

Stephen Zepke

Postkonzeptuelle Analogfotografie:
Mladen Bizumics Kodak-Arbeiten

Post-conceptual analogue;
Mladen Bizumic's Kodak Photographs

Translated by Wilfried Prantner

Mladen Bizumics Schaffen geht von einer trügerisch einfachen Frage aus: »Was ist Fotografie?« Er ist zwar nicht der Erste, der sie stellt, aber er hat eine originelle und komplexe Antwort darauf, eine, die sich auf drei Ebenen entfaltet: 1) zwischen analoger und digitaler Fotografie, 2) zwischen modernistischer und konzeptueller künstlerischer Praxis und 3) als eine Reflexion über die sozialen Auswirkungen der Globalisierung und des Konzernkapitalismus.

In seinen neueren Arbeiten beschäftigt sich Bizumic mit dem Aufstieg und Untergang von Eastman Kodak. Gegründet 1880 und verantwortlich für die Popularisierung der Fotografie an der Wende zum 20. Jahrhundert, erreichte die Firma 1976 in den USA einen Marktanteil von 90 Prozent. 1975 erfand Kodak die Digitalkamera, ging aber nicht damit in Produktion, so dass die Firma 2012 Konkurs anmelden musste, nachdem ihr die Digitalfotografie den Markt abgegraben hatte. Der Begleittext zu Bizumics kürzlich gezeigter Ausstellung »Kodak: Reorganisation Plan« (Georg Kargl Box, Wien, 2015) bringt das so auf den Punkt: »Kodak erfand seinen eigenen Tod«. Eben diese Tote erweckt Bizumic zum Leben, indem

Mladen Bizumic's work begins from a deceptively simple question: "What is photography?" And while not the first to ask it, Bizumic will offer an original and complex answer that unfolds itself between two oppositions; that of analogue and digital photography, and of modernist and conceptual artistic practice.

From this perspective Bizumic's work explores the vacillations of redundancy and re-invention, of receding into history and return by focussing on the rise and fall of the Eastman Kodak Company. Founded in 1880, responsible for selling Brownie box camera's to the masses, achieving a 90% US market share in 1976, before filing for bankruptcy 2012 after inventing the digital camera in 1975, but failing to put it into production. The story is a salutary tale of conservative, corporate hubris, and how capitalism and technological development has changed everything. As the statement accompanying his recent exhibition at Georg Kargl Box in Vienna puts it; 'Kodak invented its own "death".' It is this death that Bizumic brings to life, exploring the cadaver of Kodak with a morbid and sometimes violent interest, turning it into a morality tale perhaps, a



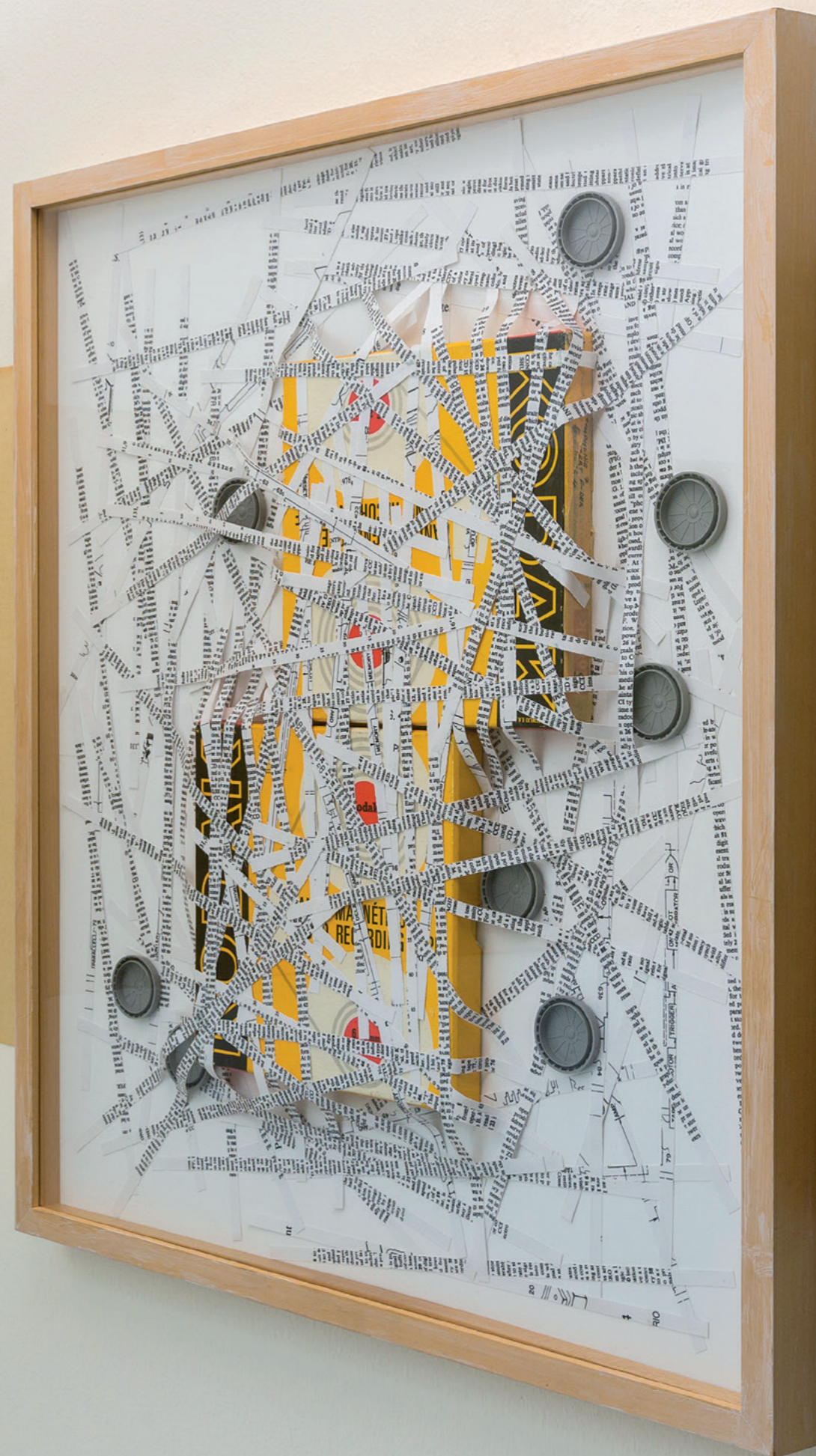
Kodak: Reorganisation Plan, 2015. Exhibition view at Georg Kargl BOX, Vienna.
Photo: Matthias Bildstein. Courtesy: the artist & Georg Kargl Fine Arts, Vienna.





