



2014
88
D/E

INTERNATIONAL
MAGAZINE
FOR
PHOTOGRAPHY
AND
MEDIA ART

Mathieu Pernot
Bernhard Hosa
Elizabeth Price
Wermke/Leinkauf
Daniele Buetti

IN FOCUS

An Homage
to the Analog

THE ANALOG TURN

Ruth Horak

Mit den sukzessiven Produktionsstopps von analogen Fotoapparaten und Filmmaterial setzte im Kunstbetrieb eine weitreichende Reflexion über die für Fotografie und Film so grundlegenden Prozesse und Materialien des Analogen ein. Das Analog ist seither nicht mehr nur Technik, sondern gleichzeitig auch Motiv und Thema. Im Folgenden wird ein Überblick darüber gegeben, wie sich das Analoge als Motiv in aktuellen künstlerischen Arbeiten manifestiert, was typisch analog ist und wie die analoge Fotografie in Erinnerung bleiben wird.

2008 überraschten Pascal Petignat und Martin Scholz-Jakszus mit einer Ausstellung, die den Titel „Das letzte Labor“ trug. Auf der Einladung war der dilettantische Schnappschuss einer heruntergekommenen, offensichtlich ausgedienten und ausrangierten Maschine zu sehen; der auf der Vorderseite aufgedruckte Markenname „ILFORD RAPID R200“ verriet, dass es sich um eine kaputte Entwicklermaschine aus den 1980er Jahren handelte. Die Ausstellung hielt, was die Einladung versprach: Durch eine Lichtschleuse gelangte man in den ersten Ausstellungsraum und fand sich in einem unglaublichen Chaos wieder. Der Boden war voller Laborabfälle: leere Entwicklerflaschen, Filmrollen, Schutzpapiere von Rollfilmen, fleckige Prints, Teststreifen, Verpackungsmaterialien und vieles mehr. Zufällig war ich alleine dort und kam mir vor, als wäre ich illegal in eine aufgelassene Fabrik eingedrungen, in der alles wie nach einem überstürzten Auszug herumlagen. Außerdem hatten Petignat und Scholz-Jakszus einen Dunkelkammerbereich eingerichtet, Filmszenen, die in Dunkelkammern spielten, liefen auf kleinen Würfemonitoren, auf einem Tisch lag ein großer C-Print, bereit zur Retusche, und aus dem Inneren des dysfunktionalen Körpers der Entwicklermaschine drangen fremdartige Geräusche. Ich war in eine apokalyptische Szenerie geraten, in der Petignat und Scholz-Jakszus die Ruinen der analogen Fotografie vorführten. Während

THE ANALOG TURN

Ruth Horak

Now that the production of analog cameras and film material is ceasing item by item, in the art industry a broad reflection on analog processes and materials, so fundamental to photography and film, is beginning. The analog is no longer merely a form of technology but at the same time motif and theme. The following is intended to provide an overview of how the analog is manifested as a motif in contemporary artistic works, what is typically analog and how analog photography will be remembered in the future.

In 2008 Pascal Petignat and Martin Scholz-Jakszus surprised people with an exhibition bearing the title *Das letzte Labor* (the last laboratory). The invitation bore an amateurish snapshot of a run-down, clearly disused machine: the brand-name ILFORD RAPID R200 printed on its front revealed that it was a broken-down processor from the 1980s. The exhibition contained what the invitation promised: through a light trap you entered the first room of the exhibition, and found yourself in an incredible chaos. The floor was covered with laboratory waste: empty developer bottles, rolls of film, protective paper from roll films, spotty prints, test strips, packing materials and much more. I happened to be there by myself and I felt as though I had broken illegally into an abandoned factory, where everything lay about as if there had been a hasty departure. In addition Petignat and Scholz-Jakszus had set up a darkroom area: film scenes playing in darkrooms were running on little cube monitors, on a table lay a big C-print ready for retouching, and from the interior of the dysfunctional body of the processor strange noises could be heard. I had stumbled into an apocalyptic scene, where Petignat and Scholz-Jakszus presented



alle / all
PETIGNAT/SCHOLZ-
JAKSZUS
Das letzte Labor, 2008

von links / from left
C-Print / C-print
100 x 120 cm

C-Print / C-print
21 x 15 cm

Ausstellungsansicht /
exhibition view:
„Das letzte Labor“
fotoK – Zentrum für Fotografie
Wien, 2008

EIKON 88

des Rundgangs durch die Installation stellten sich bei mir gleichzeitig zwei Empfindungen ein: Sympathie und Ekel. Einerseits staunte ich über die Authentizität, die mich umgab, über die Aura der Reliquien der Fotografie, die wie Fall-outs nach einer Performance wirkten. Andererseits war ich erleichtert, dass der Fotografie eine Zukunft ohne Chemie bevorstand.

