



WERKSCHAU XXVIII
ANDREA VAN DER STRAETEN
burning down the house



ISO 100	ISO 200	ISO 400	ISO 800	ISO 1600
GC	BC	AC	BC	BC



Remove the film from the box immediately after use. Do not touch the film surface. Do not use the film if it is damaged or if the expiration date has passed.



ISO 100	ISO 200	ISO 400	ISO 800	ISO 1600
GC	BC	AC	BC	BC



Remove the film from the box immediately after use. Do not touch the film surface. Do not use the film if it is damaged or if the expiration date has passed.



Remove the film from the box immediately after use. Do not touch the film surface. Do not use the film if it is damaged or if the expiration date has passed.

Remove the film from the box immediately after use. Do not touch the film surface. Do not use the film if it is damaged or if the expiration date has passed.

Remove the film from the box immediately after use. Do not touch the film surface. Do not use the film if it is damaged or if the expiration date has passed.

Remove the film from the box immediately after use. Do not touch the film surface. Do not use the film if it is damaged or if the expiration date has passed.

Remove the film from the box immediately after use. Do not touch the film surface. Do not use the film if it is damaged or if the expiration date has passed.

Naked, 2023, unentwickelte Sofortbilder / undeveloped instant photographs, je/each 19×8,5cm
FUJIFILM INSTANT BLACK & WHITE FILM FP-3000B Professional, FUJIFILM INSTANT COLOR FILM FP-100C Professional

Die Fotografie ist ein Wort im Satz

Ruth Horak

Eine Installation von Andrea van der Straeten sei wie ein Satz aus individuellen Worten konstruiert, charakterisiert 1996 eine französische Autorin die 5-teilige Fotoserie, die in der Ausstellung *Antagonismes* in Paris zu sehen war. Jedes Element hat eine Form und eine Bedeutung, aber gemeinsam bilden sie etwas Neues. Andrea van der Straeten baut seit Beginn ihrer künstlerischen Arbeit solche „Sätze“ aus Fotografien, Objekten, Worten, Videos, Interviews und lässt sie miteinander interagieren. Je nach Umfang und Dauer der Projekte wachsen sie an und können dichte Gewebe entwickeln. Diese Praxis und insbesondere die Verwendung von Fotografie als „ein Wort im Satz, der die Installation ist“¹ muss man vor dem Hintergrund der künstlerischen und medialen Entwicklungen im ausgehenden 20. Jahrhundert sehen, als sich viele Parameter neu formierten.

In den 1980er-Jahren zeichnete sich immer deutlicher eine Trennung zwischen Fotograf:innen und Künstler:innen ab.

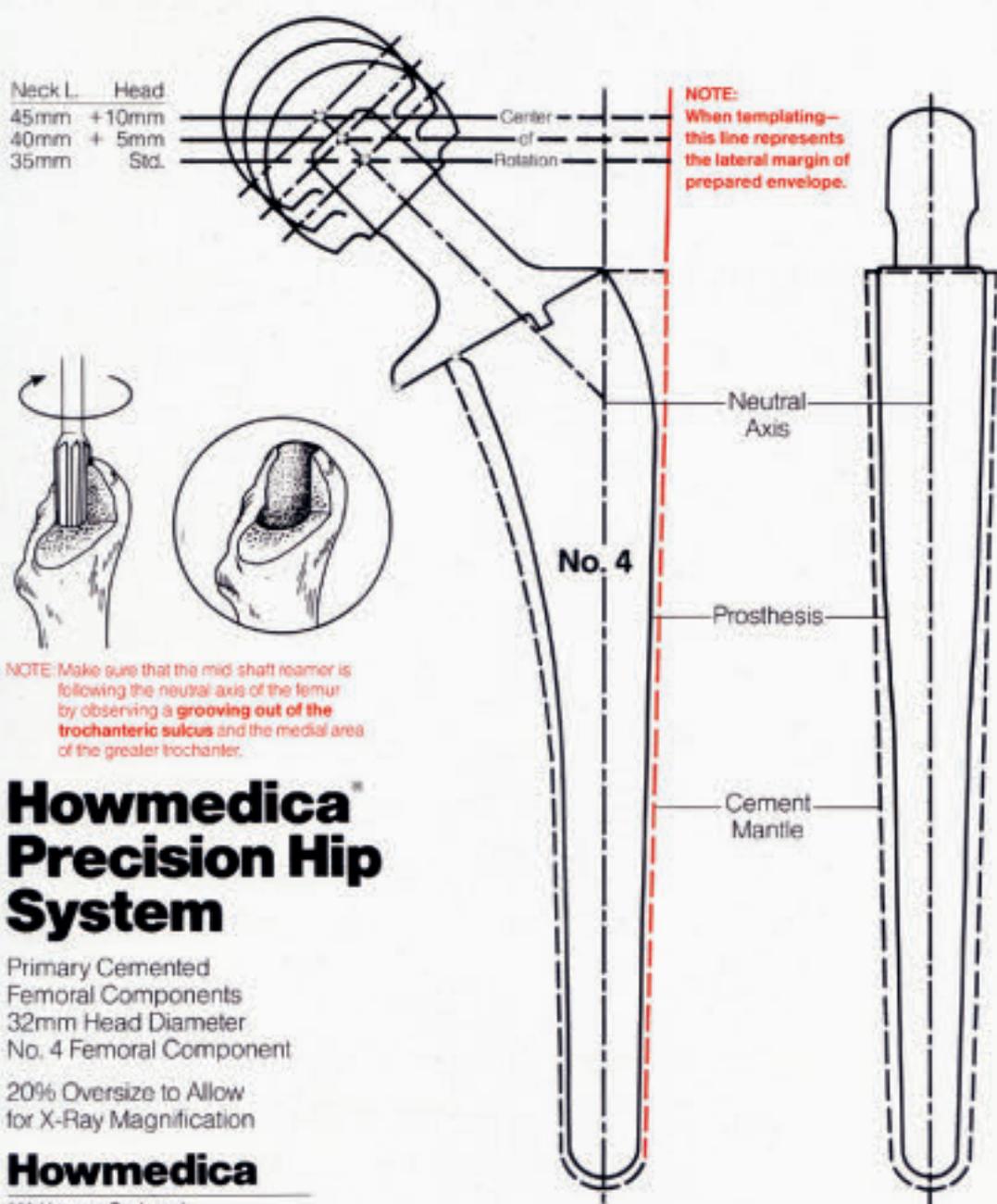
Fotograf:innen verstanden und benützten das Medium, um die Welt zu porträtieren, *Künstler:innen* hingegen „arbeiteten“ mit der Fotografie, was nicht einmal bedeuten musste, dass sie selbst fotografierten, sondern Bilder reproduzierten, Fotografen² beauftragten oder fotografische Materialien und Prozesse benützten, aber keine Kamera. Ihr Zugang war ein anderer als jener der *Fotograf:innen*. Sie bewegten sich an den „Rändern des Mediums“, wie van der Straeten es beschreibt, Techniken und Materialien wurden auch mal sabotiert, um sie über ihre Funktion hinaus anders einzusetzen.

1 Claire Peillod, *Notices*. In: *Antagonismes – 30 ans de photographie autrichienne*, Paris 1996, S.147.

2 In den 1980er-Jahren waren alle „Fotografen“, da noch nicht gegendert wurde.

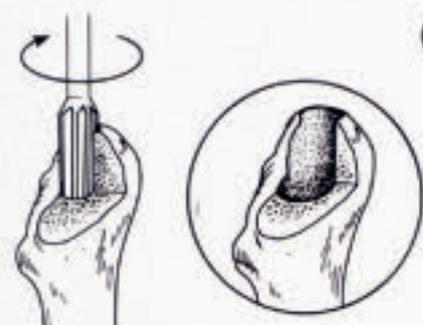


Mneme, 1989, analoge s/w-Fotografien auf monochromem Fotopapier, Grafiken/analogue b/w photographs, graphics on monochrome photographic paper. Ausstellungsansicht/installation view: Forum Stadtpark, Graz. Foto: Jochen Traar



Neck L.	Head
45mm	+10mm
40mm	+ 5mm
35mm	Std.

NOTE:
When templating—
this line represents
the lateral margin of
prepared envelope.



NOTE: Make sure that the mid shaft reamer is following the neutral axis of the femur by observing a **grooving out of the trochanteric sulcus** and the medial area of the greater trochanter.

Howmedica® Precision Hip System

Primary Cemented
Femoral Components
32mm Head Diameter
No. 4 Femoral Component

20% Oversize to Allow
for X-Ray Magnification

Howmedica

359 Veterans Boulevard
Rutherford, New Jersey 07070-9814
In Canada: Pfizer Hospital Products Ltd.

Division of Pfizer Hospital Products Group, Inc.

© Pfizer Hospital Products Group, Inc., 1999. All rights reserved.
Howmedica is a Registered Trademark of Pfizer Hospital Products Group, Inc.
6258-1-006 581 11-89 3-445 USA



LEFT
*THDIA
6258-3-100
*Flip Templates for
Right Hip View



Entsprechend anders sahen die Ergebnisse aus. Fotografien waren nicht mehr lose, handliche Blätter, die man in Foto-schachteln aufbewahrte und nur für eine Ausstellung rahmte oder sie in Zeitschriften und Büchern abdruckte³, sondern, „sie wurden [...] für die Wand konzipiert und produziert und rufen bei dem Betrachter eine Erfahrung der Konfrontation hervor, die in radikalem Gegensatz dazu steht, [...] wie photographische Bilder gewöhnlich konsumiert werden.“⁴ Dieser Gebrauch der Fotografie im Sinne eines autonomen „Bild-Objektes“ geht Hand in Hand mit den Entwicklungen der Fotoindustrie: breite Fotopapiere in Rollen zu 10 Metern, Positivpapiere (Cibachrome), Spezialpapiere wie monochrome vorgefärbte Fotopapiere der Münchner Firma Argenta, die Andrea van der Straeten benutzte, oder das Diasec-Verfahren.

Außerdem wandte man sich „temperamentvollen“ Presentationsformen wie Leuchtkästen, massiven Rahmen oder raumgreifenden Displays zu oder sprengte die Formate, um mit den etablierten Kunstgattungen gleichzuziehen. „Es liegt auf der Hand, dass nur Werke einer bestimmten Größe die Wand auf diese Art einzunehmen vermögen.“⁵ Künstler:innen pflegten einen großzügigeren Umgang mit dem Medium und geleiteten damit die Fotografie in den Kunstbetrieb, wo sie mit offenen Armen empfangen wurde.⁶

3 Vgl. Jean-François Chevrier, *Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie*. In: *Photo-Kunst*, Stuttgart 1989. Hier zitiert nach Michael Fried, *Warum Photographie als Kunst so bedeutend ist wie nie zuvor*, München 2014 (Engl. Original 2008), S.149.

4 Jean-François Chevrier, ebd.

5 Michael Fried, ebd., S.149.

6 Fotografie war davor bereits in der Konzeptkunst ein relevantes künstlerisches Medium, war dort jedoch vor allem kleinformig und schwarzweiß und wurde oft dokumentarisch gebraucht.



Statt von „Werken“ begann man von „Arbeiten“ zu sprechen und Künstlerinnen eroberten den Markt.