Kodak (Thin Layers of Dignity), 2014. C-photograph on Fuji Archival Paper, 35 mm slide element, paper, Kodak Sound Recording 6,25 mm, Frame, 31 x 52,5 x 3,5 cm. Photo: Matthias Bildstein.
Courtesy: the artist & Georg Kargl Fine Arts, Vienna.

Kodak (Patent Network), 2014. Shredded C-photographs on Fuji Archival paper, Kodak sound recording 6,25 mm cardboard packaging, 35 mm Kodak Film roll packaging, Frame, 62,5 x 52,5 x 3,5 cm. Photo: Matthias Bildstein.
Courtesy: the artist & Georg Kargl Fine Arts, Vienna.



Lista Nr
1. Sprzedawca: Georg Kargl Fine Arts, Vienna

1. Sprzedawca: Georg Kargl Fine Arts, Vienna

twisted coroner exhuming the corpse for purposes of research.

Analogue photography is “old-fashioned”, in the sense of operating through technology that has been surpassed. Not surpassed in the sense that analogue photography makes worse pictures than digital photography - because many people would argue the opposite - but in the sense that it is too specialised, that it does not interface with all the other digital technology that distributes images and information instantly all over the world. What this effectively means is that it remains too material, it takes an image of something, changes its materiality in this sense, but does not escape materiality per se, does not dematerialise into a binary code that can be downloaded anywhere and at any moment. That's a bit like Modernist art, which relied on its materiality to offer the viewer a sensation, an analogue of what it was. Conceptual art dematerialised the art work, it produced meaning (rather than sensation), turned art into, we might say, an information technology. Bizumic's work occupies and animates this shift, affirming analogue photography's materiality within and as a conceptual project. This means Bizumic's answer to the question that we began with is utterly ambiguous - photography is both material and concept, a conjunction the work itself attempts to extrapolate.

Picture Material (Rochester NY) (2014) is composed of shredded photographs of Steven Sasson, a Kodak engineer who invented the first digital camera in 1975. Their shredded aspect is certainly more obvious than their representational content, although with some attention and the necessary information it is possible to grasp the ‘content’ of the work. But this ‘content’ is obscured by the shredding, which emphasises the aesthetic over the representational elements of the work. The shredding machine is like a psychotic printer, voiding the photo's coherency as both a thing and a representation, but offering us a recomposed body, materiality in all its glory, full of texture, colour and abstract composition, full of emotional affect. A shimmering surface of blue obscures and overwhelms the photo's ‘content’, a violent machining of the material casts it into chaos - a sensation emphasised by the work clinging to a representation that it is about to give up. Shredding destroys, it obliterates, it rips the ‘content’ out of its material, consigning it to an irreversible and instant entropy. Becoming trash - but no, not quite. The work is poised on the edge of its own dissolution, perhaps painstakingly and only partially recomposed in a bad spy movie, or more poetically perhaps, caught in mid-air just before its pieces disperse, almost like a snapshot of the process. But this process is also an analogue (or allegory? the ambiguity here is precisely the point) of the recent end of analogue photography, and of modernism too; redundant, expired, its material scattered, thrown away, reduced to simple matter without content. And as such there is perhaps a certain Schadenfreude too, as the Kodak man's fractured smile is passed through the shredder of history and evacuated of any triumph. But the ambiguity is now evident - Picture Material (Rochester NY) offers information and meaning, it emerges from a conceptual frame and a research based practice, but it does so through a material process that expresses its referents in the pathetic vocabulary of modernism rather than through signifiers that would explain it to us. It offers, we might say, an analogue conceptualism, poised between matter and meaning, making one into the other perhaps. By displaying the photo at precisely this point where its coherence has been shredded but not yet adrift on the wind, the object persists as a tragic echo of what it was, and as a broken promise of what it is not yet, some-

