

142

2018

Camera Austria

INTERNATIONAL

A/D/LUX

16,- €

CH

18,- sFr

Olga Chernysheva
Adam Szymczyk
Bernadette Mayer
Matthew Rana
Andrzej Steinbach
Maren Lübbke-Tidow
Sophie Thun
Orit Gat

4 192310 616005 0 0 1 42

Übersetzt von Sabine Weier

Seit acht Minuten skype ich mit Sophie Thun, wir sprechen über ihre Arbeit. Dann sendet sie mir Bilder über das Programm. Zuerst ihre frühen Fotografien, kurz darauf aber Bilder von kunsthistorischen Werken. Das »Selbstporträt an der Staffelei« der flämischen Renaissance-Malerin Catarina van Hemessen aus dem Jahr 1548, eines der ersten Selbstbildnisse einer Frau: In einem opulenten Samtgewand sitzt sie vor einer eben begonnenen Tafel, die Bildfläche ist mir ihrer Signatur und dem Datum versehen. Vincent van Goghs »Selbstporträt vor Staffelei« von 1888 (eine in Blautönen gehaltene Selbstdarstellung des berühmten Malers an der Staffelei, mit der Palette in der Hand); und Diego Velázquez' »Las Meninas« von 1656. Hier porträtiert der Künstler Philipp IV. von Spanien und dessen Frau, die Königin. Ihre Tochter, die Infantin, steht in der Bildmitte, aber das Auge der Betrachtenden wandert zum Künstler, welcher, positioniert vor der gerade entstehenden Arbeit, den Blick wiederum auf die Betrachtenden richtet.

Thuns kunsthistorische Referenzen gehen über diese Selbstbildnisse hinaus. Sie sendet mir Marcel Duchamps »Akt, eine Treppe hinabsteigend Nr. 2« (1912), ein Gemälde der Artemisia Gentileschi und einen Lucas Cranach. Dann schickt sie mir italienische Renaissance-Gemälde und spricht darüber, wie nahtlos sich die Architektur der künftigen Umgebung des fertigen Gemäldes schon im Entstehen in das Bild selbst einfügt. Die Nähe Thuns neuerer Arbeiten zu diesen Beispielen ist offensichtlich, und trotzdem hätte ich nie darüber nachgedacht, hätte sie mir nicht diese JPGs geschickt. Und dann erzählt mir Thun, dass sie Malerei studiert hat.

Es ist eine amüsante Geschichte. Ich frage Thun, die in Polen aufgewachsen ist, was sie eigentlich nach Wien verschlagen habe, wo sie derzeit lebt. Ihre Antwort beginnt in Paris: Dort jobbte sie einen Sommer lang und besuchte eine Malerei-Ausstellung im Centre Pompidou. Ein Gemälde des deutschen Künstlers Daniel Richter beeindruckte sie dermaßen, dass sie in Erfahrung brachte, wo er lehrte (an der Akademie der bildenden Künste Wien), sich für einen Erasmus-Austausch bewarb und begann, bei ihm zu studieren.

Kurze Zeit später wechselte Thun zur Fotografie. Die Atmosphäre in Richters Klasse sei damals sehr maskulin gewesen, erzählt Thun, Studierende hätten Leinwände mit Fäusten bearbeitet und Ähnliches. Als Reaktion darauf habe sie die Kunst für eine Weile aufgegeben, sei dann aber über die Fotografie zu ihr zurückgekehrt. Ihre frühen Arbeiten nannte sie »Layer 1« (seit 2012), angelehnt an die Ebenen im Photoshop. Sie kommentieren das Verhältnis von Fotografie und Wirklichkeit: Fotografien von Orten (ein Maschendrahtzaun mit Verkehrsschild, ein Badezimmer, Stadtmöblierung) wurden an ihrem jeweiligen Entstehungsort platziert, der sich, im Eins-zu-eins-Maßstab, quasi selbst übergestülpt wird, gleichermaßen Ding, Ort und dessen Repräsentation wird.