Bei „Arbeiten“ (früher: „Werke“) bleiben sowohl Medium als auch Methode offen. „Arbeiten“ (auch in der Verbform gebraucht) verweisen auch auf den Prozess, der keiner bestimmten (oder überhaupt gar keiner) Kunstgattung zugeordnet ist, nicht einmal einer fixen Disziplin, vielmehr beginnt „arbeiten“ mit konzipieren und kontextualisieren, mit recherchieren, sammeln, assoziieren und führt schließlich dazu, Objekte verschiedener Provenienz miteinander zu kombinieren, aufeinander abzustimmen und diese Bezüge in unterschiedlichsten Ausdrucksweisen zu vergegenständlichen.⁷ Boris Groys spricht von einer „partiellen Autorenschaft“, an der Künstler:innen neben anderen, meist unbekanntem Autor:innen, beteiligt sind: „In unserer Zivilisation benutzen wir vornehmlich massenproduzierte Waren, deren Ursprung vor uns verborgen bleibt – aber wir können diese Waren auf eine durchaus individuelle Weise verwenden.“⁸

Vielfältige Initiativen von Künstlerinnen hatten den bis dahin männlich dominierten Kunstbetrieb geöffnet. Andrea van der Straeten war 1979 eine Mitbegründerin von *Bildwechsel*, einer Künstlerinnengruppe, die bis heute von Hamburg aus aktiv ist und u. a. ein über Jahrzehnte gewachsenes Archiv zu und über Medienkünstlerinnen angelegt hat. Tatsächlich waren in den 1990er-Jahren in der europäischen und amerikanischen Kunstwelt erstmals so viele Frauen gezeigt und rezipiert worden, wie nie zuvor – Cindy Sherman, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sophie Calle, um nur einige wenige zu nennen.

⁷ Peter Weibel hat den Begriff „Kontextkunst“ eingeführt und eng mit der Kunst der 1990er-Jahre verknüpft. Peter Weibel (Hg.), *Kontextkunst*, Graz 1993.

⁸ Boris Groys, *Die Politik der Autorenschaft* (1999). In: *Lesebuch*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 2001, S. 14.



Was bedeutet es nun für Künstler:innen, mit der Fotografie zu arbeiten? Sie distanzieren sich weitgehend vom konventionellen Verständnis von Fotografie, mit der Kamera ein Motiv zu jagen, um Bilder zu schießen, und distanzieren sich auch vom Massenmedium Fotografie und seinem überwiegend privaten Gebrauch. Um die notwendige Distanz herzustellen, führten Kunsttheoretiker:innen Kategorien wie „Autorenfotografie“, „künstlerische Fotografie“ oder „erweiterte Fotografie“ ein und konstatierten Paradigmenwechsel, z.B. jene, „die das fotografische Instrumentarium nicht in eine ständig weitergetriebene Feinabstimmung der Technik, sondern in die Bildproduktion und -inszenierung in einem jeweils neuartigen Realitäts- und Raumdiskurs überführen.“⁹

Andrea van der Straeten's Arbeiten sind repräsentativ für diese Bewegungen. Sie sind Produkte einer intellektuellen Arbeit. Sie errichtet politische, feministische und kulturhistorische Brücken, die über den konkreten Bildinhalt hinausweisen,¹⁰ sie entwirft Displays, die für das Bild mehr als nur den üblichen Platz an der Wand vorsehen und generiert eine Formensprache, die zur Aufbruchstimmung passt, die plakativ ist, markante Formen hat und Materialien aus dem kommerziellen Bereich nützt, z. B. monochrome vorgefärbte Fotopapiere. So konnte Andrea van der Straeten weiterhin in der s/w-Dunkelkammer produzieren und doch Farbe integrieren, wie sie es auch 1989/1990 im Atelier bei John Baldessari gesehen hatte, der seine s/w-Fotografien nachträglich kolorierte.¹¹

9 Werner Fenz, *Kunst und Fotografie als notwendige Praxis*. In: *Antagonismes – 30 ans de photographie autrichienne*, Paris 1996, S. 132.

10 Vgl. Christian Höller, *Deplatzierte Moderne*. In: Horakova & Maurer, Hofleitner, Horak (Hg.): *image:/images*, Wien 2001, S. 140.

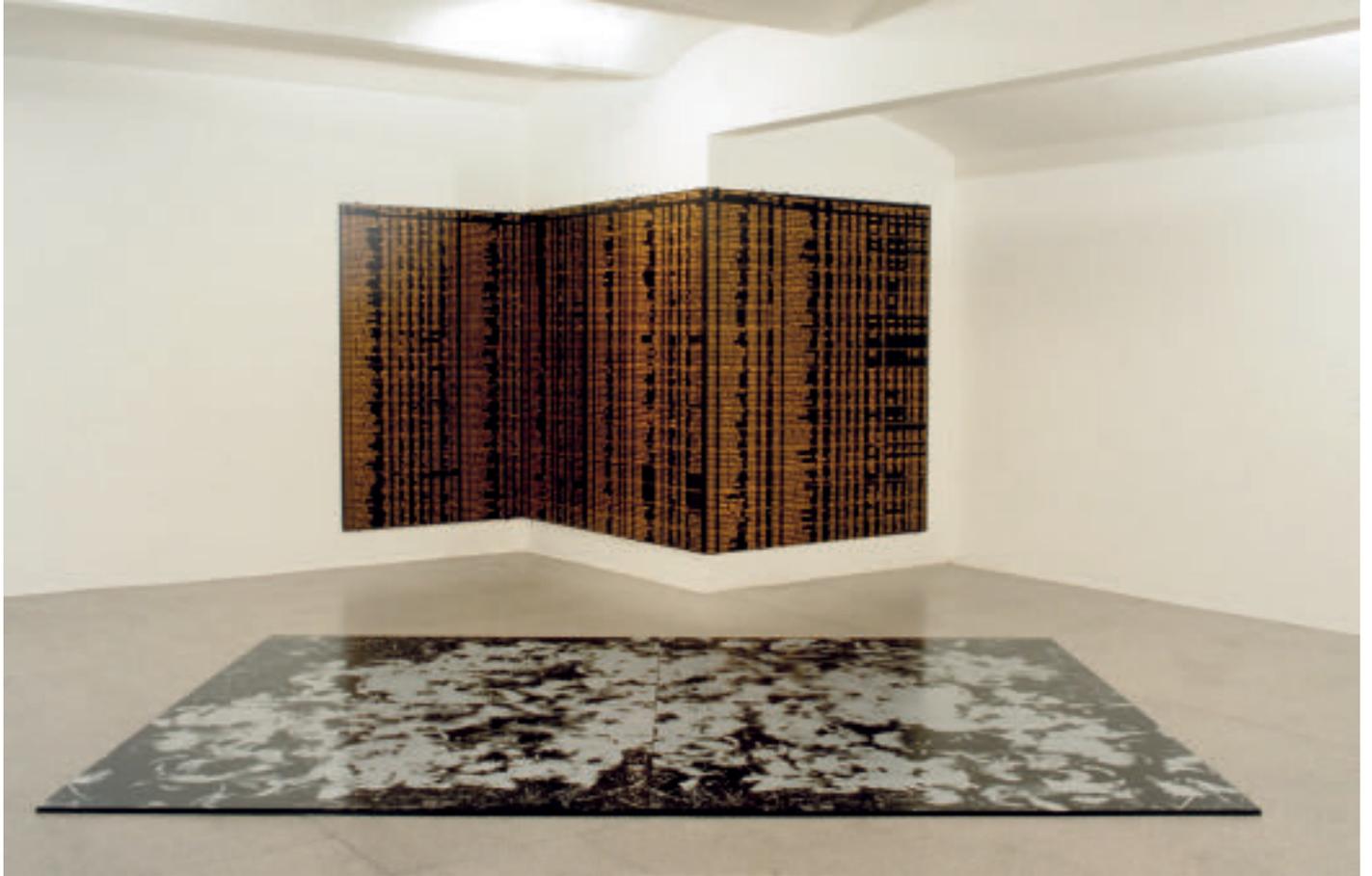
11 Um ein Motiv freizustellen, musste man im analogen Prozess diverse Tricks wie Abkleben und Abwedeln anwenden oder mit Belichtungszeiten und den Härtegraden des Papiers experimentieren.

Hands Up, 1994, mehrteilig, analoge s/w-Fotografien auf monochromem Fotopapier auf Aluminium, Lochbohrung, Nagel, 1 Computer, 10 Grafiken, 1 s/w-Drucker, verschiedene Größen/several parts, analogue b/w photographs on monochrome photographic paper, mounted on aluminium, hole, nail, 1 computer, 10 graphics, 1 b/w printer, various sizes.

Ausstellungsansichten/installation views: Neue Galerie Graz, 1994, Galaxy Museum for Contemporary Art Chongqing, China 2019



Heaven on Earth, 1990, 4 analoge s/w-Fotografien auf Baryt/1 auf monochromem Fotopapier/4 analogue b/w photographs on barite paper, 1 on monochrome photographic paper, 146×214 cm. Ausstellungsansicht/installation view: Galerie Faber, Wien, 1990



Innocent Bystanders 2, 1991, mehrteilig, analoge s/w-Fotografien auf monochromem Fotopapier/several parts, analogue b/w photographs on monochrome photographic paper. Ausstellungsansicht/installation view: Secession Wien, 1991

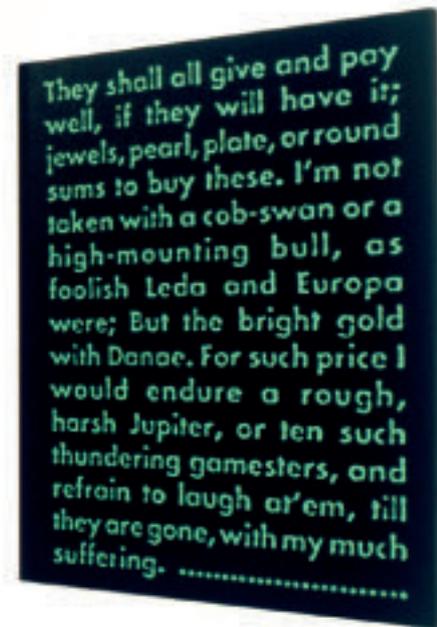
Burning down the house

Innocent Bystanders – Unschuldige Dritte 1 + 2 ist eine solche frühe, mehrteilige Arbeit, die Andrea van der Straeten 1991 explizit für den Ausstellungsraum auf der unteren Ebene der Wiener Secession konzipierte. Zwei Themenkomplexe standen im Zentrum: Ökonomie und Fruchtbarkeit. Gemüse und Genstrukturen flankierten sieben große, rote Fotografien von Priesterinnen, die beim antiken Tempel der Vesta in Rom das Geheimnis der Fruchtbarkeit hüteten. In einem weiteren Raum waren Vergrößerungen von Börsenkursen aus der New York Times und gerupfte Federn eines toten Vogels zu sehen. Ihnen beige stellt war ein Zitat des elisabethanischen Autors Ben Jonson (1572–1637), in dem er betont, „dass materielle Entlohnungen den symbolischen vorzuziehen seien: „Nicht wie Europa oder Leda, die von Zeus getäuscht, ihm Kinder gebären, sondern wenigstens wie Danae, die zwar auch geschwängert wurde, aber die Zeus zumindest als Goldregen ‚übermannet‘ hatte, wollte man be- bzw. entlohnt werden.“¹²

Kombinierte man die einzelnen Teile, sah man sich mit dem Diskurs konfrontiert, der in den 1990er-Jahren um unsere „Körper in Gesellschaft“¹³, also Identität, Geschlechterfragen, Genmanipulation und Kapitalinteressen geführt wurde. Und nicht zuletzt waren die Ausstellungsbesucher:innen als „Unschuldige Dritte“ direkt adressiert, „sind wir doch alle stille Teilhaber:innen [...] der Geschichte(n)“.

Ein Anstoß für die Arbeit war auch ein kritischer Artikel über einen Kongress der internationalen Verhütungsforschung mit dem irritierenden Titel *Die ökologische Herausforderung Frau*.¹⁴ Auf diesem Kongress hatten überwiegend männliche Referenten (50:3) darüber beraten, wie man „die Fruchtbarkeit der Frau unter Kontrolle bringen könnte“¹⁵ und Frauen damit unweigerlich eine Verantwortung für die Überbevölkerung der Erde aufgedrängt. Eine in diesem Zusammenhang veröffentlichte Illustration von Intrauterin-pessaren verwendet van der Straeten ein Jahr später in einer weiteren raumgreifenden Arbeit für die 4. Triennale der Fotografie zum Thema *Kunst und Ökologie* in Maribor.

