

13. 9. – 9. 11. 2025

Lendkai 1, 8020 Graz, Austria

Eröffnung / Opening

12. 9. 2025, 18:00

Kuratiert von / Curated by

Leon Hösl & Magdalena Stöger



Repeatedly failing to align with light

Irena Haiduk, Marietta Mavrokordatou, Luzie Meyer

Erschaffen von den geradlinigen Zeichenstiften des Lichts, überträgt jedes Objekt sein Abbild auf eine silberne Fläche; und die einzige Abweichung von absoluter Wahrheit, die dazwischentreten kann, ist die Imperfektion der Linsen, welche das Bild formen.¹

Fotografieren hat viel mit Orientierung zu tun. Um ein gutes Bild zu erhalten, sollte man sich in einen passenden Winkel zum gewünschten Motiv stellen. Ebenso müssen die Lichtstrahlen von Linsen orientiert werden, wenn sie in die Kamera einfallen. Sie geben die Richtung vor, in der das Licht durch sie hindurchströmt, und lenken die »Zeichenstifte des Lichts« so um, dass sie Bilder entstehen lassen. Auch die Kamera selbst erzeugt Orientierung. Wie ein Gravitationspunkt sorgt sie dafür, dass sich alle abgeblendeten Gegenstände auf sie beziehen und zu ihr ins Verhältnis gesetzt werden.

Von einem Leuchtturm kann eine ähnlich starke Anziehungskraft ausgehen. Als Markierung des Landes – als *Landmark* – vermag er, alles an sich auszurichten oder von sich abzustößen, selbst wenn er gerade nicht in Sichtweite ist. *Cyclic Indirections* (2022) von **Luzie Meyer** ist ein Video in doppelter, vielleicht sogar dreifacher oder vierfacher Kreisbewegung, in dessen Zentrum der Simon-Loschen-Leuchtturm in Bremerhaven steht, der älteste Festland-Leuchtturm an der Nordseeküste. Die Kamera umkreist die Protagonistin, die mit einer Stirnlampe ausgestattet den Leuchtturm über eine Wendeltreppe erklimmt und damit sein inzwischen erloschenes Leuchtfeuer imitiert. Währenddessen kreist das Voiceover um Orientierungsverhältnisse und stürzt sich, zwischen Englisch und Deutsch wechselnd, in Übersetzungsfehler. Der Turm steht als Orientierungspunkt im Zentrum des Videos und löst einen Schwindel aus. Der Körper und die Architektur, der Körper und die Kamera, die Kamera und das Licht, das Licht und die Architektur – all dies befindet sich in einer performativen, kreisförmigen Annäherung. Das Bild wird immer greller und flickert, die Dramatik der Musik, die aus Tonaufnahmen aus dem Inneren des Gebäudes komponiert wurde, nimmt zu, als würde sich das Video auf akustischer und visueller Ebene gegen die Vertikalität der Architektur auflehnen.

Self-painted by the rectilinear pencils of light, every fixed object transfers its mimic image to the silver tablet; and the only deviation from absolute truth which can intervene, is the imperfection of the lenses by which the image is formed.¹

Photography has a lot to do with orientation. To obtain a good picture, one should position oneself at a suitable angle to the desired motif. The rays of light must also be oriented by lenses when they enter the camera. They set the direction by means of the light passing through them, and redirect the "pencils of light" in such a way that they make pictures emerge. The camera itself provides orientation as well. As a gravitational point, it ensures that all the objects photographed refer to and are put in relation to it.

A similarly strong force of attraction can radiate from a lighthouse as well. As a marker of land—as a *landmark*—it is able to align everything toward or repel everything from itself, even if it is currently not within the range of vision. *Cyclic Indirections* (2022) by **Luzie Meyer** is a video with a twofold, perhaps even threefold or fourfold, circular movement, at whose center stands the Simon Loschen Lighthouse in Bremerhaven, the oldest mainland lighthouse on the North Sea coast. The camera circles around the protagonist, who, equipped with a headlamp, climbs the lighthouse on a spiral staircase and by doing so imitates its now extinguished beacon light. Meanwhile, the voiceover circles around orientation relationships and, alternating between English and German, gets caught in translation errors. The tower is central to the video as a point of orientation and simultaneously causes dizziness. The body and the architecture, the body and the camera, the camera and the light, the light and the architecture—all of this is situated in a performative, circular approach. The picture becomes ever brighter and flickers, the dramatic quality of the music, which was composed using audio recordings from inside the building, intensifies, as if the video were rebelling against the verticality of the architecture on an acoustic and visual level. *Cyclic Indirections* challenges the de-commissioned lighthouse, but does not confront it as an individual antagonist, but rather its symbolic rectilinearity by means of a multiplicity of intermeshing lines of orientation.

Cyclic Indirections fordert den stillgelegten Leuchtturm heraus, tritt ihm dabei jedoch nicht als einzelner Widersacher gegenüber, sondern begegnet seiner symbolträchtigen Geradlinigkeit durch eine Vielzahl ineinander verzahnter Orientierungslinien.