»Ich wollte das Medium auf andere Weise nutzen als vorgesehen«, sagt Thun und erzählt, wie sie zu dieser Zeit in Wien mit Hacker-Communities in Kontakt kam und deren Treffpunkte aufsuchte. Hacking, erklärt Thun, sei genau das: »Wenn deine Großmutter Kartoffeln in einer Kaffeemaschine kocht, ist sie eine Hackerin, weil sie diese Technologie auf andere Weise nutzt als dafür

Eight minutes after Sophie Thun and I began a Skype conversation to talk about her work, she starts sending me images via the program's file share. The first few are of her early photographs, but soon after, she shifts and begins to send me images of art-historical works. The Flemish Renaissance painter Catharina van Hemessen's "Self-Portrait at the Easel" from 1548, which is one of the first self-portraits by a woman: she sits in front of a just-started panel wearing a lush velvet dress and looking out of the frame, her signature and the date on the pictorial wall; Vincent van Gogh's "Self-Portrait as an Artist" (1888, a blue-tinted representation of the famous painter at the easel, palette in hand); and Diego Velázquez's "Las Meninas" of 1656. In the case of the latter, the artist is painting a portrait of King Philip IV of Spain and his wife the Queen, their daughter the infanta standing in the middle of the canvas, but the viewer's eye wanders to look at the painter, positioned in front of his work in process, his gaze directed at the viewer.

Thun's art-historical references go beyond these self-portraits. She also sends me Marcel Duchamp's "Nude Descending a Staircase, No. 2" (1912), an Artemisia Gentileschi, and a Lucas Cranach. She sends me Italian Renaissance paintings and discusses the seamless insertion of the architecture of the painting's future setting into the picture itself. The relationship between these examples and her current work is plain to see, but I would never have thought about these paintings had she not sent me this series of JPEGs. And then Thun tells me that she was trained as a painter.



Catharina van Hemessen, Self-Portrait at the Easel, 1548. Oil on oak panel, 32 x 25 cm. Courtesy: Kunstmuseum Basel, Collection Online.

It's kind of a funny story. I ask Thun, who was raised in Poland, how she ended up in Vienna, where she is currently based. Her answer begins in Paris: she was working a summer job in France and went to see a painting exhibition at the Centre Pompidou. There she saw a painting by Daniel Richter—and was so impressed with the German artist's work that she checked where he taught (at the Academy of Fine Arts Vienna), and so she applied for an Erasmus exchange to go and study with Richter.

Thun shifted to photography not long after. Richter's class, she describes, was quite a masculine environment at the time, with students boxing their canvases and other such accounts. In response, Thun says, she stopped making art for a while, but returned to it via photography. She called her early works "Layer 1" (2012–on-

going) named for the layers in Photoshop. The “Layer 1” photographs make a statement about the relationship between photography and reality: they are photographs of places — a wire-mesh wall with a traffic sign on it, a bathroom, street furniture — where the photograph is then glued onto the place where it was initially taken. On a one-to-one scale, these places are covered up with an image of themselves, becoming both the thing, the location, and its representation.

“I wanted to use the medium in a different way than it is meant to be employed,” Thun says, and recounts that at the time she was getting very involved with different hacker spaces and communities in Vienna. Hacking, she explains, is exactly that: “your grandmother cooking potatoes in a coffee pot is a hacker, because she uses the technology to a different means or end than the one it was supposed to allow for.” There’s another dimension to that coffee pot though: it is analogue.

Thun uses large-format analogue cameras to produce her current works. Like “Layer 1,” the pieces Thun showed in “Double Release,” her recent exhibition at the Sophie Tappeiner gallery in Vienna, are reliant on the space in which they are shown. On the gallery’s door is an image of the artist, a tall blonde holding a remote shutter connected to a cord in her hand. It is called “Rain on Pane (Y80.9M12.7D+56F11m18.002CA3b450l180)” (2018) and covers the gallery’s windowed doors with a self-portrait of the artist, who is placed in a position of looking directly at her visitors as they approach the gallery from the street, but also just looking away, out the window.

