



Umschlag / Cover: BEAT STREULI, aus: Visitors Vienna 96, 1996.

Herausgeber, Verleger und für den Inhalt verantwortlich: Manfred Willmann, CAMERA AUSTRIA, Sparkassenplatz 2, A-8010 Graz. Redaktion: Christine Frisinghelli, Reinhard Braun. Redaktionelle Mitarbeit: Judith Schwentner, Gerlinde Stoni. Übersetzung: Sheralyn Colichio Aviano, Ted Gang, Susanne Steinacher, Richard Watts. Abonnements, Vertrieb: Sonja Punkenhofer.

Wenn innerhalb von 4 Wochen nach Erhalt der 3. Nummer keine Kündigung erfolgt, verlängert sich ein Abonnement automatisch um weitere 4 Nummern. Beiträge, Fotos und Informationen an die Redaktion erbeten. Für Bildzuschriften (bitte mit Rückporto) kann keine Haftung für Beschädigung oder Verlust übernommen werden. Für namentlich gekennzeichnete Beiträge übernimmt die Redaktion keine Haftung. Veröffentlichungen, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung der Redaktion.

Farbproduktionen: Repro Kolbl, Graz. Druck: Universitätsdruckerei Klampfer, Weiz. Buchbindarbeiten: Buchbinderei Gutmann, Fernitz.

Publisher: Manfred Willmann, CAMERA AUSTRIA, Sparkassenplatz 2, A-8010 Graz. Editors: Christine Frisinghelli, Reinhard Braun. Editing team: Judith Schwentner, Gerlinde Stoni. Translation: Sheralyn Colichio Aviano, Ted Gang, Susanne Steinacher, Richard Watts. Subscriptions, Distribution: Sonja Punkenhofer.

If you wish to cancel your subscription, please do so within 4 weeks of receiving your 3rd issue. Otherwise, your subscription is automatically extended by another 4 issues.

Contributions and information are welcome. The editors are not liable for loss or damage of materials. Return of materials is possible only if return mail is prepaid. No parts of this publication may be reproduced without prior written permission by the publishers.

Color separations: Repro Kolbl, Graz. Printing: Universitätsdruckerei Klampfer, Weiz. Bookbinding: Buchbinderei Gutmann, Fernitz.

Printed in Austria.

© CAMERA AUSTRIA 1997  
 Einzelpreis  
 Abonnement  
 Zahlung  
 Bank  
 Lieferbare Titel

Redaktion  
 Abonnements und Vertrieb  
 World Wide Web

Price  
 Subscription  
 Payment  
 Bank  
 Back Issues

Editorial address

Subscription service and distribution  
 World Wide Web

ISSN

Mit Unterstützung von  
 Supported by

INHALT / CONTENTS:

Vorwort / Preface ..... 2

REINHARD BRAUN: Reste des Authentischen? / Remnants of the Authentic? ..... 3

JOACHIM BROHM ..... 5

JOHANNA HOFLEITNER: MARIE JOSE BURKI ..... 17

RINEKE DIJKSTRA ..... 21

HRIPSIME VISSER: On Rineke Dijkstra / Über Rineke Dijkstra ..... 29

MAREN LÜBBKE: Wien ist anders: Eine Stadtführung mit Valie Export / Vienna Is Different: A Tour of the City with Valie Export ..... 32

VALIE EXPORT: linie/line ..... 37

IONA WEISSBERG: Sex Workers / Sexarbeiterinnen ..... 46

MAYA GODED: Sex Workers / Sexarbeiterinnen ..... 47

ROLF SACHSSE: Von Österreich aus: Raoul Hausmann / Out of Austria: Raoul Hausmann ..... 56

BEAT STREULI interviewt von / interviewed by Johanna Hofleitner ..... 65

BEAT STREULI ..... 67

MICHAEL WETZEL: Obsessionen des Makellosen: Jock Sturges und die Tradition der Mädchenfotografie / Obsessions of the Immaculate: Jock Sturges and the Tradition of Young Girl Photography ..... 79

BIRGIT FLOS: Lesarten und Spielformen / Ways of Reading and Forms of Playing ..... 86