Seit 2005 wurden die beiden Künstler, die auch die Schule fotoK in Wien leiten, immer wieder gefragt, ob sie Interesse am Equipment aufgelassener Dunkelkammern hätten. Deshalb sammelten sie alles, von dem sie das Gefühl hatten, es könnte einmal nützlich sein. Kein Wunder, dass sie dabei immer mehr zu der Überzeugung kamen, Dunkelkammern würden einmal rar werden. Die beiden Künstler haben etwas antizipiert, was noch nicht eingetreten ist, aber unvermeidlich scheint.

Die konzeptuelle Fotografie ist um ein Motiv reicher geworden: das Analoge

Vom „letzten Labor“ zu sprechen war eine radikale Geste. Gleichzeitig häuften sich zwischen 2007 und 2010 Nachrichten in der Tagespresse, die das Ende zahlreicher analoger Materialien ankündigten. Kodak stellte sukzessive Teile der Produktion ein, Polaroid stoppte 2007 die Herstellung



the ruins of analog photography. As I walked around the installation I experienced two emotions simultaneously: sympathy and disgust. On the one hand I was astonished at the authenticity surrounding me, at the aura of the relics of photograph, which resembled fall-outs after a performance. On the other hand I was relieved that photography was looking forward to a future without chemicals.

Since 2005 these two artists, who also direct the school fotoK in Vienna, had been asked again and again whether they were interested in the equipment from abandoned darkrooms. And so they collected everything they felt might be of some use one day. Unsurprisingly, they became more and more convinced that darkrooms would become rare over time. The two artists anticipated something that had not yet occurred but which seemed inevitable.

Conceptual photography was now richer by one motif: the analog

To talk of “the last laboratory” was a radical gesture. At the same time, between 2007 and 2010 news items in the daily press piled up, announcing the end of many kinds of analog materials. Kodak

von links / from left

STEFFEN JUNGHANS

... du bist so schön! ... , 2011

aus der Serie / from the series

Die Fotografie ist ein Bild

Lambdapränt / lambda print

81 x 108 cm

MARIE GIMPEL

Installationsansicht /

installation view

space is only noise if you can see,

2012

Video / video: 11'

Foto / photo:

Anne Rombach

oder Situationen aus der unmittelbaren Umgebung werden unemotional inszeniert und systematisch aufgenommen. John Cyr fotografiert etwa die Entwicklerschalen namhafter FotografInnen bei Licht vor schwarzem Hintergrund. Während der Aufnahme sind sie zwar nicht in Funktion, dafür werden die Spuren, die ihnen eingeschrieben sind, im Licht sichtbar und nähren die Vorstellung, dass hier in zahllosen Entwicklungsdurchgängen mitunter bedeutende Fotografien entstanden sind.

Als Michael Schuster 1999 die Farbwiedergabe von Kleinbildfarbfilmen der damals führenden Marken Konica, Agfa, Fuji und Kodak gegen-einander ausspielte und jeweils mit den Originalpackungen verglich, war der Kleinbildfilm noch ein alltäglicher Gebrauchsgegenstand. Wenn Christopher Williams 2014 seinen Katalog *The Production Line of Happiness* in Kodak-Gelb hüllt, dann zitiert er damit bereits ein Stück Geschichte. Der Status bislang alltäglicher Gegenstände wie Zeitschaltuhren, Dunkelkammerleuchten, Graukarten, Farbkeile oder Belichtungsmesser anderte sich. Sie wurden zu Kultobjekten und – aufgeladen durch unser Wissen um ihr Verschwinden – zu Symbolen der Geschichte der analogen Fotografie. Aus dem Funktionszusammenhang gerissen, erlangen die Dinge Ready-made-Status und werden oft mit entsprechender Ehrfurcht behandelt. Die kunststoffbeschichteten Aluminium-Lichtschutzsäcke von Planfilmen mit Geschoßen zu durchdringen, ihre Schutzfunktion also aufzuheben, wie das Ewald Maurer von Horáková & Maurer macht, ist allerdings wieder ein radikaler Akt, ähnlich dem, das „letzte Labor“ zu verkünden.