There’s a classic essay in the history of art called “The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism.” Every art-history student reads it at university, for the text is nineteenth-century-art scholar Lorenz Eitner’s defense of looking at subject matter in art — “The neglect of subject matter stems from the conviction that the essential qualities of art reside in form, not in extraneous ideas. . . . Whatever can be said for that view, it has the disadvantage of severely limiting the study of a period in which painting, for better or for worse, contained a great deal of ‘literature’” — that focuses on the two themes in its title. The window, for Eitner, represents “that tension between what you know you can have and what you do have.” He describes paintings of young women by open windows, their backs to the viewer, looking out. “The pure window-view is a romantic innovation — neither landscape, nor interior, but a curious combination of both,” one that conflates the idea of possession (the interior) with the desire to leave it (the landscape). Because the window is always both “a threshold and at the same time a barrier. Through it, nature, the world, the active life beckon, but the artist remains imprisoned, not unpleasantly, in domestic snugness.”¹

Thun’s window image isn’t one of domestic snug (though, arguably, a gallery is meant to be filled, inhabited so to say, by an artist), but one of possession — of a young artist in full and joyful possession of the gallery space, a space that she fills with her body. Tappeiner’s gallery has two passageways between the front room and the back office, and a staircase to the basement. Thun covers that architectural frame with a huge — 500 by 380 centimeters — photograph whose middle is rolled up to allow one to move through the work into the back room. It is called “Passage left (Y110.8M14.4D+59F8T84m18.461CA3b100l240)” (2018) and is hung like an enormous gate above the door, with its two sides spilling over to the floor. The photograph is of that space itself — the windows in the back, a metal staircase railing — with the artist’s hand, again, holding the remote shutter.

Speaking of possession: the remote shutter. It is repeated across most of the photographs in the exhibition. Both a marker of the work’s making and a symbolic object. Thun creates these photographs by juxtaposing photograms over the images she already took of the architectural space. The photograms are made later in Thun’s studio, where she superimposes her own self onto the places where she’s been (to take the photos). But the remote shutter also becomes a symbol — like the palette in Catharina van Hemessen’s portrait (who is often credited with creating the first self-portrait at the easel, not just by a female artist), it is the artist’s tool. But it is also the

vorgesehen.« Die Kaffeemaschine hat noch eine weitere Dimension: Sie ist analog.

Thun aktuellere Fotografien sind mit analogen Großformatkameras entstanden. So wie »Layer 1« beziehen sich auch die Arbeiten, die in ihrer jüngsten Soloausstellung »Double Release« in der Wiener Galerie Sophie Tappeiner zu sehen waren, auf den Ort, an dem sie gezeigt wurden. Auf der Tür dort klebte ein Bild der Künstlerin, eine große Blonde mit Fernauslöser in der Hand. Es heißt »Rain on Pane (Y80.9M12.7D+56F11m18.002CA3b450l180)« (2018) und bedeckte die Glasscheiben der Galerietür mit dem Selbstbildnis der Künstlerin, die ihre BesucherInnen direkt anblickte, als diese sich der Galerie näherten, oder auch einfach nur aus dem Fenster schaute.

Der Essay »The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism« (Das offene Fenster und das sturmgetriebene Boot: Ein Essay zur Ikonografie der Romantik) ist ein Klassiker der Kunstgeschichte. Alle Studierenden des Fachs lesen ihn, denn dieser Text ist die von Lorenz Eitner, einem Spezialisten für die Kunst des 19. Jahrhunderts, verfasste Verteidigung des Betrachtens der Gegenstände in der Kunst und verhandelt die im Titel genannten Themen: »Das Vernachlässigen des Gegenstands rührt von der Überzeugung her, die essenzielle Qualität der Kunst läge in ihrer Form, nicht in Ideen von außen. [...] Was auch immer man über eine solche Ansicht denken mag, sie hat den Nachteil, das Studium einer Periode, in der die Malerei, ob zum Guten oder zum Schlechten, in hohem Maße ›Literatur‹ enthielt, stark einzuschränken.« Das Fenster repräsentiert für Eitner »die Spannung zwischen dem, von dem man weiß, dass man es haben kann, und dem, was man hat.« Er beschreibt Bildnisse junger Frauen am offenen Fenster, den Rücken zu den BetrachterInnen gewendet, hinausschauend. »Das Fenstermotiv ist eine Erfindung der Romantik; es ist weder Landschaft noch Interieur, sondern eine eigentümliche Kombination beider Genres«, welche die Vorstellung von Besitz (das Interieur) mit dem Verlangen zusammenführt, diesen hinter sich zu lassen (die Landschaft). Denn das Fenster ist immer sowohl »Schwelle als auch Schranke. Durch es locken die Natur, die Welt, das aktive Leben; der Künstler aber bleibt drinnen gefangen, nicht auf unangenehme Weise, sondern in heimeliger Behaglichkeit.«¹