Vielleicht ist aber Geradlinigkeit nicht länger die Priorität der Reisenden, und sie zieht den dunklen Wald vor. Vielleicht braucht es einige Wiederholungen, bis man erkennt, dass der einzige Weg aus einem Kreis durch ihn hindurchführt.²

Der Leuchtturm wird zum Stellvertreter für ein Verständnis von Orientierung, das sich tief in unser Denken eingeschrieben hat. Es glaubt an den objektiv kürzesten Weg, stellt sich bedingungslos der Erreichbarkeit in den Dienst und arbeitet an einer immer genaueren Übersetzung von Land in zweidimensionale Karten, die »ehemals unberührte Natur« zu besitzbaren Gebieten erklären. Ebenso wie Leuchttürme und Landkarten die Raumachse strukturieren, gliedert die Uhr die Zeitachse. Ihr gleichförmiger Takt umspannt die Welt und legt sich über Tages- und Jahreszeiten, sorgt für eine globale Planbarkeit von Schiffsrouten und die Messbarkeit von Arbeit. Ein prominentes Grazer Bauwerk verbindet die Raum- und die Zeitachse miteinander: Der Uhrturm steht auf dem Grazer Schloßberg, auf jeder seiner Seiten ist ein fünf Meter großes Zifferblatt montiert. Das erste wurde 1569 angebracht, zu Beginn einer Entwicklung, in der die Zeitmessung von der Kirche losgelöst und standardisiert wurde. Der Uhrturm verkörpert die westeuropäische zeitliche und räumliche Erschließung der Welt, die unseren kulturellen und wirtschaftlichen Takt bestimmt.

Als Intervention in die Blickachse zwischen Camera Austria und dem Grazer Uhrturm hat Luzie Meyer eine rudimentäre Linse angefertigt. Aus einer bestimmten Perspektive im Raum wird das Wahrzeichen durch eine kleine Öffnung in einer transparenten, leicht abgedunkelten Folie am Ostfenster des Ausstellungsraums ins Zentrum des Blicks gerückt.

Rectilinearity is perhaps, however, no longer the priority of the traveler, and she prefers the dark forest. Some repetitions are perhaps necessary until one recognizes that the only way out of a circle leads through it.²

The lighthouse becomes a proxy for an understanding of orientation that has been inscribed deeply in our thinking. It believes in the objectively shortest route, unconditionally puts itself at the service of reachability, and works on an ever more precise transposition of land into two-dimensional maps, which declare "previously untouched nature" to territories that can be owned. And just as lighthouses and geographical maps structure the spatial axis, clocks structure the temporal axis. Their uniform rhythm spans the world and is laid over the hours of the day and the seasons of the year, ensuring the ability to plan shipping routes on a global level and to quantify work. A prominent building in Graz connects the axes of space and time with one another: The clocktower stands on the Schloßberg in Graz, with a five-meter-large clockface mounted on each of its sides. The first of them was affixed in 1569, and is part of a development in which the measuring of time was decoupled from the church and standardized. The clocktower embodies the Western-European temporal and spatial exploitation of the world that determines our cultural and economic tempo.

As an intervention in the visual axis between Camera Austria and the Clocktower in Graz, Luzie Meyer produced a rudimentary lens. When gazing through a small opening in a transparent, slightly darkened adhesive film on the east window of the exhibition space from a specific perspective, the landmark is brought into the center of view.

Her gaze fixed on the sundial in the gable, which due to a lack of sun showed no hour, or all hours, while fatalistically presenting its motto: *Umbra sumus*.



Ihr Blick blieb an der Sonnenuhr im Giebel hängen, die aus Mangel an Sonne keine Stunde anzeigte, oder alle Stunden, während sie fatalistisch ihr Motto präsentierte: *Umbra sumus*. Wir sind Schatten

Schatten

Schatten

Schatten

Okay, der Satz hört sich jetzt äußerst ominös an. Aber was sollte er eigentlich bedeuten? Dass wir, auch wenn das Blut noch mit heißem Puls durch unsere Adern pumpt, bereits Schatten sind? Oder dass die, die vor uns waren, noch immer wie Schatten anwesend sind? Oder schlicht, dass die Stunden als Schatten über das Uhrengesicht huschen? Oder vielleicht ist ja Zeit selbst der Schatten von etwas, das wir nicht sehen können? Von den Körpern der Entscheidungen, die Menschen über die Jahrhunderte getroffen, den Taten, die sie getan oder unterlassen haben?³

Während die gigantischen Zeiger des Uhrturms immerfort daran erinnern, dass jetzt gerade, in diesem Moment die Zeit vergeht, folgt das Klackern der Diaprojektoren in **Marietta Mavrokordatou's** Installation einem eigenen Rhythmus. Der Takt, in dem die Dias wechseln, ist beständig, aber nicht gleichförmig. Wie drei alte Uhren arbeiten die Projektoren in ihrer eigenen Geschwindigkeit. Kontaktmikrofone nehmen die Geräusche der Apparate auf, übertragen sie auf mehrere Lautsprecher und projizieren die Mechanik der Geräte akustisch in den gesamten Ausstellungsraum.