CHRISTIAN WACHTER ..... 87

Autoren dieser Nummer / Contributors to this issue ..... 99

SCHULE FÜR PHOTOGRAPHIE WIEN ..... 101

FORUM: Johnny Jensen, Ivonne Hop, Michaela Göttl, Julio Orozco, José Raúl Pérez, Ximena Berecochea, Eric Jervaise, Pat Meise, Pablo Alejandro Garber, Adrian Bodek, Roberto Córdova Leyva, Sandra Becker, Björn Göttlicher, Andrea Baumann, Andreas Baumann, Reinhard Mlineritsch, Robert Zahornicky, John Duncan, Barbara Müller, Vanda Playford, Olaf Breuning, Manfred Rabs, Gordon R. Smith, Barbara Sophie Nägle ..... 115

AUSSTELLUNGEN ..... 149

BÜCHER ..... 153

NACHRICHTEN ..... 162

KALENDARIUM ..... 167

dieser Doppelnummer: öS 250,- / DM 37,- / US\$ 28,50  
 für 4 Hefte: Österreich öS 500,- / Ausland öS 600,- / DM 86,- inklusive Porto  
 Kreditkarte: Eurocard, Mastercard, Visa, American Express, oder mittels Postanweisung  
 Österreich: PSK Graz, Nr. 7.503.304. BRD: Postgiroamt München, Nr. 121294-801  
 werden für Abonnenten mit 50% Ermäßigung angeboten!  
 (Hefte Nr. 1 – 11/12, 19/20, 22, 25, 26, 28 – 30, 33/34, 35, 37, 39, 40, 45 vergriffen)  
 CAMERA AUSTRIA, Sparkassenplatz 2, A-8010 Graz  
 Tel. #43/(0)316/815550-12, Fax: 815550-9, E-mail: camera.austria@thing.or.at  
 Tel. #43/(0)316/815550-13, Fax: 815550-9  
<http://www.thing.or.at/thing/camera.austria>

for this double-issue: Austrian Shillings 250,- / DM 37,- / US\$ 28,50  
 for 4 issues: AS 600,- / DM 86,- Postage included (extra charge for Air Mail)  
 Credit card: Eurocard, Mastercard, Visa, American Express. International money order  
 Austria: PSK Graz, No. 7.503.304. Germany: Postgiroamt Munich, No. 121294-801  
 For our subscribers we offer available back issues at 50% of single issue price!  
 (Issues no. 1 – 11/12, 19/20, 22, 25, 26, 28 – 30, 33/34, 35, 37, 39, 40, 45 out of print)  
 CAMERA AUSTRIA, Sparkassenplatz 2, A-8010 Graz, Austria  
 Tel.: #431(0)316/815550-12, Fax: 815550-9, e-mail: camera.austria@thing.or.at  
 Tel.: #431(0)316/815550-13, Fax: 815550-9  
<http://www.thing.or.at/thing/camera.austria>

1015-1915

Bundeskanzleramt  
 Sektion Kunst



Land  
 Steiermark

## WIEN IST ANDERS: EINE STADTFÜHRUNG MIT VALIE EXPORT

Stadt: Visuelle Strukturen ist der Titel eines im Verlag Jugend & Volk erschienenen kleinen Text- und Fotobandes, den Valie Export 1973 gemeinsam mit Hermann Hendrich herausgegeben hat.<sup>1</sup> Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Export in der österreichischen und internationalen Kunstszene als Filmemacherin und feministisch arbeitende Aktionskünstlerin bereits einen Namen gemacht, was sie freilich nicht vor etlichen Anfeindungen (nicht nur) konservativer Kulturkritiker zu schützen vermochte. Heute ist Valie Export eine der (wenigen) international anerkannten und etablierten Medienkünstlerinnen, deren Werk vor allem im Kontext des »feministischen Aktionismus« gesehen wird, ein Begriff, der zu Beginn der 70er Jahre von Export selbst geprägt und theoretisch fundiert wurde.<sup>2</sup> Die feministische Kritik – die wesentlichen Anteil an der Rezeptionsgeschichte der Künstlerin hat – legte in der Betrachtung ihres umfangreichen Werkes das Hauptaugenmerk bisher vor allem auf die Aufarbeitung ihrer Aktionen, Performances und Installationen sowie ihrer Filme und Videos. Weitestgehend vernachlässigt wurden jedoch die (frühen) fotografischen Bilderzeugnisse der Künstlerin, auf die wir u. a. in der eingangs erwähnten Publikation stoßen: Stadt: Visuelle Strukturen enthält Fotobeiträge Exports, von denen etliche auch später wiederabgedruckt wurden wie etwa ihr »zeitgedicht 24 stunden, 24 mal fotografiert« (1970) und »haltestelle« (1972). Weniger bekannt ist allerdings ihre Arbeit »linie« (1971/72), auf die sich im folgenden der Fokus richten wird, denn hier zeigen sich im wesentlichen drei, eng miteinander verwobene Aspekte, die mir kennzeichnend für Exports Arbeiten insgesamt erscheinen. Sie sollen zunächst thesenhaft vorgestellt und anschließend vertieft werden.