Eine Liebeserklärung an die Dunkelkammer

Der Ort, an dem noch eine intime Beziehung zwischen Bild und Autor herrscht und wo auch die indexikalische Beziehung zwischen Welt und Bild noch intakt ist, wird oft als der eigentliche Arbeitsraum bezeichnet. Hier gilt alle Aufmerksamkeit dem lichtempfindlichen Material. Die handwerkliche Arbeit steht im Vordergrund, das Bild wird ein zweites Mal „gemacht“ und durchläuft ein mehrteiliges Prozedere. Dabei werden technische Details und die Abläufe der Prozesse schrittweise notiert (siehe dazu James Wellings Beitrag, S. 61), die Beteiligung am Entstehungsprozess spielt eine Rolle, die Möglichkeit, ihn zu lenken, und der Wunsch nach Unabhängigkeit von fremden Ausführenden bestimmen dieses Näheverhältnis. Aber „der Raum, in dem sich das Bild entwickelt, in dem es wieder belichtet und fixiert wird, entzieht sich seiner Repräsentation. Ihn darzustellen braucht, was er ausschließt, Licht [...].“¹ Beispiele solcher Hommagen an die Dunkelkammer sind zahlreich, Adam Bartos schwärmt für sie genauso wie Jeff Wall, der sie als einen seiner

are documentary and objective. Simple objects or situations from the immediate environment are laid out unemotionally and systematically photographed. John Cyr, for example, made photos of the development trays of well-known photographers, well-lit against a black background. While being photographed they are not actually functioning, but the traces inscribed into them become visible in the light and nourish the idea that here, in innumerable development processes, photographs have come into being, some of them important ones.

When, in 1999, Michael Schuster played off the color rendering of 35 mm color films from the then leading brands of Konica, Agfa, Fuji and Kodak against each other and in each case compared them with the original packaging, the 35 mm film was still an everyday utility object. When, in 2014, Christopher Williams covers his catalog *The Production Line of Happiness* in Kodak yellow, he is already quoting a piece of history. The status of previously everyday objects such as clock timers, darkroom lights, gray charts, color wedges and light meters was changed. They became cult objects and—charged with our knowledge of their disappearance—symbols of the history of analog photography. Torn from their functional context, the things acquire the status of ready-mades and are often treated with the requisite respect. To shoot through plastic-covered aluminium light-proof bags for sheet films, thus defeating their function, as Ewald Maurer of Horáková & Maurer does, is yet another radical act, like announcing “the last laboratory”.

A declaration of love to the darkroom

The place where there is still an intimate connection between the picture and its maker and where the indexed relationship between world and image is still intact has often been called the real workplace. There everyone concentrates primarily on the light-sensitive material. The craftsman's work is in the foreground, the picture is “made” for a second time and goes through a multi-part procedure. Meanwhile the technical details and course of the process are recorded step-by-step (see James Welling's essay, p. 61), intervention in the production process plays a role, the ability to guide it and the wish for independence from external agents define this relationship of intimacy. But “the room where the picture is developed, where it is again lit and fixed, refuses to be represented. To photograph it requires something it excludes: light [...].“¹ There are many examples of such homages to the darkroom; Adam Bartos enthuses over it, as does Jeff Wall, who

¹ Georg Schöllhammer, „Werner Kaligofsky: Das Licht auf den Leser richten“, in: EIKON, Heft 29, Juni 1999, S. 39.

¹ Georg Schöllhammer, „Werner Kaligofsky: Das Licht auf den Leser richten“, in: EIKON, issue 29, Vienna: OIP, June 1999, 39.

heute gegenüber der Zirkulation der immateriellen Bilder. In dieser Hinsicht konnte die Fotografie die Aura, die ihr Benjamin abgesprochen hat, wieder zurückgewinnen. Denn angesichts der invasiven digitalen Produktion empfinden wir heute am analog hergestellten Bild wieder eine Aura.