Die Dreikanal-Diaprojektion zeigt ausschnittshafte, für einen kurzen Moment auftauchende und dann wieder verschwindende Bilder eines Raumes. Ausschließlich aus der Bodenperspektive mäandert die Kamera zwischen der Wohnzimmereinrichtung umher, wie aus der Sicht eines Kindes, das sich unter ein Möbelstück gelegt hat. Die Kamera rückt den Tisch- und Sofabeinen, dem Parkett, den Spinnweben und Staubkörnern so nah, als würde sie von ihnen angezogen. Zwischen Schwarz-Weiß-Aufnahmen schieben sich Bilder in Farbe, auf denen eine kniende Person unter den Möbeln nach etwas Unbestimmtem zu suchen scheint. Der Wechsel zwischen Schwarz-Weiß und Farbe scheint einer fast filmischen Logik zu folgen: Nicht nur deutet er eine Erzählung auf verschiedenen Zeitebenen an; die stetige Zunahme von Farbbildern im Pool der Schwarz-Weiß-Fotografien suggeriert eine Narration, die sich jedoch immer wieder im endlosen Loop des Dia-Karussells auflöst.

Der Titel der Arbeit, *GIRL* (2024), lässt an die Zeit der Jugend und des Erwachsenwerdens denken, an die physische oder mentale Rückkehr an einen vertrauten Ort, an Gefühle von Sehnsucht, Ungewissheit und Unruhe. Das Auftauchen und Verschwinden von Szenen vor unserem inneren Auge suggerieren bruchstückhafte Erinnerungsbilder aus der Kindheit, die mithilfe der Kamera externalisiert werden, da der Körper diesen Erinnerungen längst entwachsen ist. Das Bild eines Stuhlbeins, das ähnlich folgenreich sein kann wie der Geschmack einer Proust'schen Madeleine und plötzlich ein ganzes Leben in sich trägt.

Wie Sara Ahmed in ihrer Auseinandersetzung mit der Phänomenologie beschreibt, tragen nicht nur *Landmarks*, sondern auch unscheinbare Räume und alltägliche Einrichtungsgegenstände zu einem Gefühl der Orientierung bei und setzen uns in ein Verhältnis zu unserer Umgebung. »Bei Orientierungen geht es also um die Intimität zwischen Körpern und deren Behausungen, [...] Körper weilen nicht in außerhalb von ihnen liegenden Räumen, sondern werden vielmehr von ihren Behausungen geformt und nehmen durch diese Form an.«⁴ Der Körper, den wir in *GIRL* dabei beobachten, wie er sich am Fußboden orientiert,

We are shadows

shadows

shadows

shadows

Okay, the sentence now sounds extremely ominous. But what is it actually supposed to mean? That we, even when blood still pumps through our veins with a hot pulse, are already shadows? Or that those who came before us are always still present as shadows? Or simply that the hours flit across the face of a clock like shadows? Or perhaps that indeed time itself is the shadow of something that we are unable to see? Of the bodies of decisions that people have made over the centuries, the acts that they performed or neglected?³

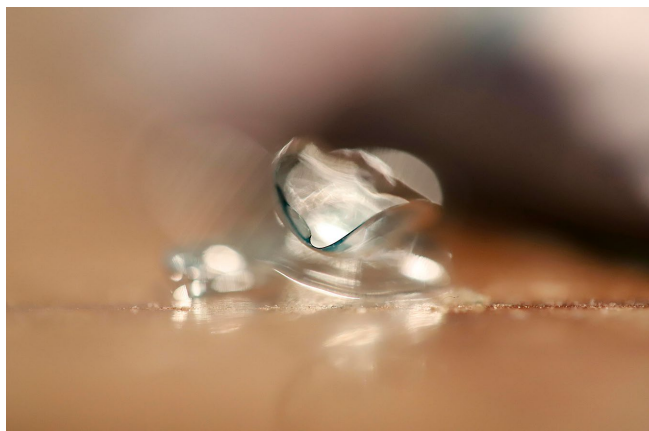
While the gigantic hands of the clocktower continually remind us that right now, in this moment, time is passing, the clicking of the slide projector in **Marietta Mavrokordatou's** installation follows its own rhythm. The pace at which the slides change, however, is not uniform. Like three old clocks, the projectors run at their own speed. Contact microphones record the sounds made by the devices, transmit them to several loudspeakers, and acoustically project their mechanics into the entire exhibition space.

The three-channel slide projection shows details of pictures of a room that appear for a brief moment and then disappear again. The camera meanders around between the living room furniture exclusively from floor level, as if from the perspective of a child who has laid down under a piece of furniture. The camera comes so close to the legs of the table and sofa, the parquet flooring, spiderwebs, and specks of dust as if drawn to them. Between black-and-white photographs appear pictures in color, in which a kneeling person seems to be searching for an undefined something under the furniture. The alternation between black-and-white and color seems to follow an almost cinematic logic: It not only implies a story on different temporal levels, the steady increase of color pictures in the mass of black-and-white photographs suggesting a narrative that, however, falls apart again and again in the endless loop of the slide carousel.