Grundlegend für das Verständnis ihrer Arbeiten ist ein erkenntnistheoretischer Zugang, der die Konstruktionsprinzipien jener Wahrnehmungsstrukturen in den Mittelpunkt rückt, die gesellschaftliche Verhältnisse erst konstituieren und zugleich ideologisch abstützen.<sup>3</sup> Künstlerisches Anliegen ist ihr aber nicht nur die Desavouierung der realitätsmächtigen Konstruktionen und der ihnen zugrundeliegenden Prinzipien, kritisch hinterfragt wird bereits das künstlerische Produktionsmittel selbst, hier das Medium Fotografie: Die Objektivität suggerierende Abbildung der Wirklichkeit. Exports Methodik ist dabei einem streng analytischen Konzept verpflichtet, wodurch sich ihre Arbeiten – These 1 – (auch) im Kontext der Konzept-Kunst verorten lassen, was – soweit ich sehe – bis heute nur in Ansätzen geschehen ist.<sup>4</sup>

Exports Bildsprache erschöpft sich nicht nur im bloßen Aufzeigen jener Macht- und Interessenbezogenheit der Repräsentationssysteme, sondern enthält darüberhinaus konkrete Deutungsangebote. Der erkenntnistheoretisch angeleiteten Dekonstruktion herrschaftsstabilisierender Wahrnehmungsstrukturen tritt – so die 2. These – die konkrete Stellungnahme zum (tages-) politischem Geschehen zur Seite: die konstruktive Intervention.<sup>5</sup>

Exports methodische Vorgehensweise sowie ihr werkimmanentes politisches Engagement stehen in enger Verbindung mit den von ihr aufgeworfenen Fragen der Geschlechtersituierung. In unserem Zusammenhang bedeutend ist, daß »linie« im städtischen Raum entstanden ist. Davon ausgehend, daß Raum ein System von Repräsentationen darstellt, über dessen Organisation soziale Beziehungen – und damit auch Geschlechterbeziehungen – etabliert und hierarchisch geordnet werden, schließt sich die Frage nach den Organisationsprinzipien des Raumes an. Export verweist in diesem Zusammenhang auf die (medialen) Konditionierungen des Blicks, über die sich ein gesellschaftlicher Raum konstituiert und reguliert. Über die (mediale) Verschiebung jener konditionierten Blickbahnen findet hier die sprichwörtliche »Unterwanderung« patriarchalischer Raumordnungen statt – so die 3. These.

## VIENNA IS DIFFERENT: A TOUR OF THE CITY WITH VALIE EXPORT

Stadt: Visuelle Strukturen (City: Visual Structures) is the title of a small collection of texts and photos edited by Valie Export and Hermann Hendrich and published by Jugend & Volk in 1973.<sup>1</sup> At that time Export had already made a name for herself in the Austrian and international art scene as a film-maker and feminist action artist, a fact that could not, however, protect her from quite some hostility (not only) from conservative culture critics. Today, Valie Export is one of the (few) internationally recognised, established media artists whose work is above all seen within the context of »feminist actionism«, a term coined and theoretically backed up by Export herself in the early seventies.<sup>2</sup> Feminist critique's treatment of her extensive oeuvre – a major component in the history of the artist's reception – was formerly above all focused on appraising her actions, performances and installations, her films and videos. The artist's (early) photographic image products that we encounter in said publication have, in contrast, been largely neglected: Stadt: Visuelle Strukturen contains Export photos, many of which were reprinted at a later date, for example her »zeitgedicht 24 stunden, 24 mal fotografiert« (1970) and »haltestelle« (1972). Less well-known is her work »linie« (line) (1971/72), that I will be focusing on in the following, for it contains three closely interlinked aspects that I feel are characteristic of Export's overall work. To begin with I shall present them in terms of theory and then go into them separately in more detail.

