

RESET THE APPARATUS! Über das Rekonfigurieren des fotografischen und kinematografischen Dispositivs

Nina Jukić, Gabriele Jutz, Edgar Lissel

¹ So etwa bei den KünstlerInnen Rosa Barba, Matthew Buckingham, Tacita Dean, Rodney Graham, Christian Marclay u.v.a.

¹ For instance, by artists like Rosa Barba, Matthew Buckingham, Tacita Dean, Rodney Graham, Christian Marclay, and many others.

² Vgl. Matilde Nardelli, „Moving Pictures. Cinema and Its Obsolescence in Contemporary Art“, in: *Journal of Visual Culture*, Nr. 8, 2009, S. 248.

² Cf. Matilde Nardelli, „Moving Pictures. Cinema and Its Obsolescence in Contemporary Art“, in: *Journal of Visual Culture*, No. 8, 2009, 248.

³ Zum Beispiel im Rahmen der Ausstellungen „Zelluloid. Film ohne Kamera“ (Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2010), „Light, Paper Process. Reinventing Photography“ (J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2015) oder „Celluloid“ (EYE Filmmuseum Amsterdam, 2016).

³ For instance, in the exhibitions *Celluloid. Cameraless Film* (Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2010), *Light, Paper Process. Reinventing Photography* (J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2015), or *Celluloid* (EYE Film Museum, Amsterdam, 2016).

⁴ Vgl. Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam 2013; Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (Hg.), *Media Archaeology – Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley–Los Angeles 2011.

⁴ Cf. Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2013; Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (eds.), *Media Archaeology – Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley: University of California Press 2011.

EIKON 97

Parallel zur Digitalisierung lässt sich seit den frühen 1990er Jahren ein Rückgriff auf angeblich überholte analoge Medien feststellen. Besonders auffällig ist diese Tendenz in zeitgenössischen Installationen, in denen etwa Filmstreifen, Diapositive, Schallplatten, Tonbänder sowie die korrespondierenden Apparaturen zum Einsatz kommen.¹ Diesem neueren Phänomen, das unter dem Stichwort „cinematization of the gallery“² firmiert, steht eine ungebrochene Kontinuität in der Verwendung von analogem Material in fotografischen und filmischen Praktiken gegenüber. Dass vermeintlich obsolete Technologien größte Aktualität besitzen, lässt sich am jüngeren Ausstellungsgeschehen von so namhaften Institutionen wie der Schirn Kunsthalle Frankfurt, dem J. Paul Getty Museum in Los Angeles oder dem EYE Filmmuseum in Amsterdam ablesen.³ Parallel dazu wird der künstlerische Gebrauch analoger Medien auch in der Theorie wahrgenommen und analysiert.⁴

Die Rückkehr zu scheinbar überholten Techniken und Medien resultiert nicht aus einer Ablehnung des Gegenwärtigen oder einer nostalgischen Hinwendung zum Vergangenen, sondern erfüllt ganz im Gegenteil eine kritische Funktion. In einer Zeit perfektionierter Videobilder, hochauflösender Fernsehstandards und verlustfreier Computergrafiken scheint das bewusste Unterschreiten des technisch Möglichen als Korrektiv gegenüber einer zur Norm erhobenen Transparenz, Unsichtbarkeit und Unkörperlichkeit des Mediums zu fungieren.⁵ Das kritische Potenzial dieser Medien kann sich jedoch nur entfalten, wenn deren Konventionen hinterfragt und kreative Alternativen zur Norm entworfen werden. Genau hier setzt ein an der Universität für angewandte Kunst Wien angesiedeltes künstlerisches Forschungsprojekt mit dem Titel *RESET THE APPARATUS!*⁶ an, das am Beispiel von Fotografie und Film das Aufeinanderprallen von vorgeblich überholter Technik mit aktueller Praxis kritisch beleuchtet und den Begriff des Medien-spezifischen im Zeitalter der Konvergenz neu justiert. Zentraler Bestandteil des Projekts ist der „CORPUS“, eine wissenschaftlich kommentierte Datenbank:

RESET THE APPARATUS! Reconfiguring the Photographic and the Cinematic

Nina Jukić, Gabriele Jutz, Edgar Lissel

Since the early 1990s, the digitalization has been marked by a concomitant trend toward supposedly obsolete analog media. This tendency is particularly striking in contemporary installations in which filmstrips, diapositives, vinyl records, magnetic tape, and their corresponding devices are used.¹ This recent phenomenon, circulating under the phrase “cinematization of the gallery,”² is contrasted with an unbent continuity in the use of analog material in photographic and filmic practices. Purportedly outdated technologies are *en vogue*, which is evidenced by recent exhibitions at renowned institutions such as Schirn Kunsthalle Frankfurt, the J. Paul Getty Museum in Los Angeles, or the EYE Film Museum in Amsterdam.³ Simultaneously, the artistic utilization of analog media is also picked up and analyzed by theoreticians.⁴

The return to seemingly obsolete technologies and media is neither a result of rejecting what’s presently at hand nor a nostalgic orientation toward the past, but rather serves as critique. In a time of perfected video images, high-resolution television, and lossless computer graphics, deliberately dipping below the technical possibilities seems to function as a corrective to the transparency, invisibility, and non-physicality of these media, which have all been elevated to the norm.⁵ However, the critical potential of these media can only unfold when their conventions are questioned and creative alternatives to the norm are developed. This is precisely the jumping-off point of an artistic research project based at the University of Applied Arts Vienna, entitled *RESET THE APPARATUS!*,⁶ which investigates the collision of supposedly outdated technologies with current practices on the basis of photography and film and readjusts the concept of media-specificity in the age of convergence. The project’s main component is the “CORPUS”, a scientifically annotated database storing artistic works that explore, deconstruct, reflect, modify, and rearrange the photographic and filmic

Diese versammelt künstlerische Arbeiten, die auf unterschiedliche Weise das fotografische oder filmische Dispositiv (englisch „apparatus“) ausloten, zerlegen, reflektieren, modifizieren und neu arrangieren.⁷ Die Arbeiten der am Projekt beteiligten KünstlerInnen zeichnen sich, wenn auch ganz unterschiedlich, durch einen solchen dispositivkritischen Ansatz aus. Ihre im vorliegenden Kontext relevanten Arbeiten sollen im Folgenden präsentiert und durch Beispiele aus der Populärkultur ergänzt werden, da eine vergleichbare Thematik gegenwärtig auch abseits der Kunst zu beobachten ist. Die abschließenden Überlegungen versuchen Auskunft darüber zu geben, warum die gegenwärtige Medienkonstellation den Rückgriff auf „alte“ Medien und die Wiederentdeckung alternativer Möglichkeiten ihres Gebrauchs attraktiv erscheinen lässt.