The title of the work, *GIRL* (2024), calls to mind the stage of youth and of becoming an adult, the physical or mental return to a familiar place, feelings of yearning, uncertainty, and restlessness. The appearance and disappearance of scenes before our inner eye suggest fragmented memory pictures from childhood externalized with the aid of the camera, as the body has long since outgrown such memories. The picture of a chair leg, which can be just as momentous as the taste of Proust's madeleine and suddenly contains within it an entire life.

As Sara Ahmed describes in her examination of phenomenology, not only *landmarks*, but also nondescript spaces and everyday furnishings contribute to a feeling of orientation and situate us in relation to our surroundings. "Orientations, then, are about the intimacy of bodies and their dwelling places. . . . bodies do not dwell in spaces that are exterior but, rather, are shaped by their dwellings and take shape by dwelling."⁴ The body that we observe in *GIRL* as it orients itself toward the floor nonetheless seems as if it were to become visible and emerge from the diffuse light exactly for this reason, precisely because it deviates from the lines specified by the room. "Indeed, for bodies to arrive in spaces where they are not already at home, where they are not 'in place,' involves hard work; . . . Having arrived, such bodies in turn might acquire new shapes. And spaces in turn acquire new bodies."⁵

2:00, 5:00, 8:00, 12:00, and 21:00 (2024) show accumulations of dried-out contact lenses that have been left lying on a nightstand, that have collected dust over time and become rel-



wirkt jedoch, als würde er genau deswegen sichtbar werden und aus dem diffusen Licht auftauchen, eben weil er von den Linien abweicht, die der Raum vorgibt. »Um in Räumen anzukommen, in denen sie sich noch nicht zu Hause fühlen, wo sie noch nicht ›an Ort und Stelle‹ sind, erfordert harte Arbeit [...]. Nach ihrer Ankunft mögen solche Körper neue Formen annehmen. Und Räume wiederum nehmen neue Körper auf.«⁵

2:00, 5:00, 8:00, 12:00 und 21:00 (2024) zeigen Anhäufungen von ausgetrockneten Kontaktlinsen, die am Nachttisch liegen geblieben sind, über die Zeit Staub angesammelt haben und zu Relikten eines früheren Lebens geworden sind. Indem Mavrokordatou die Linsen aus nächster Nähe mit einem Makroobjektiv fotografiert, re-performt sie ihr eigenes Sehen, das sie, ohne Hilfsmittel wie Kontaktlinsen, in intimen Kontakt mit der gegenständlichen Umgebung treten lässt. Als durchlässige Scheiben markieren Kontaktlinsen die Schwelle zwischen den Konstellationen der dinglichen Welt und deren Projektion an die Innenwand unserer Retina und der weiteren kognitiven und emotionalen Verinnerlichung dieser visuellen Eindrücke. Nach ihrer Verwendung werden sie zu spröden Objekten. Statt das

icts of an earlier life. By photographing the lenses at close range with a macro lens, Mavrokordatou re-performs her own way of seeing, in which she, without aids like contact lenses, enters into intimate contact with the concrete environment. As permeable discs, contact lenses mark the threshold between the constellations of the material world and the projection of them on the inner wall of our retina, as well as the further cognitive and emotional internalization of these visual impressions. After being used, the lenses become brittle objects. Rather than light being redirected unobtrusively, it is now refracted and reflected by them, becomes diffuse and distorted, and is molded into unruly light sculptures.

Two framed prints from **Irena Haiduk's** series *Memory Implants* (since 2019) tend in particular to reflect light. On a thin layer of wax applied to the surface of the pictures, light is refracted and impedes visibility. The works are components of a multipart scenography: A mirror-object guides sunlight to the pictures, the wall is painted a lustrous metallic color, and the exhibition space is dimmed. The entire arrangement of the dark-

Licht unbemerkt umzuleiten, wird es nun von ihnen gebrochen und reflektiert, wird diffus und verzerrt und zu widerspenstigen Lichtskulpturen geformt.

Zwei gerahmte Drucke aus Irena Haiduks Serie *Memory Implants* (seit 2019) tendieren besonders dazu, Licht zu reflektieren. An einer dünnen, auf der Oberfläche der Bilder angebrachten Wachsschicht bricht sich das Licht und erschwert die Sicht. Die Arbeiten sind Elemente einer mehrteiligen Szenografie: Ein Spiegelobjekt leitet das Sonnenlicht auf die Bilder, die Wand ist mit einer metallisch schimmernden Farbe gestrichen, die Verdunkelung des Ausstellungsraums ist herabgelassen. Die gesamte Anordnung aus Raumverdunkelung, gezielter Beleuchtung und Hintergrund lässt an ein Filmset denken. Doch anstatt ideale Bedingungen für das gierige Betrachten oder fotografische Erfassen der Werke zu bieten, erzeugt die Präsentation visuelle Interferenzen. Nach einer gewissen Zeit gewöhnen sich die Augen daran, und der Körper richtet sich allmählich so aus, dass die Bilder erfassbar werden.