An essential tool for comprehending her works is an epistemological approach that centres on the principles of construction of the strategies of perception that first constitute, then lend ideological support to social relationships.<sup>3</sup> But her concern as an artist is not only to disavow reality-fraught constructions and their underlying principles, the very means of artistic production, in this case photography, is also subjected to critical analysis: The portrayal of reality suggesting objectivity. Export's methodology is committed to a strictly analytical concept, a fact that also lets us see her work within the context of concept art – theory 1 – which has evidently so far not been the case to any great extent.<sup>4</sup>

Export's language of images is not restricted to merely demonstrating the close link-up of systems of representation with power and particular interests, but also offers concrete possibilities of interpretation. Theory 2 – the epistemologically guided deconstruction of structures of perception that go to stabilise state authority is backed up by concrete statements on political events: constructive intervention.<sup>5</sup>

Export's methodical procedure and the political commitment inherent in her work are closely connected with the questions pertaining to the position of the sexes raised by her. What is important in the context we are examining is the fact that »linie« was created within the urban sphere. Assuming that space is a system of representations whose organisation establishes and orders social relations and, thus, also relations between the genders, the question follows as to the organisational principles of space. In this context, Export draws our attention to the (medial) conditionings of the view which go to constitute and regulate space. What takes place here – as theory 3 would have it – is the proverbial »infiltration« of patriarchal orderings of space via the (medial) shift of these conditioned view-paths.

### 1. THE WHOLE IS MORE THAN THE SUM OF ITS PARTS

The city map of Vienna is the starting point of the 1972 work »linie«. In contrast to the radical urban development concepts of other European capitals striving to achieve comprehensive breakthroughs

### 1. DAS GANZE IST MEHR ALS DIE SUMME SEINER TEILE

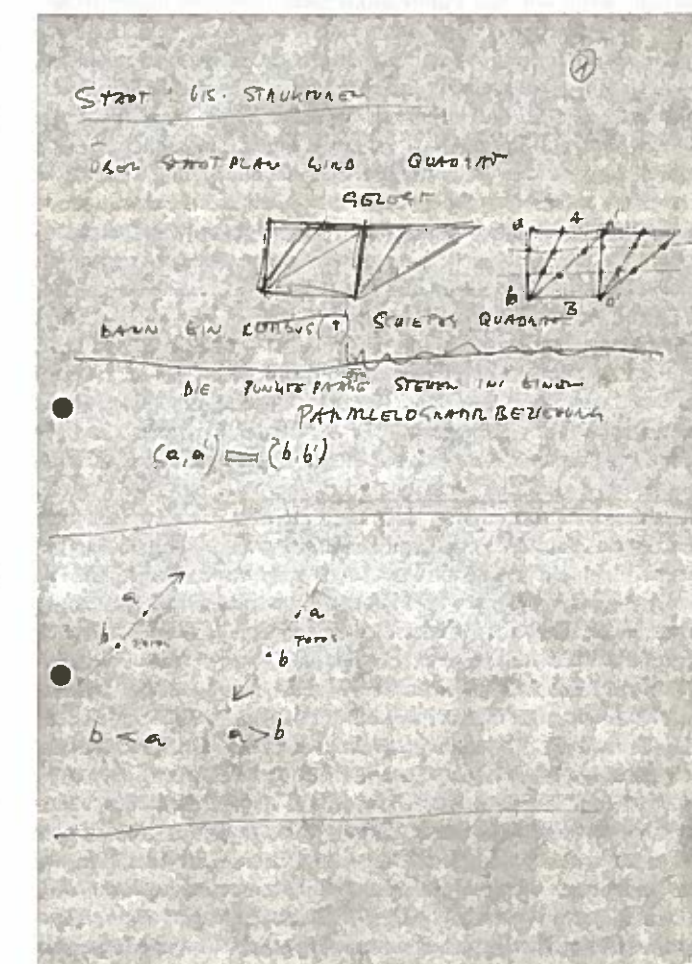
Der Stadtplan Wiens ist Ausgangspunkt der Arbeit »linie« von 1972. Entgegen den radikalen Stadterweiterungskonzepten anderer europäischer Hauptstädte, die sich um übergreifende Durchbrüche zur Schaffung von Verbindungen zwischen Zentrum und Peripherie bemühten – frühestes Beispiel wäre die Hausmannisierung in Paris um 1850 –, rang man sich in Wien nicht nur recht spät (erst im ausgehenden 19. Jahrhundert) zu weiterreichenden städtebaulichen Maßnahmen durch, mit der Entscheidung für eine konzentrische Stadterweiterung mit den Demarkationslinien Ring und Gürtel verzichtete man auch auf die Herstellung direkter Verbindungslinien zwischen Innen und Außen.<sup>6</sup> Die Entscheidung Exports – nach geometrischen Vorgaben – quer über den gesamten Stadtplan Wiens, haarscharf am Zentrum (Stephansdom) vorbei, eine Tangente von Nordwest nach Südost zu legen, bedeutet in diesem Zusammenhang eine radikale Geste, denn die so geschlagene Schneise steht im krassen Gegensatz zum konzentrischen Stadtbild. Der Blick von oben, der die Sicht auf die komplexen Strukturen der Stadt ermöglicht, wird nachfolgend jedoch durch die konkrete Bewegung Exports in der Stadt konterkariert. Die gezeichnete Linie nimmt dabei die Funktion einer Wegmarke ein und liefert die Anhaltspunkte für die Stadtdurchquerung Exports mit der Fotokamera. Im Vorwort zu Stadt: Visuelle Strukturen heißt es, daß der durch die Stadt gezogene Linie »nach bestimmten parametern mit dem fotoapparat nachgegangen« wurde. In der Tat entsteht der Eindruck, daß die Ausrichtung der Kamera allein von den Vorgaben eines Kompasses diktiert wurde, der auf die Linie ausgerichtet wurde, während – ausgehend von einer Skizze, die im Zuge der Arbeit entstanden ist – die räumliche Distanz, die zwischen den einzelnen fotografischen Standorten liegt, vorab festgelegt wurde. Export wählt für ihre Fotografien also weder einen erhöhten Betrachterstandpunkt, der einen Überblick auf die Strukturen der Stadt gewähren würde, noch nimmt sie die Dinge in Augenhöhe ins Visier der Kamera, was eine frontale Betrachtung ermöglichen würde. Im Gegenteil: Mit der Positionierung des Apparates vor ihrem Oberkörper in Bauchhöhe, die lediglich eine grobe Korrektur oder Kontrolle der Justierung zuläßt, wählt sie eine tieferliegende Perspektive auf die Bildmotive.