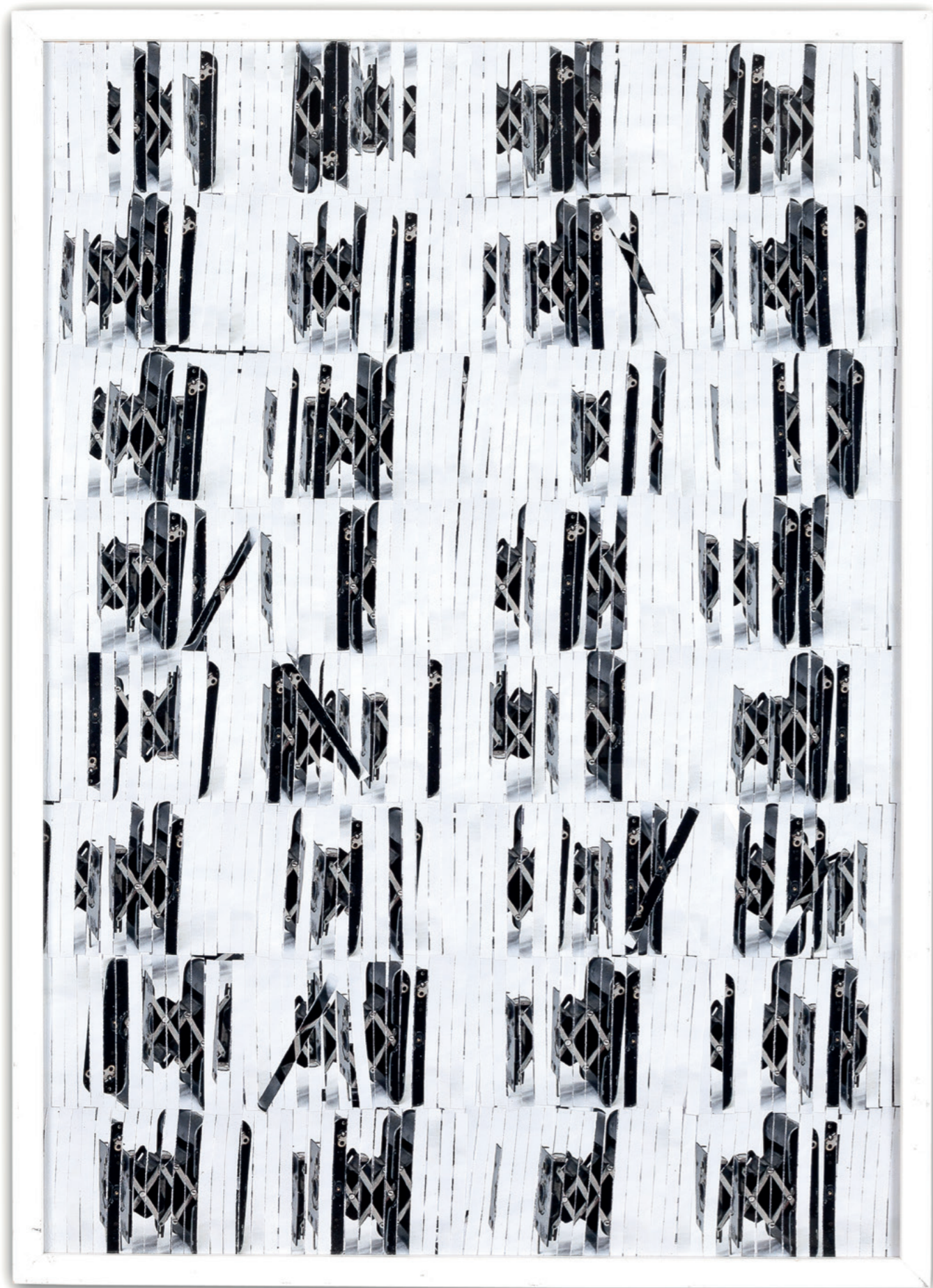
er die Firmenleiche mit morbiden und bisweilen grausamem Interesse sezziert. Einerseits überführt er sie in ein zeitgenössisches Moralitätenspiel über die Vergänglichkeit unternehmerischen Erfolgs, andererseits setzt er sie wie Frankenstein künstlerisch zu etwas Neuem zusammen.