Künstlerische Interventionen

In Gustav Deutschs und Hanna Schimeks „performatorische Übung“ *Die Bilderwerfer* (2016) tritt Deutsch als August Flicker, Mitarbeiter der Firma Liesegang auf, zu deren Erfindungen Episkop und Overhead-Projektor zählen. Während Deutsch deren Normalgebrauch erläutert, demonstriert die Aktion von Schimek in der Rolle als „Künstlerin“ eine alternative Ingebrauchnahme. Anstelle von Buchseiten werden Lebensmittel, Blüten, Blätter usw. projiziert. Dadurch tritt die doppelte Seinsweise dieser Medien in Erscheinung: einmal als standardisierte Apparatur, wie sie uns vertraut ist, zum anderen als Ensemble nicht realisierter Möglichkeiten, die durch künstlerische Eingriffe freigesetzt werden.

Auf eine Neukonzeptualisierung des Dispositivs zielt auch *Light Spill* (2005) von Sandra Gibson und Luis Recoder ab. In dieser Installation kommt ein modifizierter 16mm-Projektor zum Einsatz, dessen Aufwickelspule entfernt wurde. Der durch den Projektor laufende Filmstreifen wird nicht wieder aufgewickelt, sondern fällt zu Boden, wächst dort rasch zu einem Haufen an und verleiht dem filmischen Trägermaterial skulpturale Qualität.

Einer fiktiven Medienarchäologie treu bleibt der österreichische Künstler Gebhard Sengmüller wie in vielen seiner Arbeiten auch in seinem jüngsten Werk *Big Paul* (2016), das unter dem tag „Alternative Media Histories“ einzuordnen ist. *Big Paul* lässt eine von 1893 stammende Erfindung von Paul Nipkow in zeitgemäßer Gestalt wiederaufleben, nämlich das elektromechanische Fernsehen.⁸

Basis für den Film *Moxon's Mechanick Exercises, or, The Doctrine of Handy-works Applied to the Art of Printing* (1999) von David Gatten ist ein Handbuch für Drucker von Joseph Moxon aus dem 18. Jahrhundert. Mit Hilfe dieser Instruktionen bereitet Gatten Wörter aus der Gutenberg-Bibel für filmische Zwecke in einer Weise auf, die dieser Schrift am Übergang von manueller und

apparatus in myriad ways.⁷ What characterizes the participating artists' works—albeit in different ways—is their critical approach to the apparatus. Below, we will present the works that are particularly relevant in the present context and amend them with examples from popular culture, since a similar tendency is also noticeable beyond the sphere of art. The concluding considerations try to shed some light on the question of why the constellation of current media renders the return to “old” media and the rediscovery of their alternative uses so attractive.

Artistic Interventions

In Gustav Deutsch and Hanna Schimek's “performative exercise,” *Die Bilderwerfer* (2016), Deutsch is August Flicker, an employee at the Liesegang company, which invented the episkop and the overhead projector. While Deutsch explains their normal use, the action carried out by Schimek in the role of “the artist” demonstrates alternative utilizations. Instead of pages from a book, the artist projects food, flower petals, and leaves onto the screen. This makes the double ontology of these media visible: as the familiar standardized device on the one hand and as an ensemble of unrealized possibilities set free by artistic intervention on the other.

Reconceptualizing the apparatus is also the goal of Sandra Gibson and Luis Recoder's *Light Spill* (2005). In this installation, they employ a modified 16mm projector whose take-up reel has been removed. The reel running through the projector is not taken up but drops to the floor, where it quickly grows into a pile, giving the film's carrier material a sculptural quality.

As in many of his other works, the Austrian artist Gebhard Sengmüller also stays true to a fictitious media archaeology in his most recent piece, *Big Paul* (2016), which could be filed under the tag “Alternative Media Histories.” *Big Paul* reanimates an invention by Paul Nipkow from 1893—electromechanical television—and presents it in a contemporary fashion.⁸

The basis for the film *Moxon's Mechanick Exercises, or, The Doctrine of Handy-works Applied to the Art of Printing* (1999) by David Gatten is a printers' handbook by Joseph Moxon from the eighteenth century. Following its instructions, Gatten renders words from the Gutenberg bible for his films in a way that does justice—even formally—to this manual at the intersection of manual and mechanical reproduction. The artist creates his *ink-and-tape emulsions*, meticulously crafted by hand, entirely without the use of a camera. First, Gatten applies adhesive tape

⁷ Georges Didi-Huberman, *Ahnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999; Rosalind Krauss, „Reinventing the Medium“, in: *Critical Inquiry*, Nr. 25, 1999, S. 289–305.

⁸ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. archéologie, anachronisme et modernité de l'impression*, Paris: Editions de Minuit 2008; Rosalind Krauss, “Reinventing the Medium,” in: *Critical Inquiry*, No. 25, 1999, 289–305.

⁶ Das dreijährige, internationale Projekt, das künstlerische Forschung in Zusammenarbeit von KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen in die Praxis umsetzt, ist an der Universität für angewandte Kunst Wien, Abteilung für Medientheorie, verankert, startete im März 2016 und wird vom FWF gefördert. Neben dem Projektleiter Edgar Lissel gehören Nina Jukić und Gabriele Jutz zum Kern des Teams. Unter den Kooperationspartnern befinden sich das Österreichische Filmmuseum Wien, die Abteilung für Fotografie der Universität für angewandte Kunst Wien und der Studiengang Fotografie der Folkwang Universität der Künste in Essen.

⁶ The three-year international project brings together artists and scientists to collaborate on artistic research. It is based at the Department of Media Theory of the University of Applied Arts Vienna, was launched in March 2016, and is funded by the Austrian Science Fund. Its core team is made up of Nina Jukić and Gabriele Jutz, along with Edgar Lissel as the project manager. They are partnered with the Austrian Film Museum, the Department of Photography at the University of Applied Arts Vienna, and the Photography Program at the Folkwang University of the Arts in Essen.



⁷ Der Datenbank liegt ein kuratorisches Konzept zugrunde, das die Arbeiten unter Schlagwörtern (englisch „tags“) gruppiert, die jeweils einem dispositivkritischen Aspekt entsprechen. Ist beispielsweise der übliche Umgang mit der fotografischen Apparatur durch körperliche Distanz gekennzeichnet, so werden unter dem tag „Body Involvement“ Praktiken subsumiert, die diese Norm konterkarieren. Rund ein Dutzend tags soll dazu dienen, Schneisen in die Fülle dispositivkritischer künstlerischer Positionen zu schlagen und kuratorische Pfade zu skizzieren.

⁷ The database is constructed around a curatorial principle, grouping works under different tags that correspond to some aspect critiquing the apparatus. If, for instance, the usual handling of a photographic apparatus is marked by physical distance, the tag “Body Involvement” subsumes practices that counteract this norm. About a dozen tags serve to create paths into the wealth of artistic positions critically dealing with the apparatus and to sketch curatorial passageways.

⁸ Eine ausführlichere Beschreibung von *Big Paul* findet sich auf Seite 55.

⁸ For an in-depth description of *Big Paul*, see page 55.

mechanischer Reproduktion auch formal gerecht wird. Die kameralose Herstellung seiner *ink-and-tape emulsions* ist aufwendige Handarbeit. Zuerst presst Gatten ein Klebeband auf einzelne Passagen eines gedruckten Bibelexemplars und weicht dieses sodann für einige Stunden in warmes Wasser ein, damit sich der ebenfalls aufgenommene Zellstoff ablöst und lediglich die Druckerschwärze der Buchstaben am Klebestreifen haften bleibt. Dieses Schriftbild kann nun auf Klarfilm übertragen und kopiert werden.