An dieser Stelle ist auch W.J.T. Mitchells Frage nach der Differenz zwischen „image“ und „picture“ erhellend. „Was ist der Unterschied zwischen einer Bildidee [image] und einem Bild [picture]? Ein Bild kann an die Wand gehängt werden, eine Bildidee nicht. Das Bild ist ein physisches Objekt, etwas, das man verbrennen oder zerbrechen kann. Eine Bildidee ist etwas, was in einem Bild zur Erscheinung kommt.“² Als KonsumentIn liest man vor allem das „image“, dessen Ikonographie, Inhalt, Komposition, Kontext, während der/die ProduzentIn immer auch an das „picture“ denkt. Mit Kamera, Film, Aufnahme, Entwicklung, Print und Präsentation beschäftigt, ist der Produzierende unweigerlich auch mit den Eigenheiten der jeweiligen Schritte, mit Fehlern während des Aufnahme- oder des Entwicklungsprozesses konfrontiert, mit Staub und Kratzern (siehe dazu die anschließenden Beiträge von Philipp Goldbach und James Welling). Letzterer hat für eine aktuelle Serie Negative aus den frühen 1980er Jahren verwendet, ohne sie zu retuschieren: „Der schwarze Staub und der Dreck blieben mit Absicht bestehen“ – denn diese sind Teil des analogen Universums. Fotografische Prozesse rücken als Motiv ins Bild, Abläufe werden thematisiert – Steffen Junghans hat das für Benutzer einer Platten-Kamera gewohnte, auf dem Kopf stehende Bild aufgegriffen und in eine lustvolle Genre-Szene übersetzt. Die analogen Motive erstrecken sich dabei von der Offenlegung grundlegender fotografischer Voraussetzungen wie der Bestandteile der Chemikalien (Thomas Linton) über die Verläufe des fotografischen Prozesses bis hin zur Repräsentation fotografischer Instrumente.

Ein exklusives Thema

Kritisch betrachtet könnte man all diesen Positionen eine gewisse Arroganz unterstellen, weil sie sich nicht einem durchschnittlichen Thema widmen, das aus dem alltäglichen Leben gewonnen ist, sondern einem Thema, das gewissermaßen substantiell ist: der Fotografie, und das zu einem Zeitpunkt, als sie maßgebliche Veränderungen erfährt. Ihr Spezialwissen unterscheidet sie von anderen Fotografierenden. Sie geben sich nicht mit dem zufrieden, worauf alle Zugriff haben, und beanspruchen damit ein Terrain, das zweifellos Relevanz hat und in diesem Sinne exklusiv und unantastbar ist. Allen Beteiligten ist dabei eines klar: Eine unglaublich vielfältige Welt schrumpft beträchtlich zusammen, und Kompetenzen gehen verloren. Die wenigsten verstehen es als Wehmut, sondern als Solidarität und als

being sent at the moment it is taken. Its new goal is circulation. Walter Benjamin mistrusted the way photography can be mechanically reproduced, and we are similarly mistrustful today of the circulation of intangible pictures. In this regard photography has been able to regain the aura that Benjamin denied it. For when confronted by invasive digital production today we rediscover an aura around a picture produced by analog methods.

At this point again W.J.T. Mitchell's question about the difference between „image“ and „picture“ is illuminating. „What is the difference between image and picture? You can hang a picture, you can't hang an image. The picture is a physical object, something you can burn or break. An image is something that appears in a picture.“² As a consumer one reads above all the „image“, its iconography, content, composition and context, while the producer is always thinking of the „picture“ as well. Busy with the camera, film, shot, development, print and presentation, the producer is inevitably also confronted with the peculiarities of each step, with errors during the photographing or development process, with dust and scratches (on this point see the following essays by Philipp Goldbach and James Welling). The latter used negatives from the early eighties for a current series without retouching them: „black dust and crud stayed on purpose“—for these are a part of the analog universe. Photographic processes move into the image as a motif, processes become themes—Steffen Junghans took the upside-down image familiar to users of a plate camera and translated it into an amusing genre scene. The analog motifs range from revealing fundamental photographic conditions such as the components in chemicals (Thomas Linton) through the course of the photographic process to the representation of photographic instruments.

An exclusive topic

Viewed critically, all these approaches could be accused of a certain arrogance, because they are not devoted to an average topic taken from everyday life but to a topic that is, in a certain way, substantial: photography at a time when it is undergoing significant change. Their special knowledge distinguishes them from other photographers. They are not satisfied with what everyone can access and thus lay claim to territory that is undoubtedly relevant and, in this sense, exclusive and inviolable. All contributors are aware of one thing: an incredibly various world is shrinking noticeably and skills are being lost. Most do not see

² W.J.T. Mitchell, „Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft“, in: *Bildtheorie*, Frankfurt/M. 2009, S. 322.

² W.J.T. Mitchell, „Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft“, in: *Bildtheorie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2009, 322.