Damit liegt bereits eine Themenpalette vor uns, die sich bis heute durch ihr Werk zieht, denn weder das ökonomische Ungleichgewicht noch Fragen nach dem Wert von Fruchtbarkeit sind geklärt.



¹² Herta Wolf, *Innocent Bystanders – Unschuldige Dritte*, Folder zur Ausstellung, Secession, Wien 1991.

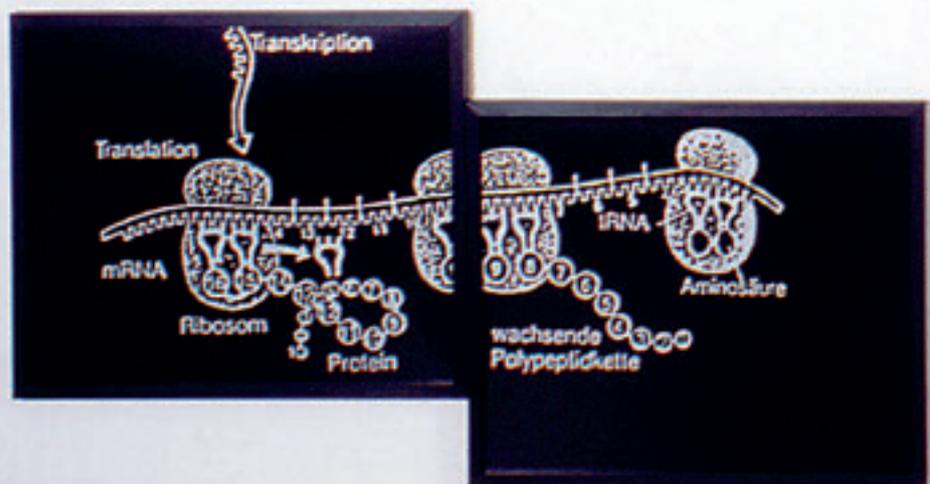
¹³ „Körper in Gesellschaft“ lautete 1997 das Generalthema des steirischen herbstes in Graz, und das Magazin KUNSTFORUM INTERNATIONAL widmete 1996 Bd. 132+133 der „Zukunft des Körpers“.

¹⁴ Ingrid Schneider, *Die ökologische Herausforderung Frau*. In: *Konkret – Politik & Kultur*, Heft 3, März 1991, S.56–62.

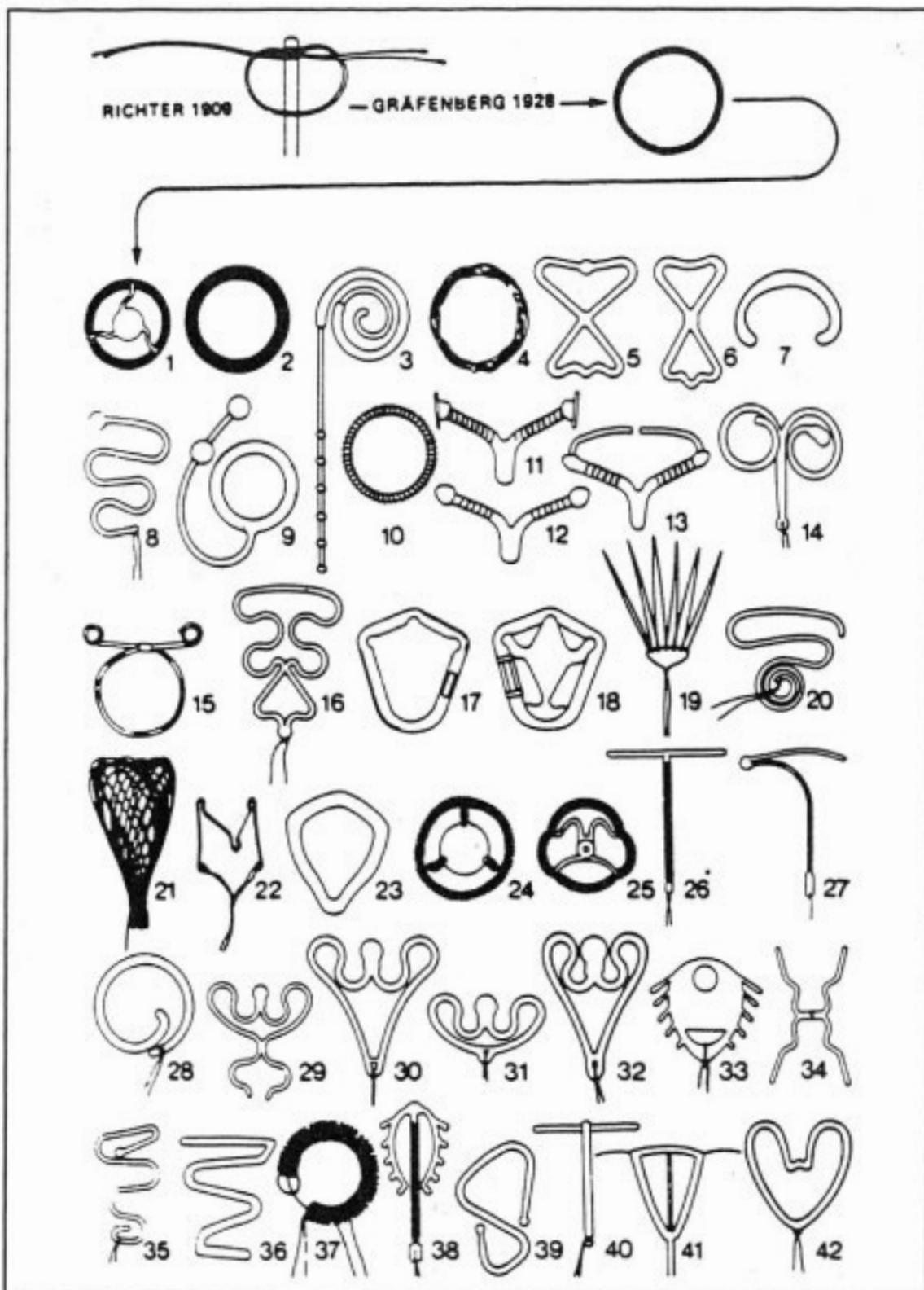
¹⁵ Ebd., S.56.



Innocent Bystanders 1, 1991, 30-teilig, analoge s/w-Fotografien, Grafiken auf monochromem Fotopapier, verschiedene Größen/
30 parts, analogue b/w photographs, graphics on monochrome photographic paper, various sizes.
Ausstellungsansichten/installation views: Secession Wien 1991; Kunst auf Kampnagel, Hamburg 1993.
Fotos: Jochen Traar, Andrea van der Straeten







Übersicht über die unterschiedlichen, im Laufe der Zeit entwickelten Intrauterinpessare: 1 Ota-Ring; 2 Stahlring; 3 Margulies-Spirale; 4 Seidenfaden-Ring; 5-7 Birnberg-Bogen; 8 Lippen-Schleife; 9 Komet; 10 Stahlband (Intraband); 11-13 Flügel-Pessar; 14 Saf-T-coil; 15 Geheimer Beschützer; 16 Dana Super; 17 Antigon; 18 Geflügeltes Antigon; 19 Solish-Majzlin-Feder; 20 Spirallige Schleife; 21 Corolle; 22 M; 23 Incon; 24 Japan-Ring; 25 Yusei-Ring; 26 Kupfer-T (T-Cu 200); 27 Kupfer 7; 28 Offener Ring; 29 OM-GA GBB1; 30 OM-GA 1; 31 OM-GA 2C; 32 OMGA 0; 33 Dalkon-Schild; 34 Petal oder LEM; 35 Organon A; 36 Organon B; 37 Sprungfeder; 38 Multiloads (Cu 250); 39 Soonawala; 40 Biograviplan; 41 Entenfuß; 42 Kairoer
 aus: Thomas Rabe: Gynäkologie und Geburtshilfe, Weinheim 1990



Paralysed Fertility, 1992, 17-teilig, analoge s/w-Belichtungen auf monochromem Fotopapier / 17 parts, analogue b/w prints on monochrome photographic paper, 5 Hasen/rabbits, je/each 140×115 cm, 12 Eier/eggs, je/each 65×55 cm.
Ausstellungsansicht/installation view: Umetnostna galerija Maribor, 1992. Foto: Jochen Traar



W.H.M.

Eine im kunsthistorischen Vokabular als „figura serpentinata“ bezeichnete, unnatürlich verdrehte (Frauen-)Figur steht im Mittelpunkt der dreiteiligen Arbeit *W.H.M.* Von drei verschiedenen Standorten aufgenommen, ist die nackte Bronzefigur jeweils gespiegelt und paarweise verbunden, sodass die drei Ansichten – je nach Höhe des verbindenden Balkens – die Buchstaben W, H und M ergeben. Die auffällige Körperdrehung der lebensgroß reproduzierten Figur wirkt aus jedem der drei Blickwinkel völlig anders. Von den Begriffen geleitet, die Andrea van der Straeten den drei Buchstaben an die Seite stellt, kann man nicht anders, als die Pose der Figur wörtlich zu nehmen – sich verdrehen oder verbiegen –, erwartet(e) man doch von Frauen, dass sie Hure, Hilfskraft und Mutter in einem sein soll(t)en.

W – Whip, Whore, Whirl, Woman Peitsche, Hure, Wirbel, Frau

H – Heart, Heat, Help Herz, Hitze, Hilfe

M – Monument, Move, Motherhood, Mumps Monument, Bewegung, Mutterschaft, Mumps

W.H.M., 1991, 3-teilig, analoge s/w-Fotografien auf monochromem Fotopapier / 3 parts,
 analogue b/w photographs on monochrome photographic paper, *W*, 158×166 cm, *H*, 166×200 cm, *M*, 170×190 cm.
 Ausstellungsansicht/installation view: Landesgalerie Linz am OÖ. Landesmuseum, 2012. Foto: Rainer Igler



Another Twist

Als der Modedesigner Marc Jacobs *W.H.M.* entdeckte und für eine Abendrobe seiner Frühjahrskollektion *Nude* 2007 verwenden wollte, gewährte ihm Andrea van der Straeten die Nutzung des Motivs, aber nahm umgekehrt seine Anfrage zum Anlass, bis 2012 eine mehrteilige Arbeit unter dem gemeinsamen Titel *Another Twist* zu entwickeln. Sie beginnt mit der E-Mail-Korrespondenz, die detailgetreu in große Bleistiftzeichnungen übertragen wurde, inkludiert das fertige Kleid, das ihr Jacobs überließ, sowie Interviews, in welchen Besucher:innen in ihrem Gastatelier in New York das Kleid beschrieben. Ihre Antworten spiegeln den Abstraktionsprozess wider, den die italienische Frauenfigur durchlaufen hat, seit eine Fotografie sie von ihrem Ursprungsort weggetragen hat und sie auf Jacobs Kleid nur mehr vage erkennbar ist.



Ein anderer Stoff.