In der Werkgruppe *Bakterium* (1999–2010) sucht Edgar Lissel nach einer Alternative zu den lichtempfindlichen Silbersalzen in der fotografischen Emulsion und findet sie in fotosensitiven Bakterienkulturen. Für *Bakterium – Vanitas* züchtet Lissel Cyanobakterien in Petrischalen. In Kontakt mit den sich verwandelnden Bildobjekten, wie etwa Maden, die während des bilderzeugenden Prozesses erst zu Larven und dann zu Fliegen mutieren, wird die Bakterienkultur einer Lichtquelle – dem Lichtstrahl des Projektors – ausgesetzt. Ähnlich wie bei einem Fotogramm halten die Insektenkörper Licht ab und veranlassen die Bakterien in die lichten Zonen zu emigrieren und sich dort anzusiedeln.⁹ Der Prozess der Bildwerdung nimmt Tage oder gar Wochen in Anspruch und verwandelt den fotografischen Prozess in einen biografischen.¹⁰

Die Installation *Río-Montevideo* (2011–2016) der brasilianischen Künstlerin Rosângela Rennó konfrontiert die BesucherInnen mit 32 Dias von Aurelio González, dem leitenden Fotografen der Tageszeitung *El Popular*, die vor dem chilenischen Militärputsch 1973 hergestellt wurden und lange als verschollen galten. Das Setting sieht vor, dass die BesucherInnen durch Ein- und Ausschalten der Projektoren die Betrachtungsdauer selber bestimmen. Diese Handgriffe, die dem Publikum abverlangt werden, können als kritischer Kommentar zur permanenten Verfügbarkeit digitaler Bilder verstanden werden. Für die Projektion kommen 20 Diaprojektoren verschiedenster Bauart und unterschiedlichsten Alters zum Einsatz, die auf Flohmärkten in Rio de Janeiro und Montevideo gefunden wurden.

„Analogitale“ Amateurs

Obwohl analoge Medien im Alltag zunehmend weniger werden, haben sie in der Populärkultur nicht etwa ein Revival erfahren – man denke nur an die Sofortbildfotografie –, sondern treten neuerdings auch in einer Kombination von Analogem und Digitalem auf. Das LomoKino, eine Filmkamera mit Handkurbel, verwendet 35mm-Film. Pro Filmrolle lässt sich ein einminütiger, stummer Film mit 4 bis 5 Kadern pro Sekunde aufnehmen, der dann gescannt und mit Hilfe eines Videoschnittprogramms bearbeitet wird. Die Einschränkungen, die LomoKino seinen Nutzern auferlegt, kontrastieren

to passages from a printed copy of the bible, soaking it for a few hours in warm water so that the cellulose detaches and only the ink of the letters sticks to the tape. The lettering was then transferred to clear film and copied.

In the work group *Bakterium* (1999–2010), Edgar Lissel looked for an alternative to light-sensitive silver halides in photographic emulsion and found them in photosensitive bacteria cultures. For *Bakterium – Vanitas*, Lissel grew cyanobacteria in petri dishes. He exposed the bacteria culture to a light source—a projector’s beam—as it came into contact with changing visual objects such as maggots, which during the picture-producing process first turn into larvae and then mutate into flies. Similar to a photogram, the insect bodies ward off light and cause the bacteria to migrate to and finally settle in light-filled areas.⁹ The process of becoming-image takes days or even weeks and turns the photographic process into a biographical one.¹⁰

The installation *Río-Montevideo* (2011–2016) by the Brazilian artist Rosângela Rennó confronts visitors with 32 slides by Aurelio González, the chief photographer of the daily newspaper *El Popular*, which were taken before the Chilean military coup in 1973 and have long been considered lost. The setting is such that the viewers can switch the projectors on and off and thus decide for themselves how long they want to look at each picture. These manual interventions required from the audience can be interpreted as a critical commentary on the permanent availability of digital images. For the projection, Rennó uses twenty slide projectors of different makes and models that she found in flea markets in Rio de Janeiro and Montevideo.

“Analogital” Amateurs

Though the use of analog media is waning in everyday life, they have not only experienced a revival in popular culture—think of instant photography—but, as of recently, also appear as a combination of analog and digital. The LomoKino, a film camera with a hand crank, uses 35mm film. One roll records a one-minute silent film with four to five frames per second, which is then scanned and edited with a video editing software. The limitations the LomoKino imposes on its users contrasts with the habits we know from video- and image-sharing platforms. At the same time, it allows for experimentation with the camera and the roll. A particularly interesting example of a film created with a LomoKino is *Ashes* (2012) by Apichatpong Weerasethakul, which connects the theme of memory loss with the use of an “analogital”¹¹ format.

mit den Gepflogenheiten, die wir von Video- oder Bildsharing-Plattformen her kennen. Gleichzeitig ermöglichen sie Experimente mit der Kamera und dem Filmstreifen. Ein besonders interessantes Beispiel eines mit LomoKino hergestellten Films ist *Ashes* (2012) von Apichatpong Weerasethakul, der die Thematik des Gedächtnisverlustes mit der Verwendung eines „analogitalen“¹¹ Formats verbindet.

Während LomoKino das Analoge digitalisiert, tut Enfojer genau das Gegenteil. Allein schon der Umstand, dass das Verb „analogisieren“ in der Umgangssprache nicht gebräuchlich ist, zeigt die scheinbare Absurdität dieser Vorgangsweise. Enfojer ist eine tragbare Dunkelkammer, die es ermöglicht, Fotoabzüge direkt vom Bildschirm des Smartphones herzustellen. Sieht so die Zukunft des Fotolabors aus? Zweifellos scheint ein medienarchäologischer Impetus im Spiel zu sein, wenn man in die „Tiefen“ der Apparatur vordringt und die Hand in vielfältigerer Weise nutzt als nur durch ein sanftes Wischen der Fingerspitze über die glatte, plane Oberfläche des Smartphones.

Wenn man, im Sinne postmoderner Entgrenzungsbestrebungen, von den immer noch präsenten binären Oppositionen alt/neu, elitär/populär, Kunst/Kommerz, digital/analog oder handwerklich/massenproduziert absieht, so eröffnet das beschriebene Phänomen ein äußerst breites Spektrum, sich kreativ auszudrücken. Wie Heinrich Klotz anmerkte, sollten wir den Konzertflügel nicht fortwerfen, bloß weil es den Synthesizer gibt.¹² Nutzen wir beide!