Entgegen dem konventionellen Blick durch die Kamera, der das Subjekt automatisch immer in die Bildmitte rückt, ermöglicht ihr Konzept, verschobene Perspektiven freizugeben. Anders als in der klassischen Dokumentarfotografie rücken hier nicht Visualisierungen komplexer urbaner Strukturen ins Zentrum des Bildes, nicht einmal Strukturelemente oder Teilstrukturen wie etwa ein Gebäude, ein Platz, eine Straße oder Ecke. Stattdessen bleibt das Zentrum vakant und unbestimmt, umgeben von Orten, die zwar alle auch auf Stadt verweisen, im wesentlichen aber auf sich selbst – ohne aber aus sich selbst erschlossen werden zu können: Fragmente. Der Stephansdom als Wahrzeichen der Stadt ist beispielsweise nicht in seiner Monumentalität und Zeichenhaftigkeit dokumentiert, sondern rückt aus dem Bild heraus an den linken Rand der Fotografie, vom rechten Bildrand ausgehend ragt ein Wohnhaus in die Bildmitte, die jedoch ihrerseits weitestgehend von »Leere« bestimmt ist. In der Nachbearbeitung des Fotomaterials wird das Leitmotiv der Linie ein weiteres Mal aufgegriffen: Ein Blick in das Archiv der Künstlerin zeigt die verschiedenen Entwürfe für Stadt: Visuelle Strukturen, unter anderem die diagonale Anordnung der Fotos vom unteren linken zum oberen rechten Rand des Passepartouts, verbunden mit durchgehenden transparenten Papierstreifen. Export verweist hier zurück auf die Ausgangssituation und macht den zurückgelegten Weg in seiner Logik noch einmal nachvollziehbar.

In der Konzept-Kunst zu Beginn der 70er Jahre gerinnt die vorgelagerte Überlegung und Planung künstlerischer Darstellungsformen zum genuinen Bestandteil der Arbeit. Die Idee selbst übernimmt dabei die Funktion des Katalysators und bildet das Extrakt einer künstlerischen Arbeit.<sup>7</sup> Auch hinter der scheinbaren Beliebigkeit der Bildmotive Exports steht ein konzeptueller Grundgedanke, der – wie wir gesehen haben – auf mehrschichtige Weise immer wieder aufgenommen wird: Die einmal gezogene Linie diktiert sowohl den zurückgelegten Weg als auch die über das Objektiv eingennommene Sicht der Stadt und verweigert durch diese Reglementierungen eine