Auf ganz andere Weise „konkret“ ist der Stoff, aus dem *Territory* „gewebt“ ist. Er hat Jahrzehnte lang als Bettlaken gedient und wurde während dieser Zeit unzählige Male ausgebessert, die durchgewetzten Stellen mit festeren Stoffen repariert. Der Wert, den ein solches Tuch während der Kriegs- und Nachkriegsjahre gehabt haben muss, ist heute kaum nachvollziehbar, und so erscheint *Territory* wie ein Plädoyer für einen schonenden Umgang mit Ressourcen. Aber vor allem entfaltet das ehemalige Bettlaken eine ganz eigene Schönheit, sobald man es im Durchlicht betrachtet und fotografisch festhält: Die feine Struktur der Gewebe kommt ans Licht, die Geometrie der Flicker, die dichten Stellen rahmen die transparenten. Tatsächlich liegt das im Format 1:1 wiedergegebene Laken wie eine Geländekarte vor uns, auf welcher die Reviere, die Territorien der Bewohner:innen eingefasst sind. Die Fotografie ist wie das Laken selbst aus vielen Teilen „zusammengenäht“ oder „digitally stitched“, um jeden Webfaden genauestens abbilden zu können.¹⁶

16 Andrea van der Straeten im Gespräch mit der Autorin, Sommer 2023.

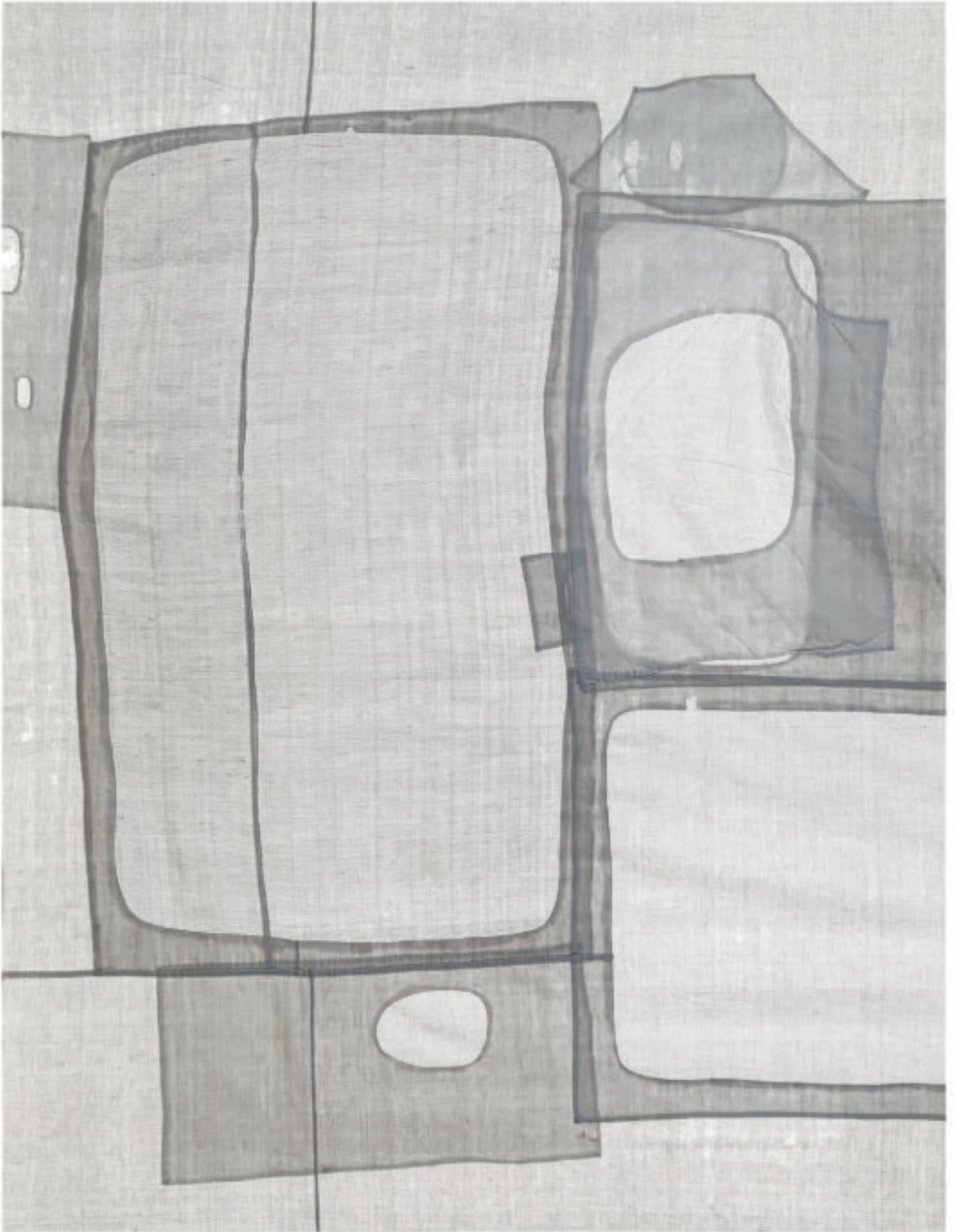
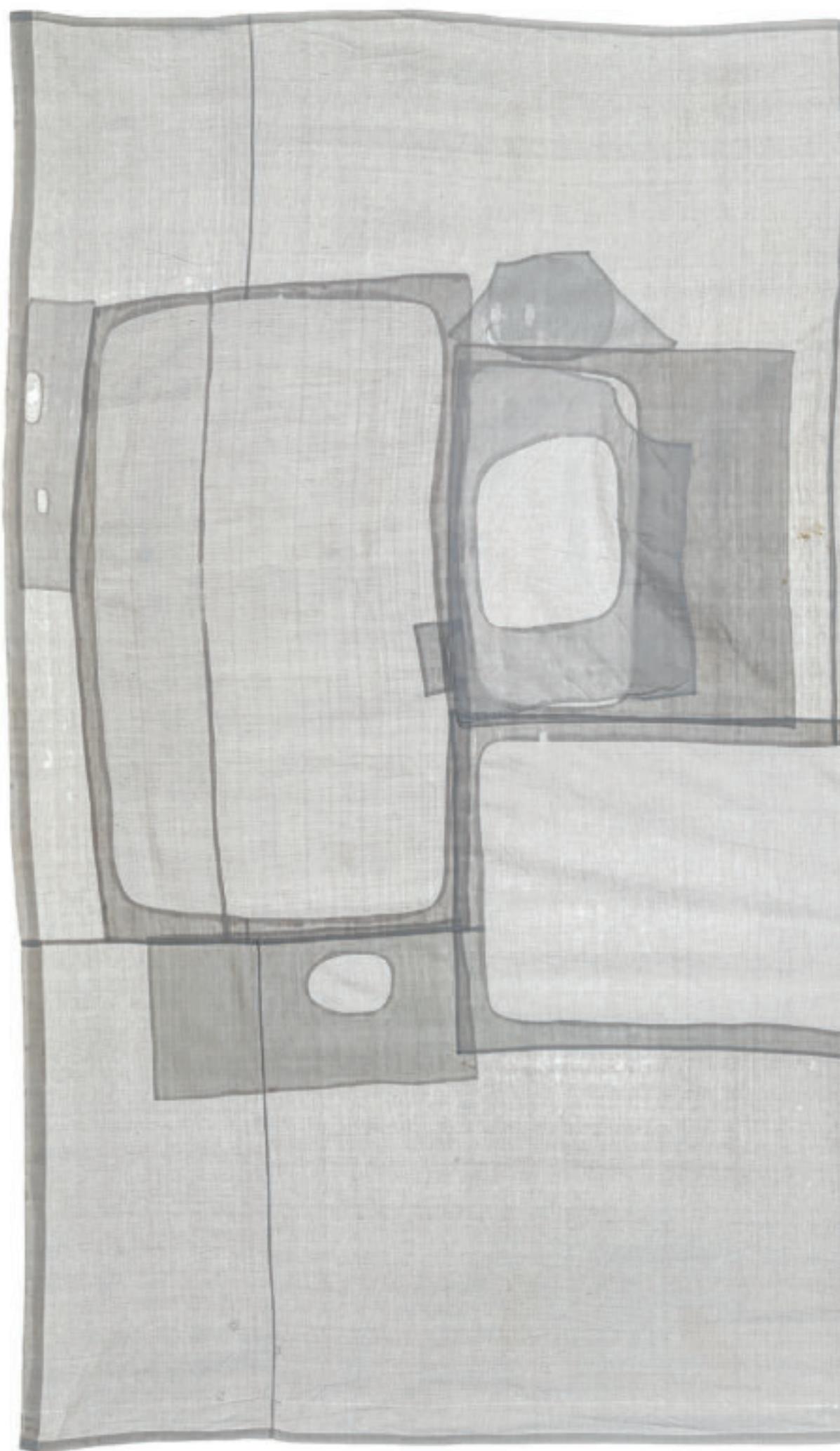
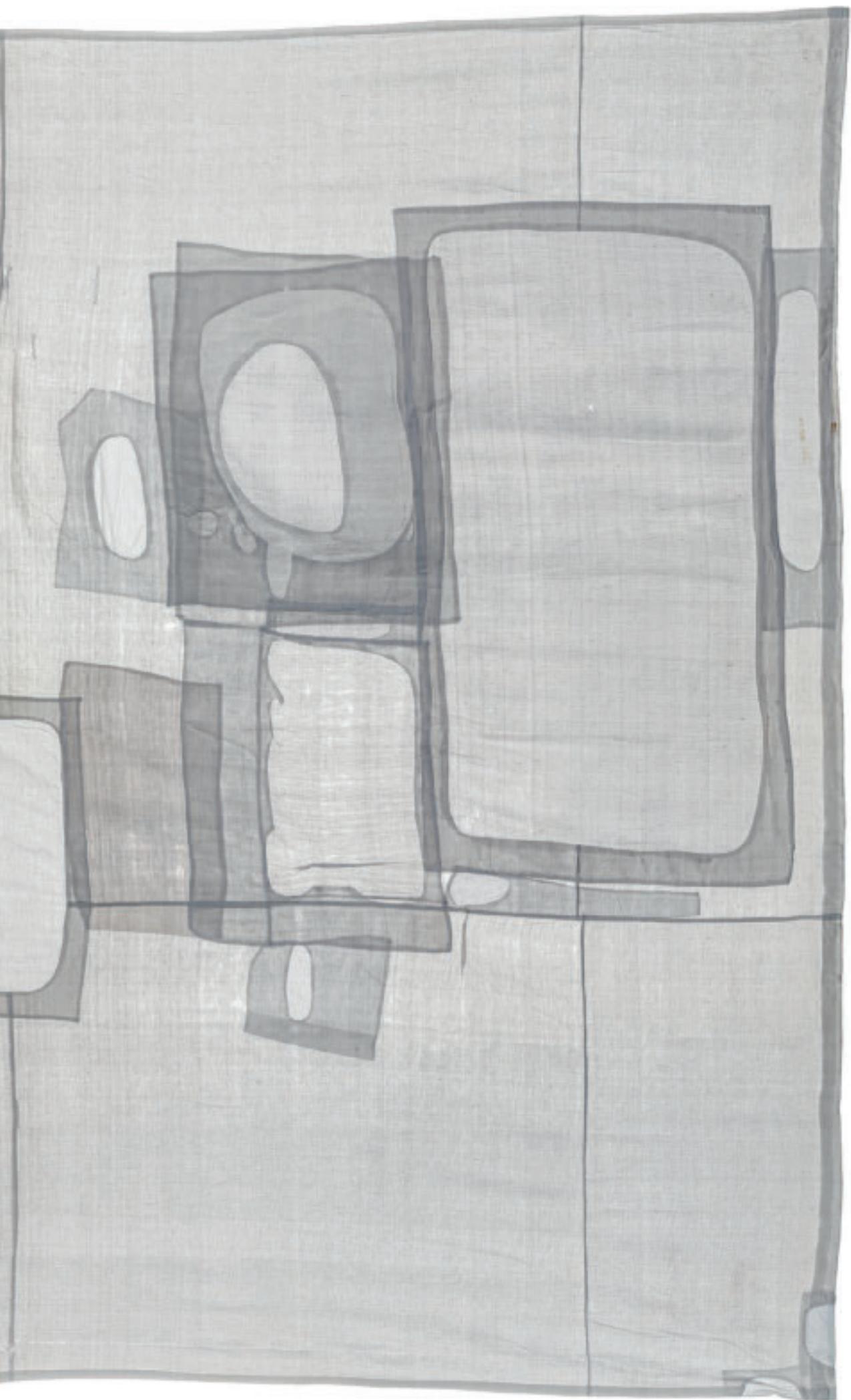