Die Ausstellung »Kodak: Reorganization Plan« zeigt die metaphorischen Dimensionen dieses Umbruchs und lenkt das Augenmerk auf die psychologischen und sozialen Aspekte, die mit dem Rhythmus des Kapitals (Marktbeherrschung – Konkurs – Restrukturierung) einhergehen. Laut Steven Sasson, dem Kodak-Ingenieur, der die erste digitale Kamera erfand, hat die Firmenleitung die Erfindung deshalb unterdrückt, weil sie erkannte, welche Auswirkungen sie auf das eigene hochprofitable Geschäft haben würde: ein Fall von Vergangenheitskonservierung auf Kosten der unwägbareren Vorteile einer Zukunftstechnologie. Illustriert diese Geschichte die kurzsichtige Logik kapitalistischen »Wachstums«, so erscheint die nachfolgende Restrukturierung als »Happy End«, das die verlorenen Jobs und beschädigten Lebenswege verschleiert, die für die ArbeiterInnen damit verbunden sind. Die Wände der Ausstellung waren mit einem Streifen aus Formularen beklebt, die Bizumic aus dem bankrotten Rollmaterial-Reparaturwerk ZNTK im polnischen Poznań hatte, wo die Ausstellung erstmals gezeigt wurde. Überflüssigkeit führt also zu Restrukturierung, und diese bedeutet wiederum Arbeitsplatzverlust und Technisierung von Produktionsprozessen im Namen von »Effizienz« (d. h., Profit-schutz). Bizumic verwendet diesen Vorgang als Hintergrund für seine eigenen Arbeiten, bettet dieselben also in das stille, melancholische Zeugnis dieser vergilbten Blätter ein. So bildet die »reale« Welt den Rahmen für Bizumic's künstlerischeres Projekt, das darin besteht, Materialien der analogen Fotografie zu »restrukturieren« – diesmal freilich nicht im Namen einer vermeintlichen »Effizienz«, sondern um das Potenzial ihres Materials auszuloten.

Die Analogfotografie wurde überflüssig, weil sie zu materiell war, die Dinge nicht in den überall und jederzeit downloadbaren binären Code transformieren konnte. Damit gleicht sie ein wenig der Moderne in der Kunst, deren Materialität den BetrachterInnen eine sinnliche Erfahrung, ein Analogon ihrer selbst bot. Die konzeptuelle Kunst entmaterialisierte dagegen das Kunstwerk, schuf Bedeutung statt sinnlicher Erfahrung und machte die Kunst zu einer Informationstechnologie. Bizumic's Werk setzt sich auf diesen Umbruch drauf und versetzt ihn zugleich in Bewegung: Er affirmiert die Materialität der Analogfotografie im Rahmen und in Form eines konzeptuellen Projekts. Bizumic's Antwort auf die eingangs gestellte Frage ist also durch und durch ambivalent: Die Fotografie ist gleichermaßen Material wie Konzept – eine Verbindung, die das Werk selbst zu erschließen versucht.

»Picture Material (Rochester, NY)« (2014) besteht aus geschredderten Fotos von Steven Sasson, ein »Inhalt«, der mit etwas Aufmerksamkeit und den nötigen Hintergrundinformationen durchaus zu erkennen ist. Im Vordergrund steht aber sicherlich der Aspekt des Schredderns, ist der Schredder doch eine Art psychopathischer Drucker, der die Integrität des Fotos als Objekt und Repräsentation zerstört, aber zugleich einen materiell verteilten Schizo-Körper schafft. Vielleicht ein wenig wie ein modernistischer Maler. Eine schimmernde blaue Oberfläche ver- und überdeckt den »Inhalt« des Fotos, die gewaltsame maschinelle Bearbeitung des Materials stürzt ihn ins Chaos – eine Empfindung, die durch den Umstand verstärkt wird, dass das Werk an einer Repräsentation festhält, die es im Begriff ist aufzugeben. Schreddern zerstört, löscht, unterzieht den »Inhalt« einer irreversiblen, sofort eintretenden Entropie – der Müllwerdung –, aber nicht ganz. Die Arbeit steht am Rand ihrer eigenen Auflösung, vielleicht zum Teil wieder akribisch zusammengesetzt wie in einem schlechten Spionagefilm, vielleicht auch – poetischer – im Davonfliegen fixiert, gerade bevor sich die Teile in





alle Winde zerstreuen, fast wie ein Schnappschuss. Aber dieser Prozess ist auch eine Analogie (oder Allegorie? genau diese Ambiguität ist hier der springende Punkt) des Endes der Analogfotografie und der Moderne; überflüssig, abgelaufen, das Material zerstreut, entsorgt, auf reine, uninteressante, inhaltsleere Materie reduziert. Vielleicht ist auch eine gewisse Schadenfreude mit dabei, wenn das gebrochene Lächeln des Kodak-Mannes durch den Schredder der Geschichte gejagt und ihm alles Triumphale entzogen wird. Jedenfalls ist die Ambiguität jetzt offensichtlich – »Picture Material (Rochester, NY)« liefert Information und Bedeutung, die einem konzeptuellen Rahmen und einer recherchebasierten Praxis entspringen, findet jedoch seine Form durch einen materiellen Prozess, der seine Referenten im pathischen Vokabular der Moderne ausdrückt und nicht durch Signifikanten, die sie erklären wollen. Bei dem Werk handelt es sich, so könnte man sagen, um einen analogen Konzeptualismus, der zwischen Stoff und Bedeutung schwebt, vielleicht das eine ins andere transformiert. Indem es das Foto genau in dem Moment zeigt, in dem seine Integrität bereits zerstört, aber noch nicht ganz zerfallen ist, lebt es fort als ein Echo dessen, was es einmal war, und ein Gerücht davon, was es noch nicht ist, zwischen Leben und Tod, Profit und Pleite, Analogem und Digitalem, Moderne und Postkonzeptualismus schwankend, eine Furche in der Zeit, in der diese Gegensätze ineinander überzugehen scheinen, promiskuitiv vereint in einem karnevalesken Tanz.