Die Gegenwart der Vergangenheit

Die Möglichkeit, alle Medien in digitale Daten zu konvertieren, hat heute noch kaum abschätzbare Folgen. Sicher ist, dass mit dem Aufstieg des Computers zum Universalmedium das Bewusstsein für mediale Differenz verloren geht und damit die besonderen Erfahrungen, die Einzelmedien zu vermitteln imstande sind. Was die fotochemischen Medien Fotografie und Film betrifft, so büßen sie, einmal auf Datenpakete reduziert, nicht nur ihre materiellen und haptischen Qualitäten ein, sondern auch ihre Intelligibilität. Bildwertungsprozesse zu durchschauen ist bei Medien, die *transkribieren* anstatt zu *transkodieren*, ungleich leichter als bei elektronischen bzw. digitalen Medien. Obwohl Fotografie und Film auf einem komplexen Wechselspiel von Optik und Chemie basieren, erscheinen ihre Mechanismen wesentlich verständlicher und nachvollziehbarer, als dies bei neueren Technologien der Fall ist. Kommt die Einschränkung auf ein einziges Metamedium – den Computer – nicht einer Verarmung gleich? Ohne Zweifel scheint diese eine mögliche Entwicklung zu sein, die KünstlerInnen, aber auch manche ExponentInnen der Populärkultur nicht akzeptieren wollen. ■

While LomoKino digitalizes the analog, Enfojer does exactly the opposite. The mere fact that the verb “to analogize” is not well-established in colloquial English shows the seeming absurdity of this approach. Enfojer is a portable darkroom that allows users to make prints directly from their smartphones. Is this the future of the photo lab? There seems to be no doubt that what is at work here is a media-archaeological impetus when the “depths” of the apparatus are plunged, and the hand is used in a more diverse way than for the mere act of gently swiping the fingertip across the smooth, flat surface of a smartphone.

Leaving aside—in accordance with postmodernist attempts to dissolve boundaries—the still present binary oppositions of old/new, elitist/popular, artistic/commercial, digital/analog, or artisanal/mass-manufactured, then the phenomenon we have described above opens up an incredibly wide spectrum of creative expression. As Heinrich Klotz noted, we should not throw away our grand piano just because there are synthesizers now.¹² Let’s use them both!

The Presence of the Past

The possibility of converting all media into digital data has consequences that today are still almost impossible to assess. What is certain is that with the rise of the computer as the universal medium our awareness of media differences gets lost along with the unique experiences that individual media are able to communicate. As far as the photochemical media of photography and film are concerned, they suddenly reduced to data packages, suffer the loss not only of their material and haptic qualities but also of their intelligibility. To grasp processes of becoming-image is incomparably easier in media that *transcribe* instead of *transcode* than in electronic or digital media. Though photography and film are based on a complex interplay of optics and chemistry, their mechanisms seem to be a great deal more coherent and comprehensible than those of the new technologies. Does the reduction to a single meta-medium, the computer, not boil down to an impoverishment? This seems to be one possibility that artists and even some representatives of popular culture are unwilling to accept. ■

1 Enfojer © Foto pogon LLC

2 LomoKino © Lomographische AG

⁹ Marcel Finke, „Aus der Fliegenperspektive. Facetten der Fotografie als theoretisches Objekt“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 129, Jg. 33, 2013, S. 45f.

⁹ Marcel Finke, „Aus der Fliegenperspektive. Facetten der Fotografie als theoretisches Objekt“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, No. 129, Vol. 33, 2013, 45f.

¹⁰ Hubertus von Amelnxun, „Das Leben, ein anderes Mal“, in: *Vom Werden und Vergehen der Bilder*. Edgar Lissel, Wien 2008, S. 60.

¹⁰ Hubertus von Amelnxun, „Das Leben, ein anderes Mal“, in: *Vom Werden und Vergehen der Bilder*. Edgar Lissel, Vienna: Schlebrügge/Editor 2008, 60.

¹¹ „Analogital“ ist ein Neologismus, der für das Verschmelzen von analogen und digitalen Praktiken verwendet wird.

¹¹ „Analogital“ is a neologism used for the amalgamation of analog and digital practices.

¹² <http://zkm.de/ueber-uns/gruendung-geschichte/einfuehrung>



EIKON 97

**„RESET THE APPARATUS!“ – WAS BEDEUTET
DAS EIGENTLICH FÜR SIE?**

Fragen an 13 ExpertInnen

Was motiviert Sie als KünstlerIn / was motiviert zeitgenössische KünstlerInnen, das fotografische oder kinematografische Dispositiv in Ihrem Werk / in ihren Werken zu verändern, zu verabschieden, neu anzupassen oder neu zu erfinden?

Welche Bedeutung haben für Sie die Kategorien Sichtbarkeit, Verständlichkeit, physische Einbindung und Materialität im Zusammenhang dieser Dispositive?

HUBERTUS VON AMELUNXEN

Ich weiß nicht, was KünstlerInnen antreibt, aber da die Kunst sich Regeln gibt, die sie ständig selbst wieder bricht, erweist die künstlerische Arbeit sich als fortwährendes Experimentieren, das die Beschränkungen, die die Welt, der Körper / die Seele oder die Apparaturen uns auferlegen, infrage stellt.

Ich bin kein Künstler, aber ich reagiere auf Kunstwerke als Mensch, für den die körperliche Einlassung einen zentralen Aspekt bei ihrer Beurteilung darstellt – wie wir stehen, wo sich unsere Hände und Augen befinden, wie die angesprochenen Dispositive sich in eine erotisch aufgeladene Beziehung zwischen BetrachterIn und Kunstwerk fügen und dabei ein Versprechen formulieren oder eine Täuschung hervorrufen.

RESET THE APPARATUS! bedeutet, nichts für selbstverständlich zu halten. Die Black Box verlangt nach unserer Befähigung zu verneinen, damit wir uns keiner ihrer Programme unterwerfen, wie Flusser das formuliert haben würde. *RESET THE APPARATUS!* bezeichnet eine Aufhebung ihrer automatischen Funktionalität, die zu einer „Dekonstruktion“ ihres Charakters als Gegenwart führt.

**ALEJANDRO BACHMANN UND ALEXANDER HORWATH,
ÖSTERREICHISCHES FILMMUSEUM**

Wann auch immer wir einen Film im Filmmuseum zeigen, wann auch immer ein Streifen Zelluloid durch den Projektor läuft, der die einzelnen Standbilder beschleunigt, um die Illusion von Bewegung zu erzeugen, und sie

**WHAT DOES “RESET THE APPARATUS!”
MEAN TO YOU?**

Questions for 13 Experts

What motivates you as an artist (what motivates contemporary artists) to modify, change, adopt, readjust, or reinvent the apparatus in your (their) work?

What meaning does visibility, intelligibility, body involvement, and materiality have for you in connection to the apparatus?

HUBERTUS VON AMELUNXEN

I do not know what motivates artists, but since art makes rules that it constantly breaks, the work of art is a perpetual experiment, challenging the constraints of either the world, the body/soul, or the machinery.

I am not an artist, but I respond as a human being for whom body involvement is the central aspect for the appreciation of an artwork—how we stand, where our hands and eyes are, how the apparatus takes part in an eroticized relationship of viewer and artwork, entailing promise and/or deception.

To *RESET THE APPARATUS!* means to take nothing for granted. The black box needs our negational power in order not to have us submit to any program, as Flusser would have put it. To *RESET THE APPARATUS!* signifies a de-automation of its functionality, to proceeding to a “deconstruction” of its character as present, as *Gegenwart*.