Foto: Jorit Aust







Mein Video ist mein Hemd, 1986, SX-70 Polaroid, 11×9 cm, verstricktes/knitted ½ Zoll/inch-Videotape, Sony Japan Standard 1, 80×55×7 cm.
Ausstellungsansicht/installation view: Galaxy Museum for Contemporary Art Chongqing, China, 2019



„werdet abwegig und tut schöne sachen“¹⁷

Exemplarisch für die „offene“ Benützung eines Mediums oder besser, seinen „Misuse“¹⁸, ist *Mein Video ist mein Hemd* (1986), mit dem Andrea van der Straeten das in den 1980er-Jahren wichtige Medium Video auf den Kopf stellte. Die Anforderungen eines Kunstvideofestivals, bei dem sie es einreichte, waren allesamt erfüllt – die Angaben zu Dauer, Inhalt, Ton und Farbe ihres Films lagen der Jury vor – und dennoch war nichts so, wie von den Veranstaltern erwartet.¹⁹ Denn die Künstlerin hatte die Magnetbänder²⁰ von ihren Spulen gewickelt, zu zwei grobmaschigen Hemden verstrickt und eines davon eingesandt. Damit war das Medium an eine Grenze geführt. Nicht seine Dienste, etwas aufzuzeichnen und wiederzugeben, stehen im Zentrum, sondern seine Stofflichkeit. Dazu kommt ein selbstironischer Ansatz, denn folgt man dem hartnäckigen Vorurteil, dass Frauen nicht technikaffin seien, mag man ihnen gerne die Rolle zuschreiben, in einem langen Band eher ein Strickgarn zu sehen als einen Datenträger.

Neben den Hemden und zwei Making-ofs – einem Polaroid, das die Künstlerin mit dem Hemd zeigt, sowie einer Videodokumentation, in der sie beim Verpacken des Objekts für den Transport beobachtet wird²¹ –, ist am Magnetband selbst das Porträt der Frauen-Rockband Unterrock gespeichert, das Andrea van der Straeten 1980 in Hannover aufgenommen hat.

17 Sätze wie diese hat Andrea van der Straeten für die offizielle Bewerbung des Festivals steirischer herbst 2002 entworfen. Die Worte entstammen längeren Texten und waren wie Kassiber aus ihnen herausgelöst.

18 Der Begriff „Misuse“ wurde von Gabriele Jutz und Edgar Lissel für die absichtlich falsche Benützung von Medien eingeführt. In: *RESET THE APPARATUS! A Survey of the Photographic and the Filmic in Contemporary Art*, Hg. v. Gabriele Jutz, Edgar Lissel, Nina Jukic, De Gruyter, Edition Angewandte, 2019.

19 2. Marler Video-Kunst-Preis, 1986.

20 Ein Videohemd war aus einem Magnetband Sony Japan Standard 1, ½ Zoll AV und ein zweites aus einem Magnetband mit CV-Beschichtung gestrickt.

21 Birgit Durbahn, 1986.



Ein anderes Wort im Satz

Sprache bzw. Texte ziehen sich kontinuierlich durch das Werk von Andrea van der Straeten. Es kann ein einziger Buchstabe (*W*) sein, ein Wort (*still*), ein Satz (*verhaltet euch ruhig und spart schneller*), eine ganze E-mail-Korrespondenz, ein Interview oder ein Konvolut an Zeitungsbeiträgen (*Haus der Kälte*). Auch spezielle Arten von Sprache, wie das verbale Waffenarsenal von Flüchen,²² oder unanständige Wörter²³ kommen in Videos vor. Dieses Interesse an Sprache manifestiert sich in oft aufwändig gestalteten Publikationen, Künstler:innenbüchern oder Katalogen.

Eine Publikation, *Haus der Kälte – Das Buch zum Film* (1999), ist sowohl die Dokumentation einer künstlerischen Arbeit als auch ein Artefakt in sich selbst, und sticht heraus, weil sie explizit dem Prinzip folgt, etwas von den Rändern her zu denken. Für die Literatur beschrieb Gérard Genettes 1987 sämtliche Elemente, die unbestritten zum Text gehören, aber nicht der Text selbst sind.²⁴

Mit derselben Konsequenz simuliert und inszeniert Andrea van der Straeten in ihrem Projekt für den öffentlichen Raum einer niederösterreichischen Kleinstadt mit Filmtradition, *Haus der Kälte*, viele Einzelheiten, die im weitesten Sinn zum Making-of eines Films bzw. zu den Mechanismen der Filmindustrie gehören. Der Film wurde über Wochen hinweg beworben. Beharrlich wurde über Finanzierung, Titel, Drehbuch, Charaktere, Locations, Kamerastandorte, Fortschritte der Dreharbeiten, verschwundene Kader und sogar über die Premierenfeier berichtet, aber den Film gab es nie, das Eigentliche existierte nicht. „Dass man einem Film nicht entgeht, auch wenn man ihn nicht gesehen hat, [...] ist heute nichts Ungewöhnliches“²⁵, bemerkt Drehli Robnik, aber die Strategie, mit Hilfe einer fiktiven Berichterstattung die Existenz des Films gänzlich vorzutäuschen, verweist auf die Macht der Medien und deren manipulatives Potential.

22 Andrea van der Straeten, *You Lamp! You Towel! You Plate!* 2014.

23 Andrea van der Straeten, *Screen*, nach Valerie Solanas, Linz 1998.

24 Gérard Genette, *Paratexte – Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 2001 (frz. Original 1987).

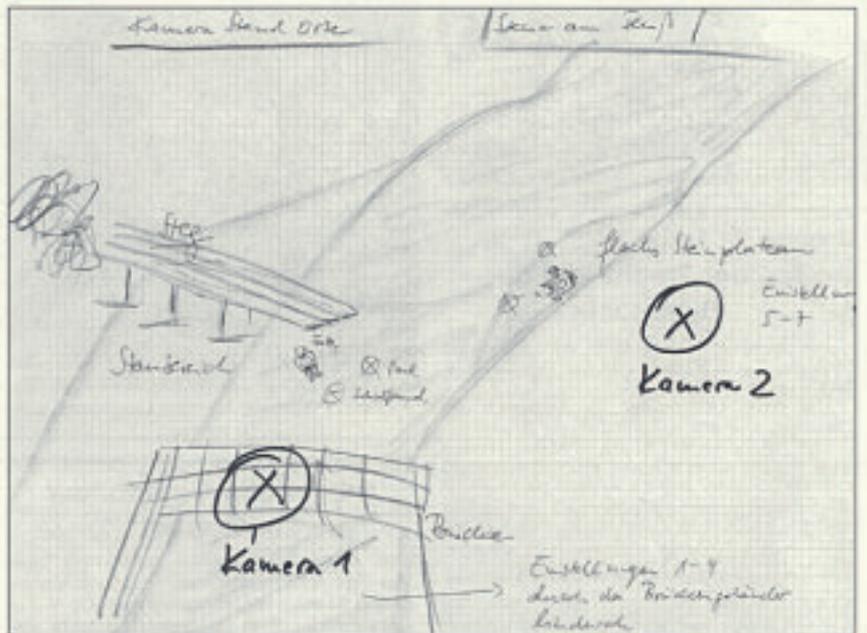
25 Drehli Robnik, *Filme im Werden. Wie man am Film-Ereignis teilnimmt, ohne den Film zu sehen*. In: Andrea van der Straeten, *Haus der Kälte – Das Buch zum Film*, Wien 1999, S.100.

HAUS DER KÄLTE

Szenenfotos aus dem Film „Haus der Kälte“



Tobias Schenohaber als Patrick und Hans Dollhauer als jüngerer Bruder Paul.



Skizze zu den Kamerapositionen.



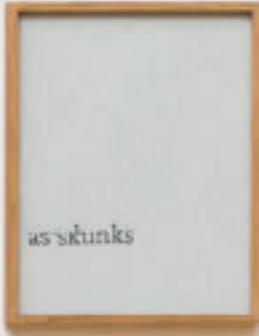
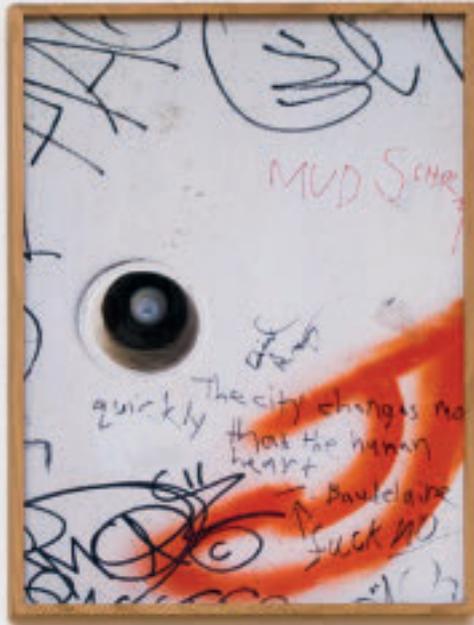
Fünf Fotografien aus dem Sommer 1933

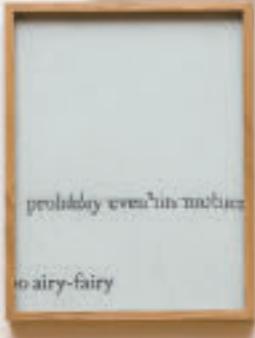
Eine Videokamera tastet sie aus nächster Nähe ab. Nach und nach erschließt sich das Motiv: zwei Erwachsene, drei Kinder, ein Ausflug ins Grüne, ein Glas Wein wird eingeschenkt. Es ist das Jahr der Machtergreifung Hitlers. Andrea van der Straeten hat die Fotos des Familienausflugs unzählige Male gesehen – die Großeltern, ihre zweijährige Mutter und deren Geschwister – aber erst 1983 ein Detail wahrgenommen, das sie dazu bewegte, einen Kurzfilm zu realisieren. Dramaturgisch geschickt, wird das besagte Detail erst am Ende des Films offenkundig. Die drei zum Gruß erhobenen Kinderhände sind weniger auffällig als die Flasche Wein in den Händen des Großvaters. Begleitet vom schelmischen Grinsen beim Banane- und Apfelessen bzw. vom unsicheren Blick der Kleinsten haben die Kinder wenig mehr im Sinn, als nachzuahmen, was Erwachsene ihnen vorzeigen. Diese Fotografie fällt aus der Reihe, wird sie doch durch die eine Geste politisch und nimmt vorweg, was bis heute in unserem kollektiven Bewusstsein nachhallt.



Medium der Erinnerung

Die Fotografien der Serie *Like Adventures* kommen dem, was man in der Regel mit Fotografien assoziiert, am nächsten. Sie zeigen spezielle Orte, die in dieser Weise nicht mehr existieren, sind Erinnerungen an aufwändige Vorhaben, die gescheitert sind (*Jeff's House*), sind Relikte von Maßnahmen, die die Immobilienentwicklungspolitik setzt, wenn an der Stelle der kleinen *Mars Bar* in der 1st East Street, in der Andrea van der Straeten Gast war, ein vielstöckiges *Jupiter*-gebäude errichtet wird. Manche Fotos versammeln unzählige Details, die niemand aus dem Gedächtnis wiedergeben könnte, darunter etwa Antonio Amatos Abschiedsbrief an seine Mitarbeiter auf der Notenablage des Klaviers inmitten eines chaotischen Technikraumes, weil auch seine kleinste Oper der Welt nach 62 unermüdlichen Jahren an ein Immobilienunternehmen verkauft wurde. 2013 hat Andrea van der Straeten das Hasardspiel des Kapital- und Immobilienmarktes bzw. seine Auswirkungen auf die Betroffenen noch unter den polemischen Titel *Like Adventures* gestellt. Mittlerweile führen die Auswirkungen von scheinbar gerechtfertigter Ausbeutung unseren gesamten Planeten an seine Grenzen.