Die Aufnahmen, die im Zentrum dieser Inszenierung stehen, wurden für Ridley Scotts Science-Fiction-Klassiker *Blade Runner* (1982) angefertigt. In diesem machen sich Roboter, Replikanten genannt, auf die Suche nach ihrem Erschaffer. Sie wollen ihn zu einer Verlängerung ihrer Lebenszeit bewegen und werden gleichzeitig von einem Detektiv gejagt. Die Replikanten gleichen den Menschen physisch, kognitiv und emotional und können nur mithilfe einer maschinellen Analyse der Pupille identifiziert werden.

In den von Haiduk appropriierten Fotografien sind rätselhafte Interieurs zu sehen: Ein Konvexspiegel, in dem ein ganzer Raum zu erkennen ist, bildet das Zentrum des ersten Bildes. Das zweite stellt eine vielfache Vergrößerung dieses Spiegels dar und zeigt die schlafende Replikantin Zohra. Beide Aufnahmen stammen von Diafilmen, die Irena Haiduk bei einer Auktion von Filmrequisiten 2008 ersteigert hatte. Am Datum des im Film angegebenen Todestags der jeweilig abgebildeten Replikanten zerstörte Haiduk die Filme, nur jeweils ein Abzug wird in Einzelaufgabe hergestellt. Durch die eingeschränkten Reproduktionsmöglichkeiten und den lichtempfindlichen Druck ist die Existenz der Bilder als physische Objekte zeitlich begrenzt.

Mit dieser Arbeit hebt Irena Haiduk einen Schlüsselmoment von *Blade Runner* hervor, der fast unbemerkt bleibt: Die Filmhandlung spielt in einer Gesellschaft, in der Fotografien und Erinnerungen manipuliert werden, um die sich nach einer eigenen Geschichte sehnenenden Replikanten leichter beherrschen zu können. Fotografien ermöglichen also Kontrolle, erzeugen dadurch Verunsicherung und sind dennoch ein emotionaler Anker in einer dystopischen Welt. Die ausgestellten Fotografien jedoch wurden von den Replikanten selbst angefertigt und sind damit Beispiele der seltenen originären und authentischen Erinnerungsbilder, die im Film vorkommen. Mit beachtlicher kompositorischer und referenzreicher Präzision dokumentieren die Replikanten ihr eigenes Leben und erzeugen Bilder ihrer selbst.

Irena Haiduk gesteht den Abzügen Vergänglichkeit zu. Damit zeugt die *Memory Implants*-Serie von ihrer tiefgehenden Skepsis gegenüber der westlich geprägten Obsession für Bilder, dem Verlangen nach deren Besitz, ihrer permanenten Verfügbarkeit und endlosen Reproduzierbarkeit. In Haiduks künstlerischer Praxis wird die Dunkelheit zu einer Kamera – im ursprünglichen Sinn des Wortes vom lateinischen »camera« (Raum, Kammer) –, in der sich Objekte über die Zeit hinweg ansammeln und verdichten, in der die Dominanz des Sehens abnimmt und Unterscheidungen oder Klassifikationen unklar werden. Die *Memory Implants* folgen einem ähnlichen Prinzip. Sie sind untrennbar mit der Logik des zugrundeliegenden Films verbunden und

ened space, targeted lighting, and background calls to mind a filmset. But rather than offering ideal conditions for ravenous viewing or grasping the works photographically, it produces visual interference. Eyes eventually adjust and the body gradually finds a position to capture the images.

The pictures that are central to this staging were produced for Ridley Scott's science-fiction classic *Blade Runner* (1982). In them, robots called replicants set off on a search for their creator. They want to persuade him to extend their lifespan and are simultaneously being pursued by a detective. The replicants resemble human beings physically, cognitively, and emotionally and can be identified only with the help of a machine analysis of their pupil.

In the photographs appropriated by Haiduk, one sees puzzling interiors: A convex mirror in which an entire room can be recognized forms the center of the first picture. The second shows a multiple enlargement of this mirror, in which the replicant Zohra can be viewed sleeping. Both pictures come from slide films that Irena Haiduk acquired at an auction of film props in 2008. On the date given in the film for the death of each of the replicants depicted, Haiduk destroyed the films, with only one print of each picture produced as a single edition. As a result of the limited reproduction possibilities and the prints' sensitivity to light, the pictures can exist as physical objects for an only limited period of time.

With this work, Irena Haiduk highlights a central moment in *Blade Runner* that remains nearly unnoticed: The film narrative takes place in a society in which photographs and memories are manipulated in order to make it easier to control replicants yearning for their own history. Photographs thus facilitate control, consequently give rise to uncertainty, and are nonetheless an emotional anchor in a dystopian world. The photographs exhibited were, however, were produced by the replicants themselves and are thus examples of the rare original and authentic memory pictures that appear in the film. With them, the replicants document their own life with remarkable compositional and referential precision and produce pictures of themselves.