Ist das also Bizumics Antwort auf unsere Frage? Ist die Fotografie sowohl analog als auch digital? Jacques Derrida suggeriert genau das, trotz der substanziellen materiellen Unterschiede zwischen Analog- und Digitalfotografie, ihrer technischen, technologischen, selbst ontologischen Differenz. Aber dann wieder, wie Derrida gerne sagt, ist es einerlei, ob die Fotografie analog oder digital ist, sie ist Re-präsentation, ist immer »aufgenommen«, von ihrem Original genommen, re-produziert. (Wer sich ein wenig mit Derrida auskennt, dürfte nicht überrascht sein, denn am Ende ist es bei ihm doch immer Schrift, nicht?). Ist das also die Geschichte, die uns »Picture Material (Rochester, NY)« erzählt? Dass die technologische Wende, die das Bild sowohl ankündigt als auch in gewisser Weise vollzieht, unerheblich ist, wenn es um die Ontologie der Fotografie geht?

Vielleicht sagt die Arbeit genau das, auch wenn es nicht das Interessanteste ist, was sie sagen könnte, und erst recht nicht das Interessanteste, was wir über sie sagen könnten. Bizumics Werk ist nicht kategorial, es zieht keine Schlussfolgerungen, sondern eher Probleme durch Materie hindurch, Probleme, deren verstörende, aber stets elegante Kraft die Selbstevidenz ihrer eigenen Erscheinung rearrangiert. Eine problematische Idee, so Gilles Deleuze, ist eine intensive stofflich aktualisierte Differenz (analog-digital), eine potenzielle Kraft, ausgedrückt durch Veränderung und Experiment, kurz das, was Deleuze »Gedanke« nennt. Womöglich ist die Fotografie nur ein solches »Problem« und Bizumics Werk nur ein solcher materieller »Gedanke«.

Betrachten wir anhand von »Kodak (One and Three Images)« (2015) wie das gehen könnte. Die Arbeit besteht aus neun gerahmten, von Dias gefertigten Prints, und einem weiteren Rahmen, in dem sich u. a. auch der Datenstick mit den Scans befindet, von denen die Prints gefertigt wurden (zumal es ja heute unmöglich geworden ist, sie direkt von den Dias zu fertigen). Dieser konzeptuelle Formalismus ist ein offensichtliches Update von Joseph Kosuths »One and Three Chairs« (1965), und doch auch ganz anders. Kosuth fragte nach dem »eigentlichen« Stuhl, wobei er unterstellte, dass dieser ein Konzept oder eine »Idee« sei, die lediglich sprachlich, materiell oder fotografisch ausgedrückt werde. Der springende Punkt war, dass dies auch für die Kunst gelte: »Art as Idea as Idea«, wie Kosuth etwas pedantisch formulierte. In »Kodak (One and Three Images)« hingegen wird die Trinität des Bildes

how suspended between life and death, profit and bankruptcy, analogue and digital, past and future, between modernism and the post-conceptual, burrowing out a gap in time in which these oppositions seem to lose their stringency, and mix promiscuously in a carnivalesque dance.

But hang on a minute with the carnivalesque. Analogue or digital, modernist or post-conceptual, material or concept, which is it? Perhaps the difficulty in answering is a reflection of the question rather than the work. Jacques Derrida makes an interesting point here; yes, he says, there are clearly substantial material differences between analogue and digital photography, differences of technique, of technology, even of existence itself, perhaps. But then again, as Derrida is always says, but then again whether its analogue or digital photography it does the same thing, it takes images, it reproduces things (even when these reproductions are unclear or abstract, or even when, perhaps, the photograph has been shredded). Photography is representation, and however its done, its always taken, we take a photograph from its original, re-produce it. (But if we know a little Derrida this is no surprise, because in the end he always writes that). Is this then, what Picture Material (Rochester NY) tells us? That the technological shift that its image both announces and in a certain way enacts, that this shift is not really significant when it comes to the question of the ontology of photography?

Maybe the work could say that, but its not the most interesting thing it could say, let alone the most interesting thing that we could say about it. Bizumic's work is not categorical, it doesn't present conclusions but rather drags problems through matter, problems whose disruptive but always elegant force rearranges the self-evidence of their appearance. A problematic Idea, Gilles Deleuze tells us, is a difference of intensity actualised in matter, a dynamic force expressed in change and experiment, what he calls 'thought'. Perhaps photography is just such a 'problem', and Bizumic's work in this sense is just such a material 'thought'.

Let's look at Kodak (One and Three Images) (2015) to see how this might work. The work consists of 9 framed prints made from slides, with the slides being presented together in a separate frame, along with the data-stick carrying the scan files from which the photos were printed (it now being impossible to print them from the slides themselves). We know this kind of conceptual formalism well these days, to the point where the "transparency" of the works production includes an ironic reference to the chairs of Kosuth. Ironic because while Kosuth's chairs asked what constituted the "real" chair, with the implication that a concept or "idea" of the chair defined its identity, and by analogy the same could be said for "art". Art as idea, as idea, as Kosuth rather pedantically said. We immediately feel the work's difference from Kosuth, because Bizumic seems more interested in the confusion between the terms (art and its idea), than in their dematerialisation in a concept.