in creating links between the centre and the periphery – the earliest example being the process of »Hausmannization« in Paris around 1850 – Vienna was not only rather late in implementing any extensive urban development measures (not until the close of the 19th century), the decision to opt for a concentric form of extension of the city, the Ring and the Gürtel, meant doing without any direct links between the inside and the outside.<sup>6</sup> Export's decision to place a geometrical tangent running north-west to south-east through the whole city map of Vienna, just missing the centre (St. Stephen's cathedral) by a hair's breadth, is a radical gesture in this context, for this aisle is in stark conflict with the concentric image of the city. The view from above that enables us to see the complex structures of the city is, however, counteracted by Export's concrete movement in the city in the following. The line she draws assumes the function of a signpost, providing the points of reference for Export's traversal of the city with her camera. In the preface to Stadt: Visuelle Strukturen she writes that the line drawn through the city was »followed by the camera according to certain parameters«. Indeed, the impression emerges that the focus of the camera was simply set by the dictates of a compass aligned to the line while – on the basis of a sketch created in the course of this work – the spatial distance between the individual photographic sites was pre-set. So, for her photos Export selects neither an elevated viewpoint that would allow us to gain a general view of the city structures, nor does she train the sights of her camera on things at eye level which would permit a frontal view. Quite the contrary: by positioning the camera in front of her at stomach level, thus only allowing her to roughly adjust and monitor her settings, she selects a lower view of the pictorial motifs.

Contrary to the conventional camera view that automatically centres on the main subject, her concept allows her to open up



VALIE EXPORT, Skizze für I sketch for: Valie Export/Hermann Hendrich, Stadt: Visuelle Strukturen, 1973. über stadplan wird ein quadrat gelegt, dann ein schiefes quadrat. die punktepaare stehen in einer parallelogrammbeziehung. 1 a square is superimposed on a town plan, and a second square is laid obliquely on top of the first. the pairs of points are in a parallelogram relationship.

eigene Handschrift und Variabilität im Entstehen der Fotografie. Die Motive generieren Zufälligkeit, in den Blick geraten topografische Fragmente, die in ihrer Bruchstückhaftigkeit bereits die Rekonstruktion ihrer unmittelbaren urbanen Einbettung verweigern. In der Montage der Fotografien Exports aber ergibt sich eine Annäherung an ein komplexes Übergeordnetes. Das ist umso bemerkenswerter, da eben nicht grundlegende formale Strukturelemente des urbanen Lebensraumes wiedergespiegelt werden. Durch den konzeptuellen Ausgangspunkt von »linie«, der vorgeblichen Konzentration auf verwaiste Orte und trotz der nahezu vollständigen Abwesenheit von Menschen auf den Bildern, gelingt es Export, die Stadt als soziales Gefüge zu entwerfen. Die Semantik des Sozialen mit der Betonung des Fragilen, der Export sich bedient, ist allerdings nicht die Sprache der Herrschenden. Export bricht hier mit den immer wieder produzierten und reproduzierten – massenmedial vermittelten – Wahrnehmungsmustern von städtischer und damit auch gesellschaftlicher Wirklichkeit und desavouiert durch ihre analytische Vorgehensweise die realitätsmächtigen und identitätszuschreibenden Konstruktionen. Ihnen wird die Variabilität der »Sehweise« gegenübergestellt. Allerdings wäre es vorschnell, in Export eine frühe Protagonistin jener Kritiker/innen zu sehen, die – postmodern – lediglich auf die die Kontextualität der Beobachter/innen-Standpunkte rekurrieren und sich einer Bewertung enthalten. Export entlarvt nicht nur, sie bezieht Stellung.