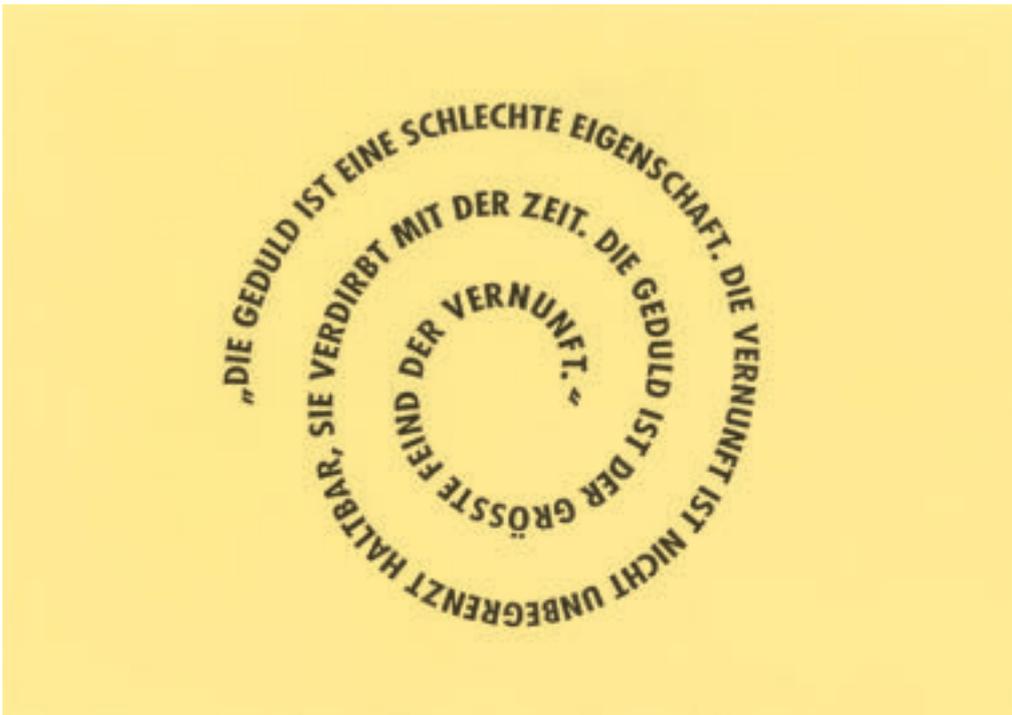




Still, 2016, Installation, handgefertigte 18 mm-Neonröhren / handmade 18 mm neon tubes.
Ausstellungsansicht/installation view: K + K Telegrafentamt Wien. Foto: Matthias Klos



still



O.T., aus/of: *Drei mal fast rund*, 1991, 3-teilig, s/w-Fotografie, Grafik auf monochromem Fotopapier/
3 parts, b/w photograph, graphic on monochrome photographic paper, je/each 50×60 cm



Peel off the print from the corner diagonally as shown

Naked (2023) bringt uns noch einmal an die Ränder der Fotografie, dorthin, wo das Zeigen an die Stelle des Aufnehmens tritt, wo das eigentliche Bildfeld leer bleibt. Das Sofortbild, bei dem keine chemische Reaktion ausgelöst wurde, ist nackt und stellt so eine Projektionsfläche für mögliche Bilder dar.

Die freche Art, Medien gegen den Strich zu verwenden, passt zur aufgeweckt-neugierigen Art der Künstlerin und fügt sich genauso wie ihre lebhafteste, formenreiche und einprägsame Bildsprache in den Tenor der Kunst, wo der traditionelle Werkbegriff längst dem offenen Kunstwerk nachgegeben hat, das mehrteilig, multimedial, installativ, performativ, bewegt, plakativ ist. Politisch und persönlich relevante Themen wie Feminismus, Ökonomie und Ökologie fließen in die Arbeit einer scharfsinnigen Künstlerin unweigerlich ein und machen aus ihren Werken auch vorausschauende Kommentare zu den wichtigen Entwicklungen innerhalb unserer Gesellschaft.

The Photograph is One Word in a Sentence

Ruth Horak

One French author characterised an installative five-part photo series by Andrea van der Straeten in the *Antagonismes* exhibition in Paris in 1996 as a sentence constructed of individual words. Each element has form and meaning but together they constitute something new. From the beginnings of her work as an artist Andrea van der Straeten has been building "sentences" of this kind from photographs, objects, words, videos and interviews encouraging their interaction. They expand and develop dense webs depending on the size and duration of the project. This praxis and especially the use of photography as "a word in a sentence which is the installation"¹ has to be seen against the background of developments in the arts and media at the end of the twentieth century as they were in the process of forming new parameters.

In the 1980s the distinction between photographers and artists became increasingly clear

Photographers saw and used the medium as a way of portraying the world. In contrast, *artists* "worked" with photography which did not even have to mean that they took the photographs themselves but reproduced images, employed photographers or used photographic materials and processes without a camera. Their approach was different to that of *photographers*. They were situated on the "edges of the medium" as van der Straeten says, procedures and materials were sometimes sabotaged in order to be able to employ their functions in other ways.

The results looked correspondingly different. Photographs were no longer loose, handy-sized sheets to be stored in photo boxes and only taken out to be framed for an exhibition or printed in newspapers or books.² Instead, "they were [...] conceived and produced for a wall and trigger an experience of confrontation in the viewer that stands in radical contrast [...] to the way photographic images are generally consumed."³ This use of the photograph as an autonomous "pictorial object" goes hand-in-hand with the development of the photo industry: wide photographic papers in rolls of up to ten meters, positive papers (Cibachrome), special papers such as the pre-tinted monochrome papers of the Argenta company of Munich – which Andrea van der Straeten uses – or the Diasec process. Furthermore, more "feisty" forms of presentation were used such as light boxes, heavy frames, room-filling displays or formal borders broken down in order to achieve parity with art. "It is obvious that only works of a certain size have the ability to occupy the wall in this way."⁴ Artists treated the medium more generously and thus initiated photography into the art world where it was received with open arms.⁵

Instead of "artworks" one began to talk more of "works" and female artists conquered the market

Whereas the use of "artworks" (Werke) left both medium and methods undefined and tended to commodify the work, the increasing use of "works" (Arbeiten) expressed a shift from product to process without, however, naming any

particular category of artistic discipline – or the lack thereof. It is rather that the "work" begins with its conception and contextualisation, with research, collecting and associating which leads, in the end, to objects of different origins being combined and harmonised with one another and materialising the diversity of expression of these relationships.⁶ Boris Groys speaks of a "partial authorship" in which the artist along with other, mainly unknown authors participate: "In our civilisation we mainly use mass produced goods whose origins remain hidden from us – but we can use these goods in a quite different way."⁷

Many different initiatives by female artists had opened up an art world which, till then, had been dominated by men. In 1979 Andrea van der Straeten was one of the co-founders of *Bildwechsel*, a group of female artists that is still active from Hamburg and among other things has built up an archive on and about media artists that has grown over decades. In the European and North American art worlds of the 1990s there really were more female artists shown and acclaimed than ever before – Cindy Sherman, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sophie Calle, to name but a few.

What does it mean for an artist to engage with photography? Generally a move away from the conventional notion of photography – hunting images to shoot with a camera – and also creating a distance from photography as a mass medium with its predominately private function. In order to engender the necessary distance, art theorists introduced categories such as "auteur photography", "art photography" or "expanded photography" and postulated a change of paradigm e.g. one whereby "the photographic apparatus ceases to consist of continuous fine tuning of techniques but is transposed into image production and staging as part of a discourse about new kinds of reality and space."⁸

Andrea van der Straeten's works are representative of these movements and are the products of intellectual work. She constructs political, feminist and art historical bridges that transcend the concrete picture contents,⁹ she designs displays which give the image more than the usual place on the wall and produces a formal language that fits the optimistic mood of change, is striking, has a distinctive shape and makes use of materials from the commercial sector such as pre-tinted monochrome photo paper. This allowed Andrea van der Straeten to continue to produce in a black-and-white darkroom but nevertheless integrate colour into her work in the way she had seen John Baldessari do in his studio in 1989/1990 where he added colour to photographs afterwards.¹⁰

Burning down the house

Innocent Bystanders – Unschuldige Dritte 1 + 2 is one of these early multi-part works which Andrea van der Straeten created in 1991 specifically for the lower level exhibition space of the Vienna Secession. Two thematic complexes stood at the centre: economy and fertility. Vegetables and genetic structures flanked seven large photographs of the priestesses who

guarded the secrets of fertility at the ancient Shrine of Vesta in Rome. In another room enlargements of stock market prices taken from the New York Times and feathers plucked from a dead bird could be seen. These were accompanied by a quotation by the Elizabethan author Ben Jonson (1572–1637), who emphasised that material recompense is to be preferred of the symbolic: “one wishes to be rewarded or paid not like Europa and Leda who, deceived by Zeus, bore him children, but like Danae who, although also made pregnant, was at least “showered” with a rain of gold.”¹¹

If you combine the individual parts you will find yourself confronted with a discourse that was prevalent in the 1990s, about our “bodies in society”,¹² i.e. identity, gender issues, gene manipulation and the interests of capital. And last but not least, exhibition visitors, the “innocent bystanders”, were directly addressed as “the silent partners [...] of history”.

Part of the impetus for the work was also a critical article about an international birth control congress with the irritating title *Die ökologische Herausforderung Frau*¹³ (Women as an Ecological Challenge). The congress, mainly comprised men (50:3), debated how one could “bring female fertility under control”,¹⁴ thus imposing the responsibility for the world’s overpopulation squarely on women. An illustration of an intrauterine pessary from this context was used a year later by van der Straeten in another large-scale work for the 4th Triennale of Photography on *Art and Ecology* in Maribor.

With that a palette of issues has been spread in front of us that continues to appear throughout her work up to the present since neither the economic imbalance nor the issues of the value of fertility have been clarified.

W.H.M.

There is a term in art history, “figura serpentinata”, for an unnaturally twisted figure. One of these, a female figure, is central to the three-part work, *W.H.M.* Taken from three different positions, a naked bronze figure is mirrored and linked in pairs so that the three views – depending on the height of the intermediate bars – form the letters W, H and M. The conspicuous twists to the body of the life-sized reproductions has a quite different effect in each of the three views. Guided by the terms that Andrea van der Straeten has placed alongside the three letters, one cannot do anything other than take the figure’s three poses literally as twisted and bent as one expects from women who have to be whore, helpmeet and mother all in one.

W – Whip, Whore, Whirl, Woman Peitsche, Hure, Wirbel, Frau

H – Heart, Heat, Help Herz, Hitze, Hilfe

M – Monument, Move, Motherhood, Mumps
Monument, Bewegung, Mutterschaft, Mumps

Another Twist

When fashion designer Marc Jacobs discovered *W.H.M.* and wanted to use it for an evening dress in his spring collection, *Nude 2007*, Andrea van der Straeten gave him permission to use the motif but reciprocated by taking the request as the impulse to develop (till 2012) a multi-part work that shared the common title, *Another Twist*. She began with the email correspondence which she transformed into large, precisely detailed, pencil drawings. She included the finished dress itself which Jacobs gave her as well as interviews in which visitors to her guest studio in New York described the dress. Their answers mirror the abstraction process which the Italian female figure underwent, since a photograph removed it from its original location and is only vaguely recognisable on Jacob’s dress.