Irena Haiduk accords the prints an impermanence. The *Memory Implants* series thus testifies to her profound skepticism vis-à-vis the Western-characterized obsession with pictures, the desire to possess them, their permanent availability and ability to be reproduced ad infinitum. In Haiduk's artistic practice, darkness becomes a camera—in the original sense, from the Latin "camera" for room, chamber—where objects accumulate and become compressed over time, where the dominance of vision is reduced and distinctions or classifications become obscure. The *Memory Implants* follow a similar principle. They are inseparably connected with the logic of the underlying film and make the boundaries between fiction, representation, memory, and reality blur. As material surrogates for fictional beings, they embody their memories and themselves become *memory implants* in the viewers—as such, they carry the image forward, outward, and when the photographs are gone, pass from memory into oral images.

ST: In the brain, light is separated unequally from dark. At the onset of darkness, our eyes become more sensitive during the first few minutes. Do you know what happens when we find ourselves in a place deprived of light, or when we close our eyes? What is the darkness that we see when our eyes are closed, like now?

MILAN: Can you just tell me if you have any experience in the theater?

ST: The absence of light activates a series of peripheral cells



lassen die Grenzen zwischen Fiktion, Repräsentation, Erinnerung und Realität verschwimmen. Als materielle Stellvertreter fiktiver Personen verkörpern sie deren Erinnerungen und werden schließlich selbst zu *memory implants* in den Betrachtenden – als solche tragen sie die Bilder weiter nach außen und gehen, wenn die Fotografien verschwunden sind, aus der Erinnerung in mündlich überlieferte Bilder über.

ST: Das Gehirn trennt Helligkeit und Dunkelheit ungleichmäßig. Beim Einsetzen der Dunkelheit werden unsere Augen innerhalb der ersten Minuten empfindlicher. Wissen Sie, was passiert, wenn wir uns in einem des Lichts beraubten Raum befinden, oder wenn wir unsere Augen schließen? Was ist das für eine Dunkelheit, die wir sehen, wenn wir unsere Augen schließen, wie jetzt gerade?

MILAN: Können Sie mir bitte einfach sagen, ob Sie über irgendwelche Theatererfahrung verfügen?

ST: Die Abwesenheit des Lichts aktiviert eine Reihe peripherer Zellen in der Retina, die »Off-Zellen« genannt werden. Bei ihrer Aktivierung lösen diese Zellen eine bestimmte Form

in the retina called "off-cells." When activated, these cells produce the particular kind of vision that we call darkness. Darkness is not an absence of light, or non-vision. It is the result of the activity of the "off-cells," a product of our own retina. Darkness.⁶

The darkening of the space arises from Irena Haiduk's installation and extends throughout the entire exhibition. The light engenders an intense atmospheric picture and challenges habits of seeing. *Repeatedly failing to align with light* emphasizes the exhibition space itself as a viewing apparatus: The darkening employed allows daylight to permeate solely through a small cutout, through which the incoming light is bundled and the gaze focused toward the outside. Reflections of the window frames as well as the tinted indirect light reflected by the façades of the buildings opposite washes into the space and brings the outside inside. In the continuous movement of the time of day and planetary constellations, the light is never the same and thus evokes time passing by.

des Sehens aus, die wir Dunkelheit nennen. Dunkelheit ist nicht die Abwesenheit von Licht oder Nicht-Sehen. Sie ist das Ergebnis der Aktivität der Off-Zellen, ein Produkt unserer Retina. Dunkelheit.⁶

Die Abdunkelung des Raumes geht von Irena Haiduks Installation aus und greift auf die gesamte Ausstellung über. Das Licht erzeugt ein eindringliches Stimmungsbild und fordert Sehgewohnheiten heraus. *Repeatedly failing to align with light* betont den Ausstellungsraum selbst als Sehapparat: Die herabgelassene Verdunkelung lässt das Tageslicht nur noch durch einen kleinen Ausschnitt eindringen, das einfallende Licht wird gebündelt, der Blick nach außen fokussiert. Reflexe der Fensterrahmen sowie eingefärbtes indirektes Licht, das von den Fassaden gegenüberliegender Häuser reflektiert wird, schwemmt in den Raum und trägt das Außen nach innen. In ständiger Bewegung der Tageszeiten und planetaren Konstellationen ist das Licht nie gleich und erinnert damit an die Zeit, die vergeht.

Der aus Luzie Meyers Film entlehnte Titel der Ausstellung, *Repeatedly failing to align with light*, beschreibt eine Haltung, die in allen ausgestellten Arbeiten zum Ausdruck kommt: Licht bestimmt als Grundbedingung der Fotografie auch gleichzeitig ihre Grenzen, denn es muss unter Kontrolle gebracht werden, um fotografische Bilder zu erzeugen. Statt es jedoch zu bändigen, wird das Licht in der Ausstellung selbst zum Akteur, erhält einen Körper und tritt als Störfaktor hervor. Im Gegensatz zum Enthusiasmus der Anfänge der Fotografie ist es inzwischen unbestritten, dass auch eine perfekte Linse keine absolute Wahrheit abbilden kann. Letztendlich wird alles und jede*r an der Ausrichtung am Licht scheitern, denn Licht, im Unterschied zu allem anderen, altert nicht.