## 2. LEIT»LINIE«N STATT LEITLINIEN

Die Konzeptkunst der 70er Jahre und ihre Kritik der sozialen Realität bricht durch eine medienreflexive Praxis sowohl die Kunst- als auch die Medienimmanenz auf.<sup>5</sup> Dieser generelle Befund gilt für Exports Werk insgesamt, für ihre Arbeit »linie« in besonderem Maße. Daß ein primäres Anliegen Exports die Durchbrechung der Immanenz oder – wie wir heute sagen würden – der Selbstreferentialität ist, wird bereits deutlich, wenn wir den Publikationszusammenhang dieser frühen Arbeit mitreflektieren. Das Buch wird von Export und Hendrich explizit als ein Beitrag zur stadtplanerischen Diskussion verstanden, und ist mithin in konkreten politischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um die Definitionsmacht von Interessen anzusiedeln. Es lohnt sich, auf diesen Umstand etwas näher einzugehen, da sich dadurch eine weitere Bedeutungsebene erschließt, innerhalb derer sich »linie« als spielerische, gleichwohl beißende und beklemmende tagespolitische Kommentierung Wiener – und genereller: technokratischer – Machbarkeitsvorstellungen und Planungsfantasien ausnimmt. Referenzfolie des gemeinsamen Unterfangens sind die verabschiedeten Leitlinien zum künftigen Um- und Ausbau Wiens, die, so zitiert Hendrich in seinem Exports fotografische Arbeit begleitenden Text, nicht nur der Verwaltung Orientierungshilfe geben sollen, sondern mit denen den Bewohner/innen der Stadt die Möglichkeit gegeben werden soll »ihre Lebensgestaltung auf die langfristigen Ziele der Stadt abzustimmen«. Statt sich auf diesen Expertendiskurs einzulassen und etwa konkrete funktionale Erfordernisse und menschliche Bedürfnisse zu formulieren und auszugleichen, wollen Hendrich (und Export) »auf die geistigkeit eingehen, die von ihnen erzeugern nicht als ideologie verstanden wird, sondern als wissenschaftlichkeit«. Eben dieser »Geistigkeit« – die Planungseuphorie der frühen siebziger Jahre, wie sie nicht nur in Österreich zu beobachten war und die sich keinesfalls auf den Städtebau beschränkte – mit ihrem verwissenschaftlichten und technokratischen Weltbild, verobjektiviert in Leit- und Richtlinien, setzt Export ihre Leit»linie« gegenüber: »eine dimension, die man als das lokale bezeichnen könnte«. Das Lokale steht noch ganz im Mittelpunkt einer nicht fotografischen, gleichwohl konzeptuellen Arbeit Exports, die ebenfalls im hier zur Rede stehenden Buch veröffentlicht wurde. Export blickt in dieser Arbeit hinter die Fassaden der Stadt in den Alltag der Menschen. In jedem Wiener Gemeindebezirk wurde so ein Teilnehmer namens Josef Müller nach seinen morgendlichen Gewohnheiten befragt: »wann stehen sie in der früh auf? was trinken sie zum frühstück? wann verlassen sie die wohnung? wie erreichen sie ihren arbeitsplatz?« Wiederum gelingt es ihr – anknüpfend an These 1 – ausgehend von formalen »Strukturelementen« Bruchstücke des Sozialen einzufangen und in ihrer Montage so zusammenzufügen, daß ein Abbild der Stadt als ein komplexes soziales Gefüge entsteht.

perspectives that are somehow displaced. As opposed to classical documentary photography, the main focus of the photo is not a visualisation of complex city structures, not even the structural elements or partial structures such as a building, a square, a road or corner. Instead, the centre remains vacant and undetermined, surrounded by sites that do refer to the city space but mainly to themselves – without actually allowing us to decipher them from this information: they are fragments. St. Stephen's cathedral as a landmark of the city, for example, is not recorded in its monumentality and symbolism but is rather edged out of the picture to the left, with a residential building projecting from the right into the centre of the photo which is, in turn, mainly determined by »emptiness«. The leitmotif reappears in the aftertreatment of the photographic material: Looking into the artist's archives, we discover the various draft versions of Stadt: Visuelle Strukturen, among others the diagonal arrangement of the photos from the lower left to the top right of the passe-partout, combined with transparent strips of paper. Export refers back to the starting situation, making the path that has been covered logically comprehensible once again.

In concept art at the beginning of the seventies, the advance conception and planning of artistic forms of representation gelled to form a genuine integral component of the work. In this process, the idea itself assumes the task of a catalyst, forming the extract of an artistic work.<sup>7</sup> Behind the apparent arbitrariness of Export's visual motifs there is a basic concept that is taken up again and again – as we have seen – at various levels: The line, once drawn, dictates both the path that has been covered and also the view of the city taken via the lens, through these regulations refusing to show the hand and variability in the creation of the photo. The motifs generate randomness, topographic fragments come into view, whose fragmentary nature denies all reconstruction within the direct urban incorporation. But in the montage of Export's photos, there evolves an approximation to a complex superordinate element. This is all the more notable as not only fundamental formal structural elements of the urban living space are reflected. Owing to the conceptual starting point of »linie«, the purported concentration on abandoned places, and despite the almost complete absence of people in the pictures, Export successfully designs the city as a social structure. The semantics of the social sphere, with an emphasis on the fragile essence that Export avails herself of, is, however, not the language of the rulers. Here, Export breaks with the often produced and reproduced patterns of perception of urban and, thus, societal reality as conveyed by the mass media, disavowing the reality-fraught and identity-assigning constructions by means of her analytical procedure. They are confronted with the variability of the »way of seeing«. However, it would be rash to see Export as some kind of early protagonist of those critics who – in postmodernism – returned solely to the contextuality of the view-points, refraining from any evaluation. Export does not just unmask, she also declares her position.