In Kodak (One and Three Images) (2015) the gesture of showing its material support (which simultaneously shows the conceptual support) obscures what is shown. The showing of the support - in all its aspects (he shows the handwritten marks and remarks on the press release for the exhibition Kodak: Reorganisation Plan (Georg Kargl Box, 2015), he cuts a hole in the envelope to show the photo inside in Uncle Bob under the Coca-Cola Kodak Sign (1968-2014), he peels back a photo to show the Kodak logo on its back in Kodak (Double-Sided Image) (1975-



Kodak: la présence de l'image, 2014. Exhibition view at galerie Frank elbaz, Paris.
Photo: Zarko Vijatovic. Courtesy: the artist & galerie Frank elbaz, Paris.



Kodak: Reorganisation Plan, 2015. Exhibition view at Georg Kargl BOX, Vienna.
Photo: Matthias Bildstein. Courtesy: the artist & Georg Kargl Fine Arts, Vienna.



Kodak: la présence de l'image, 2014. Exhibition view at galerie Frank elbaz, Paris.
Photo: Zarko Vijatovic. Courtesy: the artist & galerie Frank elbaz, Paris.

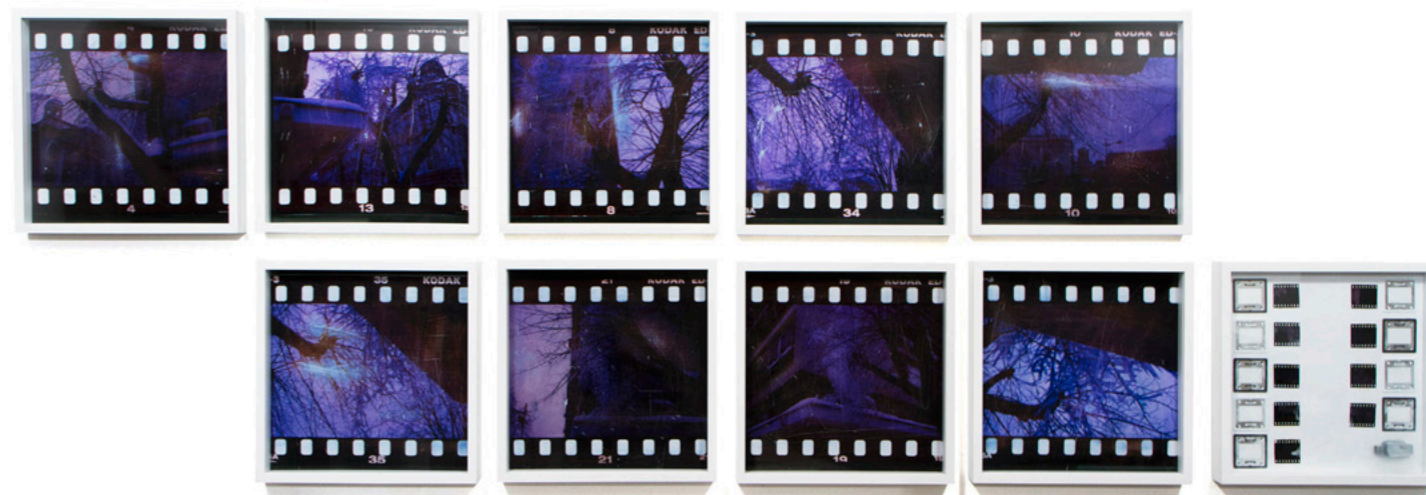




Picture Material (Rochester, NY), 2014. Shredded C-print photographs on Fuji archival photo paper, Frame, 100 cm x 70 cm x 4 cm.
Photo: Zarko Vijatovic. Courtesy: the artist & galerie frank elbaz, Paris

nicht auf einen immateriellen Begriff zurückgeführt, sondern erscheint zwangsläufig auf seine analogen und digitalen Formate aufgeteilt. Überdies verweist das ausdrückliche Zeigen der materiellen Verteilung des Bildes auf eine konzeptuelle Absicht und verdeckt das Gezeigte (insofern ist es eine gute Kosuth-Kopie). Das Ausstellen des – materiellen, konzeptuellen oder institutionellen – Trägers ist ein häufiges Verfahren in Bizumics Werk, aber ist es deshalb schon kategorisch postkonzeptuell? Sagen wir – vorläufig einmal – noch nicht, und versuchen wir die Fotografien »selbst« zu betrachten. Lassen wir das Konzept außen vor, sehen wir, dass sie so oder so schwer zu lesen sind. Sie zeigen einen Baum und die Ecke eines Gebäudes, und vielleicht etwas, das im Baum hängt, oder aber auch nicht. Es ist anscheinend Winter, aber alles ist verschwommen und undeutlich, weil beim Entwickeln etwas schief gegangen ist, das die Fotos in ein violettes Dämmerlicht taucht. Dazu weisen sie Kratzer und andere Schäden auf, eine Folge des Umstands, dass Bizumic die Filmrollen jahrelang in der Tasche mit sich herumschleppte, ehe er die Prints davon fertigte. Diese Bilder sind sozusagen »doppelt ana-