- 1 Sir David Brewster (zugeschrieben), »Photogenic Drawing, or Drawing by the Agency of Art«, in *The Edinburgh Review* 86, Nr. 154 (Januar 1843), S. 317–318.
- 2 Luzie Meyer, frei nach Dante Alighieri und René Descartes, *Cyclic Indirections*, 2022.
- 3 Mithu Sanyal, *Antichristie*, München: Hanser 2024, S. 61–62.
- 4 Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, NC: Duke University Press 2006, S. 8–9.
- 5 Ebd., S. 62.
- 6 Irena Haiduk und Blakey Bessire, *NULA* (Drehbuch), 2025, S. 77–78.

Leon Hösl und Magdalena Stöger

The title of the exhibition, *Repeatedly failing to align with light*, which is borrowed from Luzie Meyer's film, describes a position that is expressed in all of the works exhibited: As a fundamental condition of photography, light also determines its limits, since it must be brought under control in order to produce photographic pictures. But rather than being restrained, the light in the exhibition becomes a protagonist itself, is given solid form, and appears as a disruptive factor. By contrast with the enthusiasm of the beginnings of photography, it is meanwhile undisputed that even a perfect lens is unable to depict an absolute truth. Ultimately, everything and everyone will fail to align with light, since light, by contrast with everything else, does not age.

- 1 Sir David Brewster (attributed), "Photogenic Drawing, or Drawing by the Agency of Art," *Edinburgh Review* 86, no. 154 (January 1843), pp. 317–18.
- 2 Luzie Meyer, based loosely on Dante Alighieri and René Descartes, *Cyclic Indirections*, 2022.
- 3 Mithu Sanyal, *Antichristie* (Munich: Carl Hanser, 2024), pp. 61–62.
- 4 Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (Durham, NC: Duke University Press, 2006), pp. 8–9.
- 5 Ahmed, *Queer Phenomenology*, p. 62.
- 6 Irena Haiduk and Blakey Bessire, *NULA* (screenplay), 2025, pp. 77–78.

Leon Hösl and Magdalena Stöger

Marietta Mavrokordatou likens the camera to a mirror for vision, exploring the potential output of the photographic medium by virtue of autobiography. Inspired by her own compromised vision, which forces her to see the world in fragments, Mavrokordatou often equips her camera with a macro lens—reflecting the same narrow, intensified view that she experiences. Recently, her works have been presented in exhibition spaces such as Final Hot Desert, London (GB, 2025), Brunette Coleman, London (2024), Radio Athènes, Athens (GR); Akwa Ibom, Athens (both 2024), Felix Gaudlitz, Vienna (AT, 2023), Centralbanken, Oslo (NO, 2023), and Thkio Ppalies, Nicosia (CY, 2023).

Luzie Meyer is an interdisciplinary artist, poet, and translator based in Berlin (DE). Working across text, video, sound, and performance, Meyer engages a poetics of disruption. Through re-searches, re-writings, lyrical subversion, and musicality, her practice interrogates how habits shape subjectivity and how history is understood through enactment. Recent group and solo exhibitions include: *passing the fugitive on*, 13th Berlin Biennale for Contemporary Art, Sophiensæle, Berlin, *Caught in a Landslide*, Kindl, Berlin (both 2025), *Ins Dunkle Schwimmen*, University of Applied Arts Vienna (AT, 2024), *Cyclic Indirections*, Kunsthalle Bremerhaven (DE, 2022), *Pure Fiction Shifting Theatre* at Kölnischer Kunstverein, Cologne (DE, 2022), and *L'arcobaleno riposa sulla strada* (The Rainbow Rests in the Streets), Istituto Svizzero, Rome (IT, 2022).

Irena Haiduk <https://tinyurl.com/irenahaiduk>

Camera Austria

Lendkai 1, 8020 Graz, Austria
T. +43 316 81 55 500

Öffnungszeiten Ausstellung und Bibliothek / Opening hours exhibition and library

Dienstag bis Sonntag 10:00–18:00
Tuesday to Sunday 10am to 6pm

Rahmenprogramm / Accompanying program:

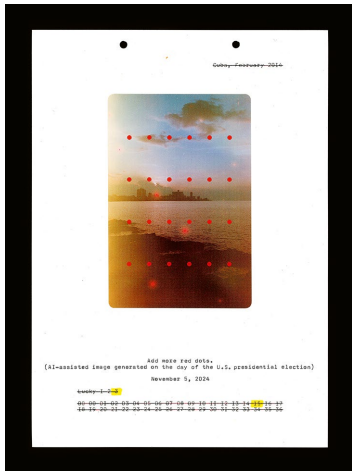
www.camera-austria.at

Kontakt / Contact

Angelika Maierhofer
T +43 316 81 55 50 16
exhibitions@camera-austria.at

www.camera-austria.at
www.facebook.com/Camera.Austria
www.instagram.com/cameraaustriagraz