An Other Material

The fabric from which *Territory* is “woven” is “concrete” in a quite different way. It served for years as a bedsheet and had been repaired innumerable times; the places that had been worn through were patched with thicker fabric. What value a piece of material like this must have had during and immediately after the Second World War is almost incomprehensible today, so *Territory* appears to be a plea for a careful use of resources. Above all, a unique beauty unfolds from the former bedsheet as soon as it is seen backlit and photographed: the fine structure of the fabrics becomes visible, as is the geometry of the patches where the heavier patches frame the thinner. De facto this reproduced sheet at a 1:1 scale lies in front of us like a topographic map on which the borders of the occupiers’ domains, their territories, are inscribed. The photograph is like the sheet itself, “stitched together” or “digitally stitched” from many parts in order to precisely depict every thread.¹⁵

“become aberrant and make beautiful things”¹⁶

One example of the “open” use – perhaps more accurately, “misuse”¹⁷ – of the medium, is *Mein Video ist mein Hemd* (1986) with which Andrea van der Straeten turned the important media of the 1980s, video, upside down. All the requirements of an art video festival as to duration, contents, sound and colour of the film to which she submitted the work were fulfilled and lay before the jury – though not quite as the organisers had expected.¹⁸ This was because she had unwound the magnetic tapes¹⁹ from their spools and knitted them into two large-mesh shirts one of which she sent. That pushed the medium to its limits. Rather than the central quality being its ability to record and replay data, it was its simple materiality. Furthermore, there is a self-irony here too – according to the entrenched prejudice, women have almost no idea about technology so one would be happy ascribe to them a role whereby they are more likely make use of a long tape as knitting material than as a data-carrying medium. In addition to the two shirts and two making-ofs – a Polaroid that shows the artist with the shirt and a video documentation

in which she is observed packing the object for transportation²⁰ – the magnetic tape itself carries a portrait of the female rock band, *Unterrock*, that was shot by Andrea van der Straeten in 1980 in Hannover.

Another Word in the Sentence

Language and texts are found throughout Andrea van der Straeten's work. It might be a single letter (*W*), one word (*still*), a sentence (*verhaltet euch ruhig und spart schneller*), an entire email correspondence, interviews or a collection of newspaper articles (*Haus der Kälte*). Special kinds of vocabulary such as the arsenal of curses²¹ or obscene swear words²² appear in videos. The interest in language often manifests in elaborately designed publications, artist books or catalogues. One of these, *Haus der Kälte – Das Buch zum Film* (1999), is both documentation of an art project as well as an object in its own right and stands out because it follows the explicit principle of thinking from the edges. In the case of literature, Gérard Genettes described in 1987 all the elements that belong to the text but are not the text itself.²³

With the same degree of consistence Andrea van der Straeten simulated and staged a project, *Haus der Kälte*, for public space in a small town in Lower Austria with a film tradition. It comprised many individual elements that belonged, in the widest sense, to a making-of film and the mechanisms of the film industry. The film was advertised for weeks. Assiduous reports appeared about the film's financing, title, screenplay, characters, locations, camera positions, the state of the shoot, lost frames and even about the premiere party. But the film was never to be seen and actually it never existed. "Nowadays it's not unusual [...] to be unable to avoid a film that one has not seen,"²⁴ remarked Drehli Robnik, but the strategy to completely fake the existence of a film with fictitious reports indicates the power of the media and their potential for manipulation.

Five photographs from the summer of 1933

A video camera plays over them in close-up. Little by little the subject is revealed: two adults, three children, an excursion to the country, a glass of wine is poured. This is the year that Hitler grabbed power. Andrea van der Straeten had seen the photos of this family outing countless times – her grandparents, her two-year-old mother and her siblings – but only registered the detail in 1983. This motivated her to make a short film. Dramaturgically deft, the pertinent detail only becomes evident at the end of the film. The three children's arms, raised in greeting, are less conspicuous than the bottle of wine in the grandfather's hands. The accompanying mischievous grins while eating bananas and apples and the diffident gaze of the youngest, shows the children have nothing in mind other than imitating what the adult do. This photograph is the odd one out and because of *one* gesture becomes political and anticipates what continues to echo in our collective consciousness.

Medium of Memory

The photo series, *Like Adventures*, comes closest to what, as a general rule, we would normally associate with photographs. They show special places that no longer exist in the same way and are the memories of complex undertakings that failed (*Jeff's House*), they are relicts of measures that real estate policies impose as when, the tiny *Mars Bar* in 1st East Street, New York in which Andrea van der Straeten was a guest was replaced by *Jupiter 21*, a multi-storey building. Some photos contain innumerable details that could never be recalled from memory. Among them, for example, is Antonio Amato's farewell letter to his colleagues lying on the sheet-music rest of the piano in the midst of a chaos of technical equipment because his "smallest opera house in the world" had been sold to a real estate company after 62 indefatigable years. In 2013 Andrea van der Straeten placed the casino-like workings of the capital and real estate markets under what seemed to be a polemical title, *Like Adventures*. In the meantime the consequences of this seemingly justifiable exploitation has pushed our entire planet to the limits.

Peel off the print from the corner diagonally as shown

Naked (2023) takes us once more to the limits of photography to where display replaces shooting and where the actual image zone remains empty. The instant photograph which has not been subject to chemical reactions is naked and thus provides a surface on which to project potential images.

The irreverent way of employing media against their grain fits the wide-awake curiosity of the artist and her lively, formally diverse and memorable pictorial language meshes with the tenor of art where the traditional definition of work has long been supplanted by the open artwork that is multi-part, multi-media, installative, performative, animated and bold. Politically and personally relevant issues such as feminism, economy and ecology inevitable flow into the work of an astute artist and make her works predictive commentaries on the most important developments in our society.

- 1 Claire Peillod, Notices. In: *Antagonismes – 30 ans de photographie autrichienne*, Paris 1996, 147.
- 2 See: Jean-François Chevrier, *Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie*. In: *Photo-Kunst*, Stuttgart 1989. Quoted here from Michael Fried, *Warum Photographie als Kunst so bedeutend ist wie nie zuvor*, Munich 2014 (Engl. Original 2008), 149.
- 3 Jean-François Chevrier, *ibid.*
- 4 Michael Fried, *ibid.*, 149.
- 5 Photography had been relevant to art production prior to this, in conceptual art though there it was mainly in small, black and white prints and usually employed as documentation.
- 6 Peter Weibel introduced the term "context art" and closely linked it to the art of the 1990s. Peter Weibel (ed.), *Kontextkunst*, Graz 1993.
- 7 Boris Groys, *Die Politik der Autorenschaft* (1999). In: *Lesebuch*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 2001, 14.
- 8 Werner Fenz, *Kunst und Fotografie als notwendige Praxis*. In: *Antagonismes – 30 ans de photographie autrichienne*, Paris 1996, 132.
- 9 See: Christian Höller, *Deplatzierte Moderne*. In: Horakova & Maurer, Hofleitner, Horak (eds.): *image/images*, Vienna 2001, 140.
- 10 To remove the background in analogue photography necessitates the use of various tricks such as masking and dodging or experimenting with exposure times and the hardness of the paper.
- 11 Herta Wolf, *Innocent Bystanders – Unschuldige Dritte*, exhibition folder, Secession, Vienna 1991.
- 12 "Körper in Gesellschaft" was the general subject of the Styrian Autumn in Graz in 1997 and the magazine, KUNSTFORUM INTERNATIONAL devoted 1996 nos. 132 + 133 to the "Zukunft des Körpers".
- 13 Ingrid Schneider, *Die ökologische Herausforderung Frau*. In: *Konkret – Politik und Kultur*, No. 3, March 1991, 56–62.
- 14 *Ibid.*, 56.
- 15 Andrea van der Straeten in conversation with the author, summer 2023.
- 16 Andrea van der Straeten created sentences like these for the official advertising for the Styrian Autumn festival in 2002. The words are from longer texts and were excerpted like secret messages.
- 17 The term "misuse" as the intentionally wrong use of media was introduced by Gabriele Jutz and Edgar Lissel. In: *RESET THE APPARATUS! A Survey of the Photographic and the Filmic in Contemporary Art*, eds. Gabriele Jutz, Edgar Lissel, Nina Jukic, De Gruyter, Edition Angewandte, 2019.
- 18 2nd Marler Video-Kunst-Preis, 1986.
- 19 One video shirt was knitted out of a Sony Japan Standard 1 magnetic tape, ½ inch AV and a second from magnetic tape with CVD coating.
- 20 Birgit Durbahn, 1986.
- 21 Andrea van der Straeten, *You Lamp! You Towel! You Plate!* 2014.
- 22 Andrea van der Straeten, *Screen*, following Valerie Solanas, Linz 1998.
- 23 Gérard Genette, *Paratexte – Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 2001 (French original 1987).
- 24 Drehli Robnik *Filme im Werden. Wie man am Film-Ereignis teilnimmt, ohne den Film zu sehen*. In: Andrea van der Straeten, *Haus der Kälte – Das Buch zum Film*, Vienna 1999, 100.

Ruth Horak ist freie Kuratorin, Autorin und Lehrbeauftragte und befasst sich vor allem mit konzeptueller Fotografie und Fototheorie, weiters mit der technologischen und gesellschaftlichen Entwicklungsgeschichte des Mediums, welche Bildsprachen dabei generiert und welche Fragestellungen bei Theoretiker:innen aufgeworfen werden. Außerdem verfolgt sie, wie die Fotografie in Literatur und Film reflektiert wird. Besonders über den künstlerisch-experimentellen Umgang mit den Bedingungen und Eigenschaften der Fotografie sowie über das Analoge als Motiv hat sie vielfach publiziert, u. a. *Über das Analoge im Allgemeinen und die Fotografie im Besonderen* (c/o Berlin-Zeitung) oder *The Analogue Turn* (EIKON), sowie über zahlreiche österreichische Künstler:innen, die mit Fotografie arbeiten. Ausstellungen hat sie u. a. für den Fotohof, Salzburg, das Photoforum Pasquart, Biel (CH), Camera Austria, Graz, oder die Leipziger Baumwollspinnerei kuratiert. In der Lehre verknüpft sie die Geschichte und Theorie der Fotografie mit konzeptuellen künstlerischen Ansätzen. Sie schreibt regelmäßig für EIKON und ist (Mit-)Herausgeberin von *Readern zur Fotografie* und von *Künstler:innenbüchern*, zuletzt mit Caroline Heider, Lisa Rastl und Claudia Rohrauer *Fotografie als Motiv* sowie *FOTOTECHNIK*^A.

Ruth Horak is a freelance curator, author and lecturer and is mainly concerned with conceptual photography and photography theory as well as with the development and social history of the medium, the pictorial languages it generates and the theoretical questions it engenders. In addition, she follows up how photography is reflected in literature and film. She has published numerous papers on artistic and experimental approaches to the conditions and characteristics of photography and analogue photography as a subject area e.g. *Über das Analoge im Allgemeinen und die Fotografie im Besonderen* (c/o Berlin newspaper) and *The Analogue Turn* (Eikon magazine) and additionally on numerous Austrian artists who work with photography. She has curated exhibitions for the Fotohof, Salzburg, the Photoforum Pasquart, Biel (CH), Camera Austria, Graz and the Leipzig Baumwollspinnerei amongst others. Her lectures link the history and theory of photography with conceptual artistic positions. She writes regularly for EIKON and is co-publisher of *readers in photography* and artists' books, recently with Caroline Heider, Lisa Rastl and Claudia Rohrauer: *Fotografie als Motiv* and *FOTOTECHNIK*^A.

www.photography-she-said.com
www.fotografie-als-motiv.com

Andrea van der Straeten

* 1953 in Trier, Deutschland, lebt seit 1987 in Wien. Studium der Germanistik und Politikwissenschaften in Marburg/Lahn. 1979 Mitbegründerin des ersten deutschen Medienzentrums für Frauen, „Bildwechsel“, in Hamburg. Studium der Visuellen Kommunikation an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. 1987/88 Postgraduales Studienjahr an der Hochschule für angewandte Kunst Wien (Maria Lassnig, Animationsfilm). Gastlehrende an: Akademie der bildenden Künste Wien; Schule Friedl Kubelka für künstlerische Photographie, Wien; Universität für angewandte Kunst Wien; School of Art and Design, University of Illinois, Chicago; Piet Zwart Institute for Postgraduate Studies an der Willem de Kooning Akademie, Rotterdam. 2002–2018 Universitätsprofessorin und Leitung der Klasse für Experimentelle Gestaltung/Bildende Kunst an der Kunstuniversität Linz.