2014), he shows the InDesign mark-up for these pages your reading in Camera Austria, etc.) is a common gesture in Bizumic's work. In Kodak (One and Three Images) the conceptual mis en scene shows its own showing to the point of obscuring what is shown (it is a good copy of Kosuth on this point). Is this the point? Does this work announce the victory of the concept? Let's say - provisionally - not yet, and try to look at the photographs 'themselves'. Peering around the concept we see that they are anyway hard to read, concept or not. They show a tree and the corner of a building, and something possibly hanging in the tree, or possibly not. It seems to be winter but everything is murky and obscure because something has gone wrong with the process, suffusing the photos with a purple, crepuscular light. As well, scratches and other damage obscure the image, a result of the roll of film having been forgotten for years at the bottom of Bizumic's bag before being printed. These images are, we could say, "double-analogue", analogue photos bearing the marks of their direct contact with other things, but accidental and random, sloshing around with the trash. We see again the violence of analogue



log«, analoge Fotos, die die Spuren ihres zufälligen unmittelbaren Kontakts mit anderem herumliegenden Kram in sich tragen. Man sieht wieder die Gewalt des analogen Abdrucks, er ist nah und physisch, hat mit sich berührenden Körpern zu tun. Das Bild »selbst« ist ein eisbedeckter Baum in Belgrad, ein »Moment«, auf dessen Fixierung Bizumic fünf ganze Filmrollen verwandte. Die Fähigkeit der Fotografie, einen Moment festzuhalten, gilt oft als deren »Essenz«: ein Bild aus dem Strom der Zeit zu schneiden, es »einzufrieren«, so dass man seine ästhetischen Qualitäten isoliert in ihrem ganzen Glanz als »Kunst« betrachten kann. Aber dieser Moment wurde von der Zeit verunklart, ehe er entwickelt wurde, tauchte ein wenig verschlissen wieder auf, die reiche Patina seiner vergessenen und chaotischen Existenz wie Narben auf seinem Körper tragend. So gesehen ist es eine analoge Feier des Analogen selbst, aber eine, die sich in einem konzeptuellen Rahmen präsentiert und des Digitalen bedarf, um überhaupt in Erscheinung zu treten.

Diese hybriden – analog/digitalen, materiell/konzeptuellen,

im-printing, its up close and physical contact. The image "itself" was taken in Belgrade, of a tree covered in cascading ice, a "moment" that Bizumic repeatedly tried to capture, just right. Here we have a classic example of what many consider to be the ontological "essence" of photography, it's ability to capture a moment, to pull it out of the flow of time - to "freeze" it - so we can appreciate its aesthetic qualities in isolation, in all their glory as 'art'. But this moment had already sunk back into time before it was developed, only re-emerging later a bit worse for wear, carrying the rich patina of all these forgotten and essentially chaotic moments like scars on its back. Beginning as a memory of a moment, it was immediately forgotten, submerged in the dark unconscious of things - brute matter and force - before returning to signify the redundancy of its materials and technique. These material memories are memorialised in the work, but also obscured by what they here represent. But not entirely. Despite the by now formulaic gestures of showing the slides and data stick, as well as including the film's sprocket-holes in the prints, there are other aspects of the work that resist their concep-

tual frame, that burst through its slick schtick. Why, for example, are not all 36 frames of the film reproduced? That would be more consistent with the dry logic of conceptual work. The 9 photos we see implies a subjective selection in the showing that is motivated by something other than the conceptual imprint. The photos thereby start to emerge from the shadows of the “past”, no longer mere cyphers for something that no longer works. The materialisation of time evident in the analogue begins to assert its aesthetic presence in the present. The photos are a lovely shadow of purple and mauve, a beautifully putrid colour unnaturally formed by the chemical process gone wrong - by, we might say, the unique processing these images received at the bottom of Bizumic’s bag. They are a colour that already announces these images as redundant, spoiled, and anyway achingly nostalgic for the singular “moment” of photography itself that has been beaten out of them. But all of this past tense, all of this historical significance, also contains something that disengages itself from the conceptual containment of its “showing”, in order to become something else, another “moment”, this time returned in the touching weirdness that these images “presence”.