Nächste Ausstellung und Zeitschrift Upcoming Exhibition and Magazine



Klara Källström & Thobias Fäldt: The Space Between

Eröffnung / Opening: 5. 12. 2025

Dauer / Duration: 6. 12. 2025 – Februar / February 2026

Kuratiert von / Curated by: Francesca Lazzarini

The Space Between von **Klara Källström & Thobias Fäldt** hinterfragt die Rolle von Bildern vor dem Hintergrund der Brüche spätkapitalistischer Demokratien und der ihnen zugrundeliegenden Wissenssysteme. Durch die Untersuchung von Zwischenräumen und Vernachlässigtem sowie die Herstellung unerwarteter Verbindungen zwischen historischen Fakten und Zufälligkeiten fordert das Künstler*innenduo Vorstellungen von Ereignissen und deren Repräsentation heraus und verweist auf Relationalität als Form alternativen Wissens. Für diese Ausstellung setzen Källström & Fäldt Arbeiten aus ihrem Archiv in Dialog und fügen diesen KI-generierte Bilder als zusätzliche Komplexitätsebene hinzu. Relationalität wird darüber hinaus in Zusammenhang mit dem ontologischen Status von KI-Bildern – als Bilder, die aus verschiedenen Quellen und verschiedenen Formen von Begehren entstehen – sowie in Experimenten mit generativen Modellen erkundet. Indem sie mögliche Verstrickungen mit unbestimmten Zukünften offenlegen, werden Bilder hier nicht als Träger fixierter Eigenschaften gedacht, sondern als umkämpfte, sich zwischen Tendenzen und Möglichkeiten bewegende Räume.

The Space Between by **Klara Källström & Thobias Fäldt** questions the role of the image in addressing the fractures of late capitalist democracies and the systems of knowledge they are based on. By investigating the interstitial, the in-between, and the minor, and by suggesting unexpected connections between historical facts and present contingencies, the artist duo's practice challenges ideas of an event and its representation, pointing toward relationality as a way of knowing otherwise. For this show, Källström & Fäldt bring works from their archive into dialogue, adding reflection on AI-generated imagery as a new layer of complexity. The notion of relationality is further explored in connection with the ontological status of AI images – emerging from the assemblage of diverse inputs and embodying multiple desires – and is examined through experiments with generative models. Disclosing potential unfoldings entangled with uncertain futures, images here are not thought of as carriers of fixed properties but as spaces contested between propensities and possibilities.



Camera Austria International 171

Erscheint am / Release date: 3. 9. 2025

Kunstwerke, die im Austausch und in der Beschäftigung mit anderen entstehen, bilden den Schwerpunkt unserer Herbstausgabe. **Nika Autor**, Teil des Kollektivs Obzorniška Fronta (Newsreel Front), aktualisiert die Tradition der slowenischen Wochenschau und widmet sich darin Themen wie Migrationspolitik, Arbeiter*innenrechte und Erinnerungspolitik. Die Kollaboration mit anderen Personen – seien dies Heranwachsende, Familienmitglieder oder Geister – ist auch bei **Anaïs Horn** immer wieder Teil ihrer fotografischen und installativen Praxis. **Julia Lübbecke** begibt sich in ihren skulpturalen, aus fotografischen Reproduktionen, Text und Video bestehenden Installationen in queer-feministische Archive und entwickelt subjektive Lesarten deren kollektiver Erzählungen. **Deirdre O'Mahony** adressiert in ihrer Forschung und in ihren oft langfristig angelegten kollaborativen Projekten Fragen um Klimawandel, Lebensmittelproduktion und Biodiversität. Der Beitrag über **Jewhenij Pawlow**, einem der zentralen Vertreter der Charkiwer Schule der Fotografie, zeichnet nach, wie die Zusammenarbeit mit Künstlerkolleg*innen seine fotografische Arbeit seit Beginn der 1970er-Jahre geprägt hat.

Artistic works that arise from exchange and engagement with others stand at the center of our autumn issue. **Nika Autor**, part of the collective Obzorniška Fronta (Newsreel Front), revisits the tradition of Slovenian newsreels in the present day, thereby addressing topics such as migration policy, workers' rights, and politics of remembrance. Collaboration with others – be it adolescents, family members, or specters – is also a recurring theme in **Anaïs Horn**'s photographic and installation practice. **Julia Lübbecke**, in her sculptural installations consisting of photographic reproductions, text, and video, delves into queer-feminist archives and develops subjective readings of their collective narratives. **Deirdre O'Mahony**, through her research and often long-term collaborative projects, addresses issues of climate change, food production, and biodiversity. The article on **Evgeniy Pavlov**, one of the central representatives of the Kharkiv School of Photography, traces how collaboration with fellow artists has shaped his photographic work since the early 1970s.