**ALEJANDRO BACHMANN AND
ALEXANDER HORWATH, AUSTRIAN FILM MUSEUM**

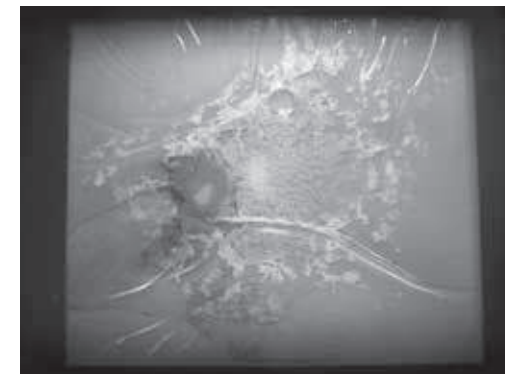
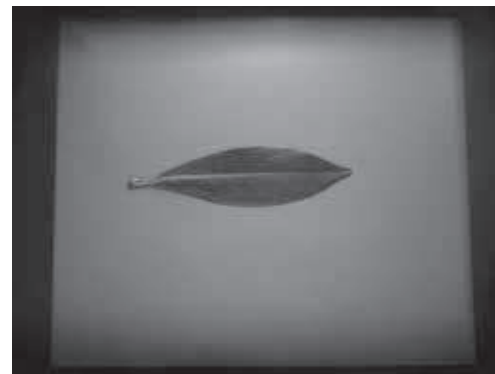
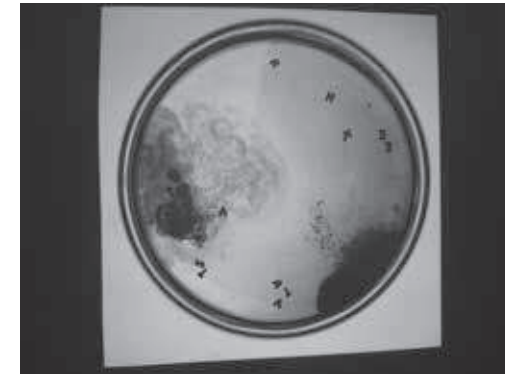
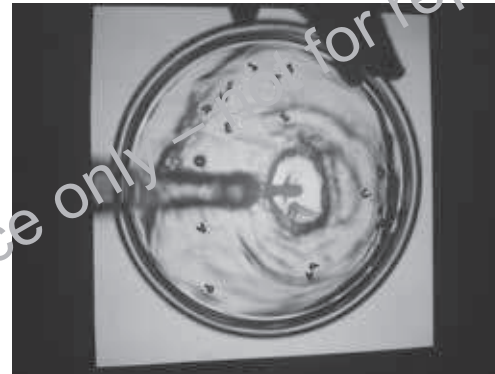
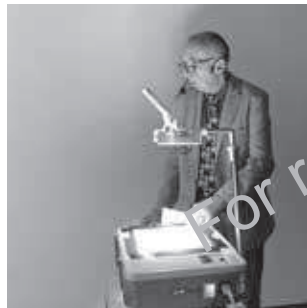
Whenever we screen a film at the Film Museum, whenever a strip of celluloid travels through the projector, which accelerates its singular still images to create the illusion of movement and then throws them through a darkened space onto the screen, what becomes visible are the images as well as the cinematographic apparatus that generates them. This has been the idea when the Film Museum was founded in 1964, and this is what we see as our task in the present. We are hoping to

dann durch das Dunkel des Raums auf eine Leinwand wirft, wird neben den Bildern auch das kinematografische Dispositiv selbst erhellt. Das war schon bei der Gründung des Filmmuseums im Jahr 1964 die leitende Idee, und das betrachten wir auch heute noch als unsere Aufgabe. Wir hoffen, die inhärente Verbindung zwischen dem, was wir sehen, und dem, was es sichtbar macht, besser zu verstehen. *RESET THE APPARATUS!* wird uns helfen, neue Perspektiven aufzuzeigen, wie dieses Dispositiv eigentlich wirkt – sowohl im Regelfall als auch dann, wenn es sich als „Transformator“ betätigt, d.h. als Erzeuger neuer Bilder und Kino-Erfahrungen.

GUSTAV DEUTSCH UND HANNA SCHIMEK

DIE BILDERWERFER

Eine performativische Übung von Gustav Deutsch und Hanna Schimek



understand more about this inherent interconnection of what we see and what is made visible. Resetting the apparatus will give us new perspectives on how it works—both within the norm and in its “transformer” mode, as a creator of new images and cinematic experiences.

GUSTAV DEUTSCH AND HANNA SCHIMEK

THE IMAGE-THROWERS

A performative exercise by Gustav Deutsch and Hanna Schimek

AUSSTATTUNG:

Ein Overhead-Projektor, ein Episkop, eine Leinwand, ein Rollwagen, zwei Plastikboxen mit Petrischalen und Utensilien (Wasser, Öl, Eier, Margarine, Teigbuchstaben, Curcuma zanthorrhiza, China Pudding Drink, Badefarben, Alka-Seltzer u.a.)

PERSONEN UND IHRE DARSTELLER:

August Flicker, Mitarbeiter der Firma Liesegang Technology GmbH:
Gustav Deutsch

Die Künstlerin: Hanna Schimek

HANDLUNG:

Auftritt Herr Flicker, in blauem Sakko, grauer Hose, grauem Hemd mit Elvis Presley-Krawatte, braunen Schuhen.

HERR FLICKER:

„Guten Abend! Mein Name ist August Flicker – ‚Flicker‘ wie ‚Film‘, sag ich immer –, ich bin ein Mitarbeiter der Firma Liesegang Technology Vertrieb gesellschaft mbH, einer Abteilung der TAS-Media.com GmbH, mit Sitz in Mülheim an der Ruhr, zuständig für Public Relation [...]. Gerne bin ich der Einladung gefolgt, über die Entwicklungsgeschichte unseres Unternehmens und über die Pionierleistung des Firmengründers Eduard Liesegang zu berichten [...].“

Auftritt der Künstlerin, in schwarzer Bluse mit weißen Tupfen, orangefarbenem Rock, orangefarbener Schürze mit Eisenbahnmotiven, schwarzer Strumpfhose mit weißen Tupfen, schwarzen Schuhen.

DIE KÜNSTLERIN:

Geht zum Overhead-Projektor, schaltet ihn ein, stellt eine Petrischale mit Teigbuchstaben auf die Glasplatte. Auf der Leinwand ist jetzt im Schattenriss der Satz „RESET THE APPARATUS!“ zu lesen. Aus einer Flasche gießt sie Wasser auf die Buchstaben. Die Schatten setzen sich in Bewegung [...].