STATEMENTS

Die Historiker berichten uns, dass die chemische Fotografie unerwartet, aber dafür unjubelt in unser aller Leben trat. Sobald der Prozess entschlüsselt war, erkannte man, dass der bis dahin unvorstellbaren Möglichkeit, die Spuren der Welt aufzuzeichnen, ein geradezu revolutionäres Potential innenwohnte. Die Fotografie veränderte einfach alles. Vielleicht hatte keine technische Erfindung seit der Druckerpresse so gewaltigen Einfluss darauf, wie und was wir wissen oder erinnern und wie wir uns selbst begreifen. Anders als sein Anfang kommt das Ende dieses Phänomens, um mit den Worten von T.S. Eliot zu sprechen, aber „nicht mit einem Knall, sondern mit einem Wimmern“.

— Alison Nordström

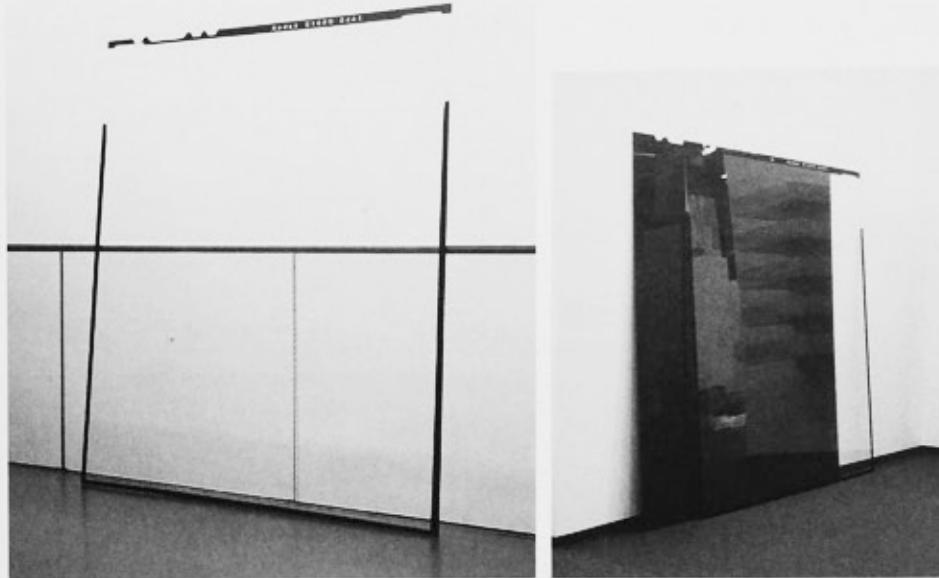
Für „Im Fokus“ wurden auch vier KünstlerInnen und ein Theoretiker gebeten, jeweils ein Beispiel aus ihrem Arbeitszusammenhang als eine „Hommage an das Analog“ zu präsentieren: Die junge Künstlerin Marie Gimpel (Essen, 1986) hat die typische Perforation eines Kleinbildfilmes zum Anlass für eine performative Fotografie genommen, Philipp Goldbach (Köln, 1978) hat Farben und Formen von Planfilmen in Skulpturen übertragen, Agnes Prammer (Wien, 1984) arbeitet mit Großformat und Kollodium-Nassplatten, um die Quantität und Geschwindigkeit der digitalen Fotografie zu unterlaufen, und James Wellings (Hartford, 1951) detaillierte Aufzeichnungen über Materialien und Abläufe der fotografischen Prozesse können beispielhaft für den Umgang mit analoger Fotografie stehen. Nicholas Negroponte (New York, 1943) schließlich wirft als Medientheoretiker und Mitbegründer des MIT Media Lab in Cambridge einen Blick in die Dunkelheit als Voraussetzung für jede analoge Fotografie, auch wenn er uns im selben Text eines klar macht: „In der nicht allzu fernen Zukunft wird jede Oberfläche ein Bildschirm sein und jeder Gegenstand sehen können.“

STATEMENTS

Historians tell us that the advent of chemical photography was sudden and celebrated. As soon as the process was revealed, the world recognized that the previously unimaginable ability to record the trace of the world was utterly transformative. Photography changed everything. Perhaps no technological invention since moveable type has so profoundly affected how and what we know or remember, and how we understand ourselves. Unlike the start of this phenomenon, however, the end has come, in T.S. Eliot's words, "not with a bang but a whimper."

