpunkts dieser Ausgabe wird das Forum in einem kollaborativen Prozess von der **Freien Klasse der Akademie der Bildenden Künste, Wien** gestaltet.

What has been apparent for quite some time now, is a new exploration or a reappropriation of artistic practices, especially of the 1970s. *Camera Austria International 121* does not only survey these positions as to their relevance within society in the present day, but also fosters tension between them and contemporary artistic practices. Joanna Warsza introduces the works of the Polish artist group **Akademia Ruchu** while the collective works of the **Gorgona Group** of Zagreb are at the heart of the essay by Sandra Križić Roban. The literary scholar Wendy Tronrud approximates the meta-referential works of South American artist **Alejandro Cesarco**. Austrian artists **Nicole Six & Paul Petritsch** take direct recourse to conceptual practices from the 1970s in creating an independent artistic contribution. According to the thematic emphasis of this issue, the Forum section is designed by the **Open Class at the Academy of Fine Art, Vienna** in a collaborative process.

**Lesen Sie Camera Austria International im Probeabo!** Sie erhalten die aktuelle Ausgabe sowie zwei lieferbare Hefte Ihrer Wahl (ab Nr. 81) für EUR 25,00 (zzgl. Porto). [www.camera-austria.at/subscribe](http://www.camera-austria.at/subscribe) / **Read Camera Austria International with trial subscription!** Your trial subscription includes the current issue and two available back issues starting with No. 81 for EUR 25,- (postage excluded). [www.camera-austria.at/subscribe](http://www.camera-austria.at/subscribe)

**Camera Austria**  
 Lendkai 1  
 8020 Graz, Austria

**Kontakt / Contact:**  
 Angelika Maierhofer  
 T +43 316 81 55 50 16  
 exhibitions@camera-austria.at

[www.camera-austria.at](http://www.camera-austria.at)  
[www.facebook.com/Camera.Austria](https://www.facebook.com/Camera.Austria)

→ Alejandro Cesarco, Fragile Images That Keep Producing Death While Attempting To Preserve Life: Flowers found in crimes scenes\_003, 2011, Courtesy Murray Guy, New York, © Alejandro Cesarco.