RUTH HORAK

Seit den 2000er Jahren häufen sich künstlerische Arbeiten, die spezifische Eigenschaften der Fotografie reflektieren. Sie greifen Details aus den analogen Prozessen heraus oder führen die Werkzeuge der FotografInnen und LaborantInnen vor. Sie stehen in der Tradition einer medienreflexiven Kunst, andererseits vor der Tatsache, dass die digitale Fotografie die analoge in den meisten Anwendungsgebieten abgelöst und damit reihenweise Materialien, Handgriffe und Apparate obsolet gemacht hat.¹ Wenn Fotografien nicht mehr Abzüge sind, die man in der Hand hält, sondern JPEGs in der Cloud,

EQUIPMENT:

An overhead projector, an episcopes, a screen, a trolley, two plastic boxes with petri dishes and utensils (water, oil, eggs, margarine, spaghetti letters, Curcuma zanthorrhiza, Chinese pudding drink, bathtub paint, seltzer, etc.).

DRAMATIS PERSONAE:

August Flicker, employee at Liesegang Technology LLC: Gustav Deutsch
The artist: Hanna Schimek

PLOT:

Enter Herr Flicker, dressed in a blue sports coat, gray pants, gray button-down shirt, Elvis Presley tie, and brown shoes.

HERR FLICKER:

“Good evening! My name is August Flicker—“Flicker” as in “film,” I always say—I work at Liesegang Technology Trading LLC, a division of TAS Media.com LLC, based in Mülheim an der Ruhr. I’m in charge of public relations [...]. I’ve happily accepted the invitation to talk to you about the evolution of our company and the pioneering work of our founder, Eduard Liesegang [...].”

Enter the artist, dressed in a black blouse with white polka dots, orange skirt, orange apron with train patterns, black tights with white polka dots, and black shoes.

THE ARTIST:

Walks over to the overhead projector, turns it on and puts a petri dish with spaghetti letters on the glass plate, projecting the sentence, “RESET THE APPARATUS!” in silhouette onto the screen. She pours water from a bottle onto the letters. The silhouettes now start moving [...].

RUTH HORAK

The number of artworks reflecting on specific properties of photography has been increasing since the 2000s. They take certain details from analog processes and present the tools of photographers and laboratory workers. They follow in the tradition of a media-reflexive art and confront us with the fact that digital technology has largely replaced analog technology in most of the areas where photography is used and has thus made many materials, maneuvers, and apparatuses obsolete.¹ If the result of photography is no longer a print we can hold in our hands but rather a jpeg in a cloud, the medium’s manual components and the physical relationship between the apparatus and the photographer gains new meaning.

GUSTAV DEUTSCH,
HANNA SCHIMEK

alle / all

*Die Bilderwerfer. Eine
performatorische Übung, 2016
Performance / performance*

von links / from left

August Flicker (Gustav Deutsch)
am Tageslichtprojektor / August
Flicker (Gustav Deutsch) at the
overhead projector

Foto / photo: Michael Hassmann

Die Künstlerin (Hanna Schimek)
am Episkop / the artist (Hanna
Schimek) at the episcopes

Foto / photo: Michael Hassmann

Performance, Details /
performance, details

Fotos / photos: Gustav Deutsch,
Hanna Schimek

¹ Siehe dazu meinen Beitrag „Eine Hommage an das Analoge“, in: *EIKON*, Nr. 88, 2014, S. 49ff.

¹ See my essay “An Hommage to the Analog,” in: *EIKON*, No. 88, 2014, 49ff.

bekommt der manuelle Umgang mit dem Medium bzw. die physische Beziehung zwischen Apparaten und FotografInnen eine neue Bedeutung.

DAVID GATTEN

Bei meiner Tätigkeit halte ich mich oft an die Abwandlung eines alten Sprichwortes: „Wenn etwas kaputtgegangen ist, repariere es NICHT.“ Die Verwendung einer „kaputten“ (verstellten) Klebepresse beförderte so wesentlich die Arbeit an meiner Serie *Secret History of the Dividing Line* (seit 1999). Abgelaufenes, veraltetes und nicht mehr hergestelltes Filmmaterial sowie nämliche Entwicklerflüssigkeiten führen häufig zu unvorhersehbaren – und auch nicht wiederholbaren – Resultaten. Die Arbeit im Bereich des Kinos bringt es oft mit sich, dass man mit industriellen Verfahren zu tun hat, die nicht mehr gebräuchlich sind. Folglich ist man manchmal gezwungen, solche Dinge wie optische Printer und Kontaktkopiergeräte selbst herzustellen oder eigene Verfahren des Fotografierens und Reproduzierens zu ersinnen. Diese kunstvoll gefertigten Instrumente bereiten einem aber mit ziemlicher Sicherheit unerwartete Freuden und Überraschungen, die einem die Augen öffnen, indem sie das Material, das Dispositiv und das angewendete Verfahren erhellen.

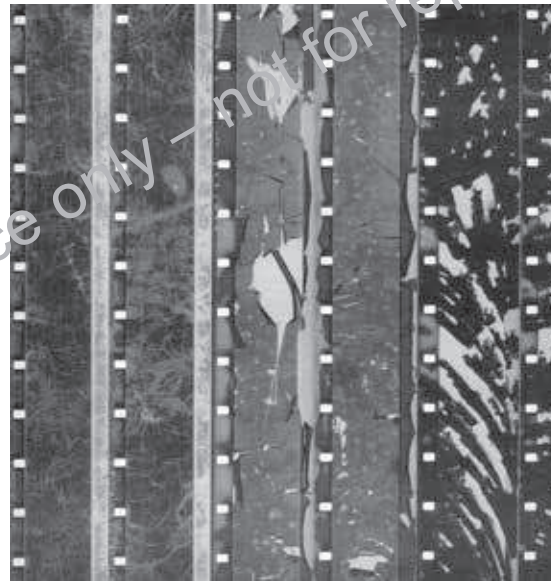


SANDRA GIBSON UND LUIS RECODER

Unsere Arbeit macht vom Medium Film in einem Moment Gebrauch, in dem der Film nicht mehr dem industriellen Standard der Filmtechnik entspricht: Der Film ist obsolet. Aber wenn das heute von einem ökonomischen Standpunkt aus wahr ist, war es das von einem künstlerischen Standpunkt aus

DAVID GATTEN

So often in my own practice, I follow the variation on an old adage, “If it is broken, do NOT fix it.” The use of a “broken” (misaligned) cement splicer propelled much of my work on the ongoing *Secret History of the Dividing Line* series (since 1999). Expired, outdated, and discontinued film stocks and processing chemicals often produce unpredictable—and unreproducible—results. Working in cinema often means following in the wake of discarded industrial practices. Accordingly, one must sometimes build such tools as optical printers and contact printers, or devise homemade systems of photography and reproduction. Almost certainly, these artistically crafted tools introduce unexpected pleasures and revelatory surprises, illuminating the material, the apparatus, and the process along the way.