Thun’s Fensterbild vermittelt nicht eine solche heimelige Behaglichkeit (auch wenn Galerieräume bespielt, sozusagen durch KünstlerInnen bewohnt werden sollen), sondern ein Gefühl der Inbesitznahme — es ist das Bild einer jungen Künstlerin, die den Galerieraum lustvoll in Besitz nimmt, ihn mit ihrem Körper füllt. Zwei Durchgänge führen vom Vorderraum der Galerie in ein Hinterzimmer, das Büro, und zur Treppe in den Keller. Vor dem linken Durchgang, einer Art architektonischer Rahmung, hatte Thun einen mehrteiligen, 500 mal 380 Zentimeter großen Print gehängt, dessen mittlerer Teil nach oben gerollt war, um so das Durchgehen ins Hinterzimmer zu ermöglichen. Die Arbeit heißt »Passage left (Y110.8M14.4D+59F8T84m18.461CA3b100l240)« (2018). Sie hing dort wie ein großes Tor, links und rechts auf den Boden fallend. Darauf zu sehen ist der Raum selbst, die Fenster im Hintergrund, das metallene Brüstungsgeländer und wieder die Hand der Künstlerin, den Fernauslöser haltend.

Apropos Inbesitznahme: der Fernauslöser. Er taucht auf den Fotografien der Ausstellung immer wieder auf. Der Fernauslöser ist Spur des Schaffensprozesses und symbolisches Objekt zugleich. Thun erstellt diese Fotografien, indem sie den zuvor von dem architektonischen Raum gemachten Aufnahmen Fotogramme gegenüberstellt. Die Fotogramme entstehen später in Thun’s Studio, indem sie sich selbst nun vor jene Orte stellt, an denen sie zuvor war (um diese Fotos zu machen). Doch der Fernauslöser ist auch symbolisch aufgeladen, wie die Palette der Catharina van Hemessen (von der man sagt, sie sei die erste Künstlerin, die ein Selbstbildnis vor der Staffelei geschaffen habe, nicht nur die erste Frau), er ist das Werkzeug der Künstlerin. Er steht auch für die Kontrolle der Künstlerin über die Zeit — und den für die Fotografie so wesentlichen Moment des Abdrückens, des (Ver-)Schließens der Blende, der Aufnahme. Wenn Thun den Fernauslöser hält, erzählt sie den Betrachtenden — wieder —

eine Geschichte über das Verhältnis von Fotografie und Wirklichkeit. In Thuns Schaffen stellt sich dieses als ein andauernder, vielschichtiger Prozess dar.

Das Überlagern von Orten und Bildern taucht in zwei weiteren Arbeiten auf und funktioniert dort auf andere Weise. In »Contact (Rain on Pane) (Y80,9M12,7)« und »Contact (release) (Y93M7)« (beide 2018) rahmen Fotogramme des Torsos und der Hände der Künstlerin je eine Fotografie der Ausstellung. In der ersten Arbeit ragen ihr Gesicht, ihre Schultern und ihre Hände fast über den Bildrand hinaus und umschließen (und halten letztlich) eine kleine Fotografie, welche die Arbeit der Galerietür zeigt. In der zweiten umschließt Thun so eine weitere Fotografie, die den Galerieraum mit einer kaum wahrnehmbaren (vertrauten) Spur von Thuns Hand mit Fernauslöser zeigt. Dieser Kontakt bezieht sich auf das Medium selbst: Zuerst waren da die Kontaktabzüge – wie wir wissen, arbeitet Thun mit einer analogen Kamera. Aber es geht auch um Kontakt im buchstäblichen Sinne, wenn die Künstlerin die Arbeiten mit ihren Händen rahmt. Die Begriffe, die das Medium beschreiben, werden zur Vorstellung von Wirklichkeit selbst.