— Alison Nordström

For “In Focus” four artists and one theoretician have been asked to present one example each from the context of their work as an “Homage to the Analog”: the young artist Marie Gimpel (Essen, 1986) has taken the typical perforation of a 35 mm film as an occasion for a performative photograph, Philipp Goldbach (Cologne, 1978) has transferred colors and forms from sheet films onto sculptures, Agnes Prammer (Wien, 1984) works with large-scale and collodion wet plates to undermine the quantity and speed of digital photography and James Wellings (Hartford, 1951) detailed records of materials and stages of the photographic process can represent work with analog photography in an exemplary way. Nicholas Negroponte (New York, 1943), finally, as a media critic and co-founder of the MIT Media Lab in Cambridge, casts an eye on darkness as a condition for any analog photograph, even though he makes one point clear in the same text: “in the not-too-distant future every surface will be a screen and every object will be able to see.”



alle / all

PHILIPP GOLDBACH

Lack auf Plexiglas /
enamel on perspex
je / each 190 x 150.5 cm

von links / from left

Fujifilm NPS (52741), 2011

Installationsansicht /

installation view

Kodak E100G (0441), 2011

Installationsansicht /

installation view

Kodak E100G (0741) &
Kodak E100G (0441)

2012

PHILIPP GOLDBACH

Die „Planfilme“ sind skulpturale Vergroßerungen fotografischer 4x5-Inch-Filme. Es sind „leere“ Planfilme, auf denen nichts zu sehen ist, weil sie ertens entweder vollständig überbelichtet oder unterbelichtet sind. Sie können zweitens den chemischen Prozess durchlaufen haben oder nicht. Sie können drittens entweder Diafilme sein und damit dem E-6-Prozess¹ unterliegen oder Negativfilme sein und den C-41-Prozess² durchlaufen. Und es können viertens unterschiedliche Modelle von verschiedenen Herstellern sein. Die eigentümliche Farbgebung resultiert aus den Eigenschaften der fotochemischen Emulsion, sie wurde nicht auf Eigensichtbarkeit hin konzipiert, sondern ist nur ein Beiproduct, gewissenmaßen eine „Kollateralfarbe“ auf dem Weg zur „naturalistischen“ Farbwiedergabe im fotochemischen Umwandlungsprozess des Films – sie ist fotochemisch mittelbar notwendig, unmittelbar jedoch nicht. Im Grunde sind es damit ideale Readymade-Farben im Sinne Duchamps, der angeregt hatte, bereits mit Tubenfarben hergestellte Gemälde als „assisted ready-mades“ zu begreifen, weil diese nicht vom Künstler produziert seien, sondern anonyme Industrieprodukte. Ihre synoptische Zusammenschau ergibt so auch ein Musterbuch jener spezifischen Film-Farben, für die es weder in der Natur noch auf den RAL- oder Pantone-Skalen Äquivalente gibt. Für die Herstellung der Filmobjekte bedeutet das wiederum, dass ihre „naturgetreue“ Kolorierung anhand der fotografischen Originalfilme manuell und unter optischer Kontrolle erfolgen muss. ■

The “Sheet Films” are sculptural enlargements of 4x5 inch photographic films. They are “blank” sheet films, with nothing to see on them, first because they have been totally overexposed or underexposed. Second, they may have passed through the chemical process, or not. Thirdly, they may be either slide films and consequently subjected to the E-6 process¹ or negative films, passing through the C-41 process.² And, fourthly, they may be different models from different manufacturers. Their actual coloring results from the qualities of the photochemical emulsion; it has not been thought up on the basis of individual visual qualities but is no more than a by-product, in a way a “collateral color” on the way towards “naturalistic” color reproduction in the photochemical transformation process of the film—it is indirectly necessary, but not directly so. Basically, therefore, they are ideal readymade colors in the meaning of Duchamp, who suggested taking paintings made with tube colors to be “assisted ready-mades”, because they are not produced by the artist but are anonymous industrial products. Their synoptic combined appearance thus also provides a samples-book of the specific film colors for which there are no equivalents on the RAL or Pantone scales. For the manufacture of the film objects that means in turn that their “faithful-to-nature” coloring must be produced manually and with optical checks, using the original photographic films. ■

¹ Der „Ektachrome-6-Prozess“ bezeichnet den standardisierten Entwicklungsprozess von Farbumkehrfilmen (Diapositive).

² Der C-41-Prozess bezeichnet den standardisierten Entwicklungsprozess von Farbnegativfilmen.

¹ The “Ektachrome-6 process” is the name of the standardized process for developing color-reversal (slide) films.

² The C-41 process is the standardized process for developing negative color films.