SANDRA GIBSON UND LUIS RECODER

Our work employs the medium of film at the moment when film is no longer the industrial standard of motion picture technology. Film is obsolete. But if this is the case from an economic point of view, it has always been the case from an artistic one. Artistic obsolescence in the

DAVID GATTEN

links, rechts / left, right
Moxon's Mechanick Exercises, or, The Doctrine of Handy-Works Applied to the Art of Printing,
 1999
 16mm-Film / 16mm film
 26'

Mitte / center
What the Water Said, nos. 1–3,
 1997/1998
 16mm-Film / 16mm film
 16'



eigentlich schon immer. Denn die künstlerische Obsoleszenz des Mediums Film ist ein primordiales Faktum, das nicht darauf wartet, von seiner technologischen Grundlage her eingelöst zu werden. Der Film ist in der gleichen Weise fundamental obsolet, wie alle Kunst bereits im Moment ihrer Geburt obsolet ist. Im Reich der Ästhetik ist die Erscheinung der Schönheit äußerst prekär, instabil, davon bedroht, vor unseren Augen sogleich wieder zu vergehen. Die ökonomische Sicht der Obsoleszenz des Mediums Film ist bloß die Perspektive, durch die wir die künstlerische Sicht der Obsoleszenz in korrekter, wenn auch nachträglicher Weise wahrnehmen.

medium of film is a primordial fact that does not wait for the waning of its technological base. Film is fundamentally obsolete in the same way that all art is obsolete at the moment of its birth. In the realm of aesthetics, the emergence of beauty is utterly precarious, unstable, decomposing before our very eyes. The economic view of obsolescence in the medium of film is merely the vantage point through which to glimpse the artistic view of obsolescence in its correct, even if belated, perspective.

SANDRA GIBSON,
LUIS RECODER
von links / from left

Light Spill, 2005
16mm-Film, Projektor /
16mm film, projector

Foto / photo: Courtesy: MHKA

Available Light Series, 1999
drei 16mm-Filmprojektoren,
Looper, 400ft Farbfilm
(Negativ und Positiv),
Silent Speed /
three 16mm film projectors,
loopers, 400ft color film
(negative and positive),
silent speed

Foto / photo:
Studio Hans Wilschut

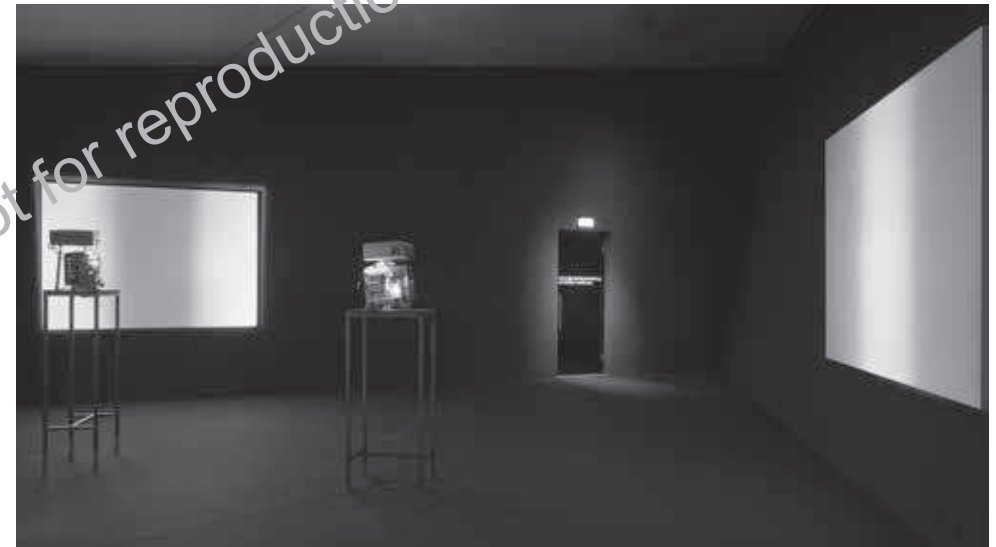
Courtesy:
EYE Filmmuseum

EIKON 97



KIM KNOWLES

RESET THE APPARATUS! – für mich bedeutet das einfach, die Art und Weise, wie wir über Obsoleszenz denken, zu korrigieren. Obwohl der analoge Film überwiegend als etwas betrachtet wird, was der Vergangenheit angehört, treibt er eine immer größer werdende Anzahl von KünstlerInnen dazu, sein nunmehr irrelevantes Dispositiv erforschen zu wollen. Es besteht ganz offensichtlich das Bedürfnis, das noch immer nicht erkannte Potential des Films neu zu definieren und auszuschöpfen. Das bedeutet aber nicht, jene KünstlerInnen, die mit Zelluloid arbeiten, als nostalgisch hinzustellen – diese fühlen sich nämlich vielmehr von einem Medium angezogen, das ihnen in



KIM KNOWLES

RESET THE APPARATUS! — For me this means readjusting the way we think about obsolescence. Although analog film is largely considered a thing of the past, it continues to drive a thriving community of artists eager to explore this now marginal apparatus. There is a desire to reinvent and rediscover, to explore film's still untapped potential. This is not to say that artists who work with celluloid are nostalgic—they are, rather, drawn to a medium that in a world of digital data and virtual platforms offers the potential for bodily engagement, mechanical interventions, and chemical transformations. Analog film matters because

einer Welt der digitalen Daten und virtuellen Plattformen die Möglichkeit zu körperlichen Einlassungen, mechanischen Interventionen und chemischen Transformationen bietet. Der analoge Film ist deswegen von Bedeutung, weil er eine andere Art des Fühlens, Sehens und In-der-Welt-Seins offeriert, eine Art, die sich nämlich der physischen und materiellen Komponente bewusst ist.

ROSÁNGELA RENNÓ

All die Strategien und die Bilder, die von ihnen herrühren, bieten nur den Vorwand dafür, über Probleme zu sprechen, die das Menschsein zu definieren helfen, wie das Gedächtnis und das kulturelle und technologische Vermächtnis.

Niemand weiß mehr, wie er ohne das technische Bild leben soll, und es scheint, als ob die Menschen ihren Umgang damit verändert hätten. Es ist wichtiger geworden, die Bilder zirkulieren zu lassen, als sie zu verwahren. Die Menschen sammeln keine Fotos mehr, sie ersetzen bloß eines durch das andere, ohne jemals wieder auf sie zurückzukommen.

Ich bin es gewohnt, eher darüber nachzudenken, wie man Bilder anschaut, denn sie eigentlich herzustellen. In dieser Welt voller Bilder kommt das Bemühen, sich schon existierende Bilder anzueignen, einem Akt des Widerstands gleich. Strategien und Dispositive neu zu definieren und zu untersuchen ist gleichbedeutend damit, mehr Zeit darauf zu verwenden, die Wichtigkeit der Beständigkeit von Bildern heute verstehen zu wollen.

it offers a different way of sensing, seeing, and being in the world that is grounded in a physical and material awareness.

ROSÁNGELA RENNÓ

All the strategies and the images derived from them are just pretexts for discussing issues that are important to humanity, especially memory and the cultural and technological legacy.

No one knows how to live without the technical image anymore, and it seems that people have changed their way of dealing with it. It's more important to make images circulate than to store them. People don't collect photos anymore; they just replace one by another, never coming back to them.

I am used to thinking more about the ways of seeing images than actually creating them. In this world saturated with images, appropriating existing images is an act of resistance. Reinventing and reexploring strategies and *dispositifs* means spending more time trying to comprehend the importance of the permanence of the image today.