Körper und Raum sind verschränkt in diesen Arbeiten – und zwar nicht nur der Körper der Künstlerin. Am Tag nach der Eröffnung schreibt mir Thun: »Den ganzen Abend über saßen Leute auf der Bank, unter der sich ein Fotogramm befand.« Ein rötliches Fotogramm, dem Licht ausgesetztes Fotopapier, lag dort direkt auf dem Boden (»Thea«, 2018). »Sogar, als die anderen Bänke frei waren«, erzählt mir Thun, »setzten sich die Leute immer wieder auf diese, als stünde sie vor einem Kamin.« Auf die größeren, über den Boden lappenden Arbeiten vor den Durchgängen wiederum sei niemand getreten. Wenn etwas wenigstens zum Teil an der Wand angebracht sei, nimmt Thun an, würden es BesucherInnen wohl als etwas erkennen, dessen Berührung untersagt ist. (Die Fußabdrücke auf dem am Boden liegenden Fotogramm schienen Thun übrigens nicht zu stören – ein weiteres Zeichen für das Verschmelzen von Werk und realem Raum, einer Beziehung, mit der Thun sich immer wieder auseinandersetzt.)

»Der erste Mensch, der die erste Photographie sah (wenn man Niepce [sic] ausnimmt, der sie gemacht hatte), muß geglaubt haben, es sei ein Gemälde: der gleiche Ausschnitt, die gleiche Perspektive. Die PHOTOGRAPHIE wurde und wird immer noch vom Gespenst der MALEREI heimgesucht.«² Der erste Mensch, der das erste Foto sah, was für ein Bild! Barthes stellt sich eine erste Begegnung vor, wie er sie nie hätte erfahren können. Niemand, der im 20. Jahrhundert geboren wurde, könnte sich jemals die Bedeutung einer solchen ersten Begegnung mit einer Fotografie vorstellen (heute laden wir immerhin in einer einzigen Stunde mehr Fotos bei Instagram hoch, als es im 19. Jahrhundert überhaupt auf der Welt gab). Aber die Vorstellung einer solchen ersten Begegnung veranlasst Barthes, über ähnliche Fälle nachzudenken. Wie würde sich jemand etwas von ganz neuer visueller Form anschauen? Barthes beantwortet sich diese Frage mit einem Vergleich zu bereits Bekanntem. Aber, fernab erster Eindrücke: Wo fangen Fotografien an? Fangen Thuns Bilder dort an, wo sie entstehen? Wo sie gezeigt werden? Mir gefällt der Gedanke, dass sie ihren Anfang im Körper der Künstlerin nehmen und im Verhältnis, das sie zwischen diesem und dem Raum skizzieren.

Und dann, »man(n)« – Thuns Arbeiten beziehen sich so direkt auf Gender, dass es fast überflüssig ist, das zu besprechen, dennoch hier ein Versuch: Das beginnt mit Catarina van Hemessen oder auch Sofonisba Anguissola, einer weiteren Malerin der Renaissance, die sich selbst bei der Arbeit darstellte. Als Frau den Platz vor der Staffelei zu beanspruchen, war damals – ist heute und auch morgen noch – ein Statement.

Schließlich: der Geist der Malerei. Siehe oben. Und darüber hinaus: In seiner Abhandlung über das offene Fenster vernachlässigt Eitner, dass die Hälfte dieser Fenster solche in KünstlerInnenstudios sind. Auch Niépces erste Fotografie ist eine von einem Fenster, nämlich der »Blick aus dem Arbeitszimmer von Le Gras« (1826 oder 1827). Wenn KünstlerInnen aus dem Fenster schauen und eine Landschaft zeigen, dieses Verhältnis von innen und außen,

artist controlling time – and the moment so crucial to photography: the snap, the pressing of the shutter, the taking of the photograph. As Thun holds the remote shutter, she tells her viewer a story about – again – photography's relationship to reality. Which, in her work, is a durational, multilayered process.

The juxtaposition of one place atop another, of one image over another, appears in two other works in a different way. In "Contact (Rain on Pane) (Y80,9M12,7)" and "Contact (release) (Y93M7)" (both 2018), photograms of the artist's torso and hands frame a photograph from the exhibition. In the first, her face, shoulder, and two hands expand almost across the picture frame, around (and effectively holding) a small photo of the door work. In the latter, it is a photograph of the gallery space, with only a slight (familiar) hint of Thun's hand holding the remote shutter. The contact is a reflection on the medium itself: it comes, of course, from contact sheets – remember, Thun uses an analogue camera – but there's also the literal contact of the artist framing her own works with her hands. The terms used to describe the medium become an idea about reality.