Preise/Awards

Robert-Schuman-Preis für Bildende Kunst/Robert Schuman Prize for Visual Arts (DE/FR/LU) 1997. Österreichischer Grafikpreis/Austrian Graphic Award 2007. Würdigungspreis der Stadt Linz/Achievement Award of the City of Linz 2009. Oberösterreichischer Landeskulturpreis für künstlerische Fotografie/Upper Austrian Culture Prize for Artistic Photography 2014.

Stipendien/Grants:

Auslandsstipendium des DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) für Wien/DAAD scholarship for Vienna 1987. Jahresarbeitsstipendium der Stadt Hamburg/one year work-study scholarship, City of Hamburg 1992. Arbeitsstipendium bei/work scholarship at „United Media Arts“ in Durham, Kanada/Canada 1993. Atelierstipendien des Bundes, Rom/studio scholarships of the Federal Government of Austria, Rome 1994/International Studio and Curatorial Program, New York 2008/Cité internationale des arts, Paris 2019. Atelierstipendium/studio scholarship from the Emily Harvey Foundation, New York, für Venedig/for Venice 2013, 2020.

Werke in öffentlichen und privaten Sammlungen/Works in private and public collections:

Le Musée d'Art contemporain du Luxembourg. Generali Foundation im Museum der Moderne Salzburg. Wien Museum. Sammlung des Bundes/Collection of the Federal Government of Austria, Museum der Moderne Salzburg – Rupertinum. Oberösterreichisches Landesmuseum Linz. Lentos Kunstmuseum Linz. Stadtmuseum Simeonstift Trier. Landesregierung Rheinland-Pfalz, Mainz. Sammlung des Bundeslandes Tirol/Collection of the State of Tyrol. Österreichische, deutsche und französische Privatsammlungen/Austrian, German and French private collections.

* 1953 in Trier, Germany, has lived in Vienna since 1987. Studied German Literature and Political Science in Marburg/Lahn. 1979 co-founder of the first German media centre for women, "Bildwechsel", in Hamburg. Studied visual communication at the University of Fine Arts Hamburg. 1987/88 Postgraduate year at the University of Applied Arts Vienna (Maria Lassnig, animation film). Guest lecturer at: Academy of Fine Arts Vienna; School Friedl Kubelka for Artistic Photography, Vienna; University of Applied Arts Vienna; School of Art and Design, University of Illinois, Chicago; Piet Zwart Institute for Postgraduate Studies at Willem de Kooning Academy, Rotterdam. 2002–2018 University Professor and Head of the department for Experimental Art/Visual Arts at the University of Arts Linz.

Einzelausstellungen (Auswahl)/Solo exhibitions (selected)

2022 *Remote Horizon*, Galerie Raum mit Licht, Wien/Vienna, im Rahmen von/in cooperation with: FOTO WIEN
2019 *How the light gets in ...*, Cité internationale des arts, Paris
2018 *Andrea van der Straeten*, splace am Hauptplatz, Linz
2017 *No Manners*, Galerie Raum mit Licht, Wien/Vienna
2013 *Andrea van der Straeten [as if]*, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Luxemburg/Luxembourg
2012 *Andrea van der Straeten [as if]*, Landesgalerie Linz am OÖ. Landesmuseum
2010 *Not Again. Making History Reimagined*, CCS Bard Galleries, Annandale-on-Hudson, New York
1994 *Hands Up*, Neue Galerie Graz
1991 *Innocent Bystanders 1 & 2, Secession*, Wien/Vienna
Accidental Artists, Galerie Faber, Wien/Vienna
Fotoarbeiten 1989–1991, Forum Stadtpark, Graz
1990 *Sicherheitsverfilmung*, Kloster/Monastery Adelhausen (Innenhof/inner courtyard), Freiburg/Breisgau
1989 *Follies*, FOTOGALERIE WIEN
1987 *Neun Bilder über Liebe und Zeit*, Künstlerhaus Hamburg

Permanente Installationen, Kunst am Bau 1999–2006 (Auswahl)/Permanent installations, Art for Architecture 1999–2006 (selected)

HANDle with care, 1999, und/and *Echo*, 2003, Tappeiner Krankenhaus/Hospital, Meran/Merano
Bin gleich zurück, 2005, Landhaus, Innsbruck
0–24 Licht, 2006, mit/with Angelo Stagno, Haus der Forschung, Wien/Vienna

Gruppenausstellungen (Auswahl)/Group exhibitions (selected)

- 2019 *Discrete Austrian Secrets*, The Galaxy Museum of Contemporary Art, Chongqing, China
- 2018 *Die 90er-Jahre. 3. Aufzug: Mobile Kunst im mobilen Markt*, Wien Museum MUSA, Wien/Vienna
- 2017 *Type Please*, Galerie Raum mit Licht, Wien/Vienna (kuratiert von/curated by Sabine Folie)
- 2016 *The High Wire Act*, ehemaliges/former „K & K Telegrafenamts“, Wien/Vienna (kuratiert von/curated by Cornelis van Almsick)
- 2014 *Le Commerce de la Parole*, Musée departemental d'Art Contemporain de Rochechouart
- 2013 *The Content of Form*, Generali Foundation, Wien/Vienna
- 2012 *Reflecting Fashion*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Vienna
- 2011 *Telefone Sem Fio: The Word-Things of Augusto de Campos Revisited*, EFA Project Space, New York City
- 2009 *Writings and Observations*. Botkyrka Kunsthalle, Tumba (SE)
- 2003 *Eingreifen, Viren, Modelle, Tricks*, Gesellschaft für aktuelle Kunst, Bremen
Sight.Seeing. 4. Österreichische Triennale für Fotografie / 4th Austrian Triennial on Photography Graz
- 1999 *Surprise IV*, Kunsthalle Nürnberg/Nuremberg
Dards d'art, Musée des beaux-arts et d'art contemporain de la ville d'Arles (Musée Réattu)
- 1998 *Joel Fisher, Heinz Gappmayr, Andrea van der Straeten, Peter Weibel*, Galerie Hubert Winter, Berlin
Urban Realities, Kunsthalle Szombathely, Ungarn/Hungary
Perimeter, 6 Projekte / 6 projects in Waidhofen an der Ybbs (kuratiert von/curated by Susanne Neuburger)
- 1996 *Antagonismes – 30 ans de photographie autrichienne*, Centre National de la Photographie, Paris
The Thing between. Technische Sammlungen Dresden
- 1993 *Die Subversion des Lachens*, Museum am Ostwall, Dortmund
- 1992 *Art D'Eco*, Österreichische Triennale der Fotografie / Austrian Triennial on Photography, Maribor
Krieg und Fotografie, Galerie der Künstler, München/Munich

Monografien (Auswahl)/Monographs (selected)

Andrea van der Straeten [as if], Hg./ed.: Landesgalerie Linz am OÖ. Landesmuseum und/and Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Dt./Ge./Engl., Schlebrügge.Editor, Wien/Vienna 2013.

Not Again, Making History Reimagined (neue Auftragsarbeiten von/newly commissioned work by Andrea van der Straeten, kuratiert von/curated by Sarah Demeuse), Engl., Hg./ed.: CCS Bard College Annandale on Hudson, New York 2009.

Lauter Flüstern/Whispering Louder, Künstlerbuch/artist book, mit einem Gespräch der Künstlerin mit/with a conversation between the artist and Alexander Kluge. Dt./Ge./Engl., Hg./ed.: Andrea van der Straeten, Schlebrügge.Editor, Wien/Vienna 2008.

Für mehr Information über: Filme, Videos, Broadcasts, Essays, Kunst-am-Bau-Projekte sowie Monografien, Künstlerbücher, Bibliografie / **for more informations about** films, videos, broadcasts, essays, art for architecture projects as well as monographs, artist books, bibliography etc.:
www.andreavanderstraeten.net

Fine Art Printing by cyberlab.at

- 12c-Inkjetprints mit Pigmenttinten auf wertvollen Fine Art Papieren
- Hochauflösender Druck mit extremer Schärfe und intensiven Farben
- Über 100 Jahre lichtbeständig
- Große Materialauswahl von führenden Papierherstellern
- Individuelle Formate bis 150x300 cm
- Gerne auch kaschirt oder gerahmt
- Ideal für Editionen, Ausstellungen und hochwertige Raumausstattung
- Beste Beratung und professionelles Service - seit 2000



www.cyberlab.at | Schottenfeldgasse 51 | A-1070 Wien | +43 1 522 400 400 | projekt@cyberlab.at

IMPRESSUM/IMPRINT

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / this catalogue is published for the exhibition:

WERKSCHAU XXVIII

ANDREA VAN DER STRAETEN

burning down the house

FOTOGALERIE WIEN 24.10.–25.11.2023

Medieninhaber und Herausgeber/publisher:

FOTOGALERIE WIEN

Währinger Straße 59 / WUK, AT – 1090 Wien/Vienna

T: +43(0)1-408 54 62, fotogalerie-wien@wuk.at

www.fotogaleriewien.at

Idee / idea: FOTOGALERIE WIEN

Ausstellungskonzept/exhibition concept: Andrea van der Straeten, Ruth Horak und/and FOTOGALERIE WIEN

Redaktion und Lektorat/editing and copy reading: Petra Noll-Hammerstiel (DE/GE), Andrea van der Straeten (EN)

Fotonachweis und © der abgebildeten Werke sofern nicht anders angegeben/photo credits and

© illustrations unless otherwise noted: © Andrea van der Straeten/Bildrecht Wien/Vienna, 2023

Texte/texts: Ruth Horak

Übersetzungen/translations: Tim Sharp (DE/GE – EN)

Grafische Gestaltung/graphic design:

Andrea van der Straeten und/and Drahtzieher Design + Kommunikation, Wien/Vienna

Gesamtherstellung/production: HARTPRESS spol s.r.o., Otrokovice (CZ)

Umschlag/cover: Andrea van der Straeten, *M. aus/from: W.H.M., 1991, 3-teilig, analoge s/w-Fotografie auf monochromem Fotopapier/3 parts, analogue b/w photograph on monochrome photographic paper, 170×190 cm*

© FOTOGALERIE WIEN, 2023

FOTOBUCH NR. 66/2023

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Printed in Otrokovice (CZ)

ISBN: 978-3-902725-51-6

Dank an/thanks to:

Harvey Dzodin, Berthold Ecker,
Nela Eggenberger, Georg Fischer,
Verena Gamper, Taiyoung Ha,
Thomas Hörl, Matthias Klos,
Sylvia & Robert Liska, Marie Röbl,
Gabriele Rothemann, Angelo Stagno,
Christian Wachter und insbesondere/
and especially Ruth Horak und/and
das Kollektiv der/the collective of the
FOTOGALERIE WIEN sowie die
Sammlung des Landes Oberösterreich/
as well as the collection of the state of
Upper Austria.

WUK

Stadt
Wien | kultur

Bundesministerium
Kultur, Jugend,
öffentlicher Dienst und Sport

cyberlab.at
Das Hi-Tech Fotolabor