ROSÁNGELA RENNÓ

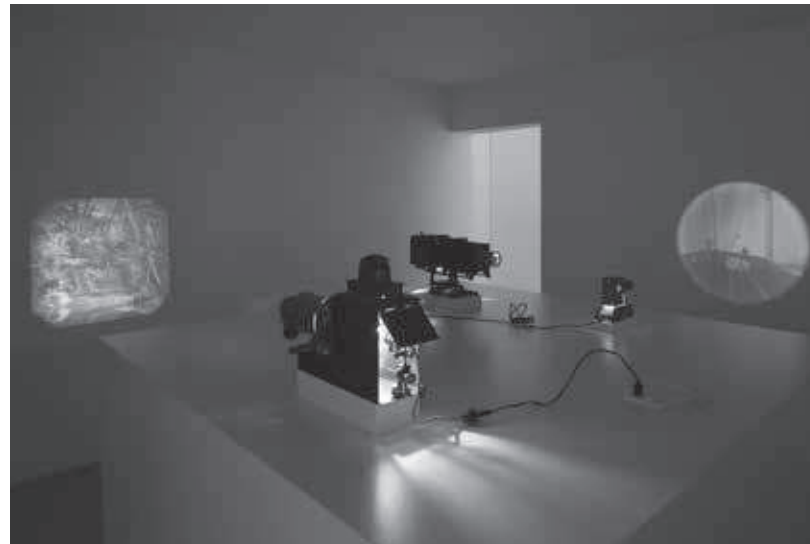
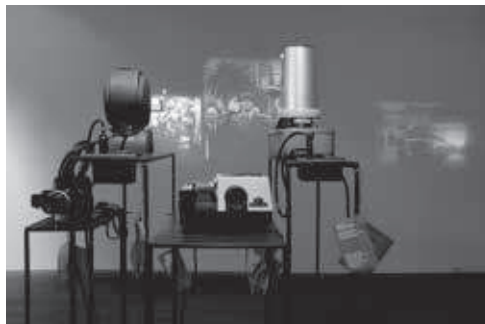
von links / from left

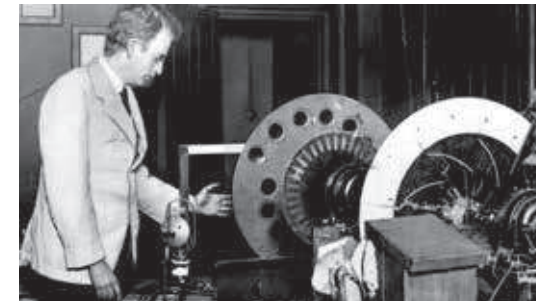
Río-Montevideo, 2011–2016
Metallische mit Schaltern,
Zeitschaltuhren, Diaprojektoren,
Dias, PVC, Soundtrack
inspiriert von *Die Internationale* /
iron tables with switches, timers,
slide projectors, slides, PVC,
soundtrack inspired by the hymn
The Internationale

Foto / photo: Kate Elliott

Lanterna Mágica, 2012
Laternae magicae und
Fotografien / magic lanterns
and photographs

Foto / photo: David Rato





von links / from left
 GEBHARD SENGMÜLLER
 Screenshot aus /
 screenshot of
Big Paul, 2016
 Projektentwurf / project draft

John Logie Baird mit einem
 Prototyp seines Televisors,
 ca. 1925 /
 John Logie Baird with a
 prototype of his Televisor,
 approx. 1925
 Foto: anonym /
 photo: anonymous

EIKON 97

GEBHARD SENGMÜLLER

In meiner künstlerischen Beschäftigung mit medienarchäologischen Themen nehme ich in fiktiven Zeitreisen an entscheidenden Gabelungen der Mediengeschichte Änderungen vor und versuche herauszufinden, wie sich diese Änderungen auswirken. Im Moment arbeite ich an der großformatigen Installation *Big Paul*. In ihr erfinde ich eine Gegenwart, in der das elektromechanische Fernsehen, das Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts von Paul Nipkow und John Logie Baird erfunden wurde, danach aber durch eine elektronische Variante ersetzt wurde, weiter besteht. Damit führe ich eine heute komplexe und unverständliche Technologie zurück zu ihrem Ursprung, der viel näher an anderen zur gleichen Zeit entstandenen, aber nachvollziehbareren Apparaturen wie dem Filmprojektor und dem Phonographen liegt.

GEBHARD SENGMÜLLER

In my artistic exploration of media-archaeological topics I engage in fictional time travel and make changes at pivotal crossroads in the history of media, attempting to find out how these changes might affect the things to come. At the moment, I'm working on my large-scale installation, *Big Paul*. In it, I imagine a world where electromechanical television, which was invented at the end of the nineteenth, beginning of the twentieth century by Paul Nipkow and John Logie Baird and later replaced by the electronic version, still exists today. In imagining this, I return what has become a complex and incomprehensible technology back to its roots, which are much closer to other, more easily understandable apparatuses invented at the time, such as film projectors and phonographs.



For reference only - not for reproduction

EDGAR LISSEL

In meinen Arbeiten geht es mir nicht um das primär Abbildende der Fotografie. Im Mittelpunkt steht vielmehr der Prozess selbst und die Lust, das Fotografische neu zu denken und zu transformieren, die der Fotografie inhärenten Komponenten zu analysieren und sie entgegen ihrem gewohnten Auf-scheinen zu verwandeln. Qualitäten im Bildprozess wie Sichtbarkeit, Erfahrbarkeit und Nachvollziehbarkeit spielen hier eine wichtige Rolle. Wenn ich in Kooperation mit Naturwissenschaftlern mit lichtsensiblen lebenden Mikroorganismen oder anderen Kleinstlebewesen Bilder produziere, dann möchte ich die untrennbare Verbindung zwischen dem lebenden Bildmedium und mir als Künstler sichtbar und erfahrbar machen. So werden bildnerische Prozesse zu Momenten der „Berührung“ und in den Prozess des Lebens überführt. ■

EDGAR LISSEL

My works are not about the primary reproductive aspects of photography. Rather, they focus on the process itself and the pleasure of rethinking and transforming the photographic, of analyzing the components inherent in photography and changing them so that they are at odds with their usual appearance. Qualities in the image process such as visibility, tangibility, and comprehensibility play an important role in this. When I collaborate with natural scientists to produce images with light-sensitive, live microbes or other microscopic organisms, I want to make the inseparable connection between the living image medium and myself, the artist, visible and tangible. In doing so, I translate artistic processes into moments of “contact” and transfer them into the process of life. ■

EDGAR LISSEL

von links im Uhrzeigersinn /
from left, clockwise

Bakterium – Vanitas, 2000/2001
Pigmenttinte auf Archivpapier /
pigment ink on archival paper
80 x 80 cm

Domus Aurea, 2005
Pigmenttinte auf Archivpapier /
pigment ink on archival paper
100 x 80 cm

Im Prozess der Berührung, 2014
Installation / installation
Projektentwurf / project draft