The body and the space are intertwined in these works – but not only the artist's body. The day after her opening, Thun emails me and says, "People kept on sitting on the bench that had a photogram piece underneath it." The bench ("Thea," 2018) had a reddish photogram placed directly on the floor beneath it, the photo paper which was exposed to light. "Even if the other benches were completely free," Thun tells me, "they would keep on sitting down on that one, as if it were a fireplace." Thun describes how none of the gallery's visitors stepped or walked on the larger pieces hanging in the passageways of the gallery – she assumes that if something is at least partially attached to the wall, then the viewers will recognize it as something "not to be touched." (That said, Thun didn't seem to mind the feet on her photogram on the floor – another sign of the meeting between her work and real-life space, a relationship she constantly challenges.)

"The first man who saw the first photograph (if we except Niepce [sic], who made it) must have thought it was a painting: same framing, same perspective. Photography has been, and is still, tormented



Sofonisba Anguissola, Self-Portrait at the Easel, 1556. Oil on canvas, 66 x 57 cm. Courtesy: Muzeum Zamek, Łańcut. Copyright: Wikimedia Commons / Public Domain.

by the ghost of Painting."² The first man who saw the first photograph – what an image! Barthes is imagining a first encounter he would never know. No one born in the twentieth century would ever know what it means to look at a photograph for the first time (after all, today we upload more photographs to Instagram in an hour than ever existed in the whole world in the nineteenth century). But the idea of a first sight leads Barthes immediately to presume precedents. How would anyone look at new visual matter? Barthes's answer is by comparison to the already known. But beyond first impressions: Where do photographs start? Do Thun's photographs start at the place where they are taken, where they are shown? I'd like to think that they start with the artist's body and the relationship she delineates between it and the space.

And then, "man" – Thun's works relate to gender in a way so direct that it almost precludes discussing it, but here's an attempt: and





Yellow graffiti tags, including 'KID' and 'MAD'.

Large black graffiti tags, including 'JRK' and 'JRK'.

Red and black graffiti tags, including 'JRK' and 'JERBE'.

Blue graffiti tags, including 'MAD'.

Red and black graffiti tags, including 'JRK' and 'JRK'.

Large blue graffiti tag: 'DRUGS'.

Black graffiti tag: 'JRK'.

Black graffiti tag: 'ROAD'.

Black graffiti tag: 'I love plain tiles.'

Black graffiti tag: 'I love plain tiles.'













it begins with Catharina van Hemessen, or Sofonisba Anguissola, another female Renaissance painter who depicted herself at her work. For a woman to claim a seat in front of the easel was then—and is still, and will remain—a declaration.

And then: the ghost of painting. See above. But also: discussing the open window in his essay, Eitner neglects to discuss that half of his examples are the windows of artists' studios. Niépce's first photograph is also a window, "View from the Window at Le Gras" (1826 or 1827). As artists look out the window and depict that landscape—that relationship between the interior and the exterior—they delineate a relationship to the world that we, as viewers, look to art for. Who hasn't seen a landscape and thought of Caspar David Friedrich or Claude Lorrain. Art, the memory thereof, mediates the way we look at the world. That is the ghost of painting Barthes writes about: we all live in a world haunted by images, where everything may look like something else. That's the relationship to reality that Thun's works disrupt—of course, the photograph and the place look alike: they are one and the same. And then Thun inserts herself into that process of recognition. Doing that, she introduces another way of relating to art—as the attempt to really look at another person. I recently listened to someone describe how just trying to get to know another human being, to understand another person, is a worthwhile endeavor. I think about it whenever I think of Thun's image in the gallery's windowed front door. Standing there, in possession of the space, looking out.

- 1 Lorenz Eitner, "The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism," *The Art Bulletin* 37, no. 4 (December 1955), pp. 281–90.
- 2 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981), p. 30.

Sophie Thun, born 1985, is an artist based in Vienna (AT) who works primarily with analogue photography. She creates complex photographic interventions that explore the construction of the self in the conflicted space of representation. Utilizing illusionistic methods of mimesis, Thun reveals the sites, mechanisms, and performances inherent to the production of the image, breaking its seamless illusion and documenting the performance of its construction. She is a board member of the hackerspace Mz* Baltazar's Laboratory and a member of the artist collective <dienstag abend>. Her work has recently been shown at Sophie Tappeiner and at WestLicht, both in Vienna (2018), at New Jörg and Foundation, both in Vienna (2017), at Hotel Charleroi – Lodgers, M HKA, Antwerp (BE, 2017), and ICA Yerevan (AM, 2017), and at Mélange and Natalia Hug Gallery, both in Cologne (DE, 2016).