Of course we have to admit, despite the optimism of the last sentence, there is an element of analogue-porn to these images. The nostalgic air surrounding them accompanies all things preserved from the past to speak of where they came from. To speak of a life that has left them, and which they now simply signify, now re-present. This is perhaps the case with all analogue photographs, and it is in fact the digital machine that imparts contemporaneity to images. The contemporary is the evaporation of the object into the format, and the transformation of the aesthetic pleasure of images into the pleasure of operating the machine, the swish. Kodak (*One and Three Images*) seems to operate in the same differential field as *Picture Material* (Rochester NY) - between matter and concept, analogue and digital, history and the present, but with a different purpose. Whereas *Picture Material* (Rochester NY) sought to channel the redundancy of analogue photography into a modernist art work, Kodak (*One and Three Images*) seems to work in the other direction, and tries to convert analogue photography into a concept. In both cases, however, Bizumic is able to hold the poles of his problem in a relationship mutual deformation, where we move from one to the other in a rhythm that keeps changing the nature of its terms, and so develops for itself. These works pose our original question ‘What is Photography?’ in such a way as to suggest that there is no answer except the ongoing process of placing technology and artistic frames into contact. What emerges is not a definitive answer, not even a provisional one, but rather a performative process that insists on photography as an experimental art form, which means on the materiality of the analogue photograph. Even if this means that the photographic ‘image’ is understood as being something without clarity, whether technological or conceptual, and instead as something far more problematic, a living example of materialised thought. The real question then, would be “Is that Art?”

modern/postmodernen – Bilder und das Ausstellen ihres Hybridisierungsprozesses sind zweifellos typisch für die »postkonzeptuelle« Kunst. Aber was heißt das? Zwar finden sich in Bizumic’s Werk formelhafte Gesten wie das Zeigen der Dias und des Datentsticks oder die Einbeziehung der Filmperforation in die Prints, aber es weist auch andere Aspekte auf, die den konzeptuellen Rahmen sprengen, sein glattes Muster durchbrechen. Warum wurden zum Beispiel nicht alle Bilder reproduziert? Das würde der trockenen Logik der Konzeptkunst eher entsprechen. Die neun Aufnahmen, die wir sehen, lassen auf eine subjektive Auswahl schließen, die sich dem konzeptuellen Gepräge widersetzt, ein persönliches Moment, das über den konzeptuellen Rahmen oder den metaphorischen Inhalt des Werks hinausgeht. So beginnt die vom Analogen bewirkte Materialisierung der Zeit ihre ästhetische Präsenz im Hier und Jetzt zu behaupten. Die Fotografien besitzen eine reizvolle lila-violette Schattierung, eine wunderbar scheußliche Farbe, hervorgerufen vom fehlgeschlagenen chemischen Prozess – von der sozusagen unbewussten Entwicklung dieser Bilder in den finsternen Tiefen von Bizumic’s Tasche. Sie besitzen eine Farbe, die diese Bilder bereits als überflüssig und missraten ausweist, auf jeden Fall aber als sich nostalgisch nach dem singulären »Moment« der Fotografie verzehrend, der ihnen nachträglich ausgetrieben wurde. Aber diese ganze Vergangenheit, dieser materielle Prozess, diese historische Bedeutung lösen sich vom konzeptuellen Rahmen, der sie »zeigt« und einhegt, und strahlen – wie die Wiederkehr des Verdrängten – etwas bewegend Unheimliches aus, ein Gefühl, dass diese Bilder »präsent« sind.

Natürlich könnte man einwenden, dass mit dieser »Präsenz« auch eine Nostalgie für das Verlorene einhergeht, etwas, das wahrscheinlich für alle analogen Fotografien gilt und einen Teil ihres Reizes ausmacht. Soviel zugestanden, erkennen wir, wie »Kodak (*One and Three Images*)« das gleiche »Problem« auslotet wie »*Picture Material* (Rochester, NY)«, die bewegende Spannung zwischen Materie und Konzept, Analogem und Digitalem, Geschichte und Gegenwart. Doch wo »*Picture Material* (Rochester, NY)« das Überflüssige der Analogfotografie zu einem Werk der Moderne zu machen versucht, geht »Kodak (*One and Three Images*)« anscheinend in eine andere Richtung und versucht die Analogfotografie zu einem Konzept zu machen. In beiden Fällen aber schafft es Bizumic, die Pole des Problems in einem Verhältnis gegenseitiger Deformation zu halten, in dem wir uns vom einen zum anderen bewegen, in einem Rhythmus, in dem sich das Wesen seiner Bedingungen weiter verwandelt und so von selbst entwickelt. Diese Arbeiten stellen die Frage »Was ist Fotografie?« so, dass klar wird, dass es darauf keine andere Antwort gibt als das fortwährende Miteinander-in-Berührung-Bringen von Technologie und künstlerischen Rahmen. Was dabei entsteht, ist keine definitive, ja nicht einmal eine provisorische Antwort, sondern ein performativer Prozess, der auf der Fotografie als experimenteller Kunstform, und das heißt auf der Materialität des analogen Fotos, beharrt. Auch wenn das bedeutet, dass das fotografische »Bild« als etwas begriffen wird, das keine Klarheit besitzt, weder im technologischen noch im konzeptuellen Sinn, sondern als etwas viel Problematischeres gesehen wird, nämlich als ein lebendiges Beispiel materiellen Denkens. Die eigentliche Frage wäre dann: »Ist das Kunst?«

Image page 43:

Kodak (*One and Three Images*), 2015. Fuji Archival Paper, frame, USB stick, 35 mm slides, original 35 mm Kodak Film Elitechrome 200 ED-3. 10 parts, each 30 cm x 30 cm. Photo: Peter Paulhart.

Courtesy: the artist & Georg Kargl Fine Arts, Vienna.