Orit Gat is a writer living in London (GB) and New York (US). She works as an editor at *art-agenda* (US) and is a contributing editor of *The White Review* (GB). Her writing has appeared in a variety of magazines, including *frieze* (GB), *e-flux journal* (US), *ArtReview* (GB), *The World Policy Journal* (US), and the *TLS* (GB). She is a winner of the Creative Capital / Warhol Foundation Arts Writers Grant in the short-form writing category and was a finalist for the Absolut Art Writing Award in 2017.

- ← Layer 1 (Foundation), from the series: Layer 1 (2012–ongoing). Inkjet print, wheatpaste glue, 59.4 × 42 cm. Installation view. Photo: Flavio Palasciano.
- Layer 1 (Futuregarden), from the series: Layer 1 (2012–ongoing). Inkjet print, wheatpaste glue, 59.4 × 42 cm. Installation view. Photo: Sophie Thun.
- ← Double Release / autocunnilingus / the letting go (Y93M7D+56F8m18,002CA-3b1001180), 2018. Analogue color photograph, photogram, metal and magnets, 280 × 127 cm. Installation at Sophie Tappeiner, Vienna, 2018. Photo: Maximilian Anelli-Monti.
- ← Passage left (Y110,8M14,4D+59F8T84m18,461CA3b1001240), 2018. Analogue color photograph, photogram, metal, magnets and nylon string, approx. 500 × 380 cm. Installation at Sophie Tappeiner, Vienna, 2018. Photo: Maximilian Anelli-Monti.
- Contact (Rain on pane) (Y80,9M12,7), 2018. Analogue color photograph and photogram, framed, 45 × 36.5 cm.
- Contact (Release) (Y93M7), 2018. Analogue color photograph and photogram, framed, 77.5 × 62 cm.
- ← Passage left (Y110,8M14,4D+59F8T84m18,461CA3b1001240), 2018. Analogue color photograph, photogram, metal, magnets and nylon string, approx. 500 × 380 cm; While holding (passage closed) (Y110,8M17,4D+59F8m18 142CA3T69,2-b1001240), analogue color photograph, photogram, metal and magnets, approx. 500 × 350 cm. Installation at Sophie Tappeiner, Vienna, 2018. Photo: Maximilian Anelli-Monti.

Courtesy all images: the artist and Sophie Tappeiner, Vienna.

skizzieren sie ein Verhältnis zur Welt. Wegen diesem betrachten wir, das Publikum, Kunst. Wer hat nicht an Caspar David Friedrich oder Claude Lorrain gedacht, als er den Blick über eine Landschaft schweifen ließ. Werke der Kunst und die Erinnerung an diese vermitteln die Art und Weise, wie wir die Welt betrachten. Das ist der Geist der Malerei, über den Barthes schreibt: Wir alle leben in einer von Bildern heimgesuchten Welt, in der alles aussehen mag wie etwas anderes. Das ist das Verhältnis zur Wirklichkeit, das Thun mit ihren Arbeiten stört – natürlich sehen die Fotografie des Ortes und dieser selbst gleich aus: Sie sind das Gleiche. Und Thun schreibt sich selbst in diesen Prozess des Erkennens ein. So schlägt sie eine andere Art vor, sich in ein Verhältnis zu Kunst zu bringen – als Versuch, einen anderen Menschen wirklich anzuschauen. Kürzlich habe ich jemanden sagen gehört, schon der Versuch, einen anderen Menschen kennenzulernen, ihn zu verstehen, sei der Mühe wert. Daran denke ich immer, wenn ich an Thuns Bild an der gläsernen Galerietür denke. Wie sie da steht, in Besitz des Raums, hinausschauend.

- 1 Lorenz Eitner, »The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism«, *The Art Bulletin* 37, Nr. 4, Dezember 1955, S. 281–290. (Übers. S.W.)
- 2 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985, S. 40.