## 2. GUIDE»LINE«S INSTEAD OF GUIDELINES

Concept art of the seventies and its critique of social reality breaks open the immanence of both art and media by means of a practice of reflecting on the media.<sup>8</sup> This general statement holds good for Export's work as a whole and specifically for her work »linie«. The fact that one of Export's primary concerns is breaking immanence or – as we say today – self-referentiality becomes clear if we take into consideration the context in which these early works were published. Export and Hendrich expressly see this book as a contribution to the discussion of issues of urban development and thus as belonging to the field of concrete political and social analysis of the definition power of interests. It is worthwhile looking more closely into this fact as it opens up a new level of meaning within which »linie« is a playful, and yet cutting and oppressive political comment on Viennese – and more generally: technocratic – conceptions of feasibility and planning fantasies. The foil of reference of the joint undertaking is formed by the approved guidelines concerning the future rebuilding and extension of Vienna that are designed not only as a frame of reference for the administration but also as a possibility for inhabitants of the city to »shape their lives according to the long-term objectives of the city«.

In ihrem Anliegen, das Lokale und Gewachsene gegenüber Verwaltungsinteressen und funktionalen Erfordernissen zu behaupten und den Bürger/innen Wiens ins Bewußtsein zu bringen, sind allerdings auch die Herausgeber ganz Kind ihrer Zeit, wenn sie dem »entfremdeten bewußtsein« die »wahre bedarfs-struktur« gegenüber setzen und fordern: »ein erziehungsprogramm wäre zu initiieren, damit es die jetzt gleichgültigen und desinteressierten lernen, nicht mehr ihre lebensgestaltung auf die ziele der stadt abzustimmen, sondern sie zu bestimmen!«

»unser buch sollte jedoch den betrachter/leser anregen, sich seiner wünsche für die teile der stadt bewusst zu werden, die er künftig zu benützen gedenkt.« Mit »linie« durchbricht Export die Immanenz der Kunst, mit Begleittext und Foto setzt sie eine eigene Richtlinie, die dennoch offen für individuelle Auslegungen ist. Neben diesem Zusammenspiel von Text und Foto erschließt sich über Exports Bildsprache eine weitere politische Bedeutungsebene, die die Geschlechterpolitiken zum Gegenstand hat.

## 3. DIE STADTDURCHQUERUNG ALS UNTERWANDERUNG

Das Wechselverhältnis von Raumordnungen und den Konstruktionen des Geschlechts ist ein Thema, dem sich die feministische Kunstwissenschaft erst in jüngster Zeit genähert hat. Dem Blick wird dabei wesentliche Bedeutung beigemessen, da er sowohl zur Strukturierung des Raumes als auch zu den Konstruktionen des Geschlechts beiträgt. Bezugnehmend auf gestalttheoretische und psychoanalytische Ansätze versucht Linda Hentschel den »Anteil des Augensinns an der Verräumlichung von Machtstrukturen« zu qualifizieren: »Es mag zunächst als eine minimale Verschiebung erscheinen, ob ich mich im Raum bewege oder sich der Raum an mir vorbei bewegt, ob wir dort Dinge/Gestalten sehen oder sie uns anblicken, doch ist diese Differenz maßgeblich an der Konzeption von sozialen Subjekten sowie gesellschaftlichen Räumen und – in deren Interaktion – an der Herstellung der Geschlechtertopographien beteiligt.«<sup>9</sup>

Um nun jenen Blicken auf die Spur zu kommen, die die Topografien der Geschlechter festlegen, bietet es sich an, die moderne Figur des Flaneurs in Augenschein zu nehmen, denn in dem komplexen Themenfeld Geschlecht und Raum stellt sie eine historisch evidente Bezugsgröße dar. Der Flaneur ist der Chronist der Zeit, der – so hat die feministische Wissenschaft herausgearbeitet – sich mit meisterndem (Kontroll-) Auge den Stadtraum aneignet. Der Flaneur »symbolisiert die Freiheit der Bewegung in der Stadt, die Beobachtung ohne Interaktion, die Schaulust (...), [die] sich ebenso auf andere Menschen richtet wie auf die zur Schau gestellten Waren.«<sup>10</sup> Walter Benjamin beschreibt den Flaneur als Mann in der Menge, »der auf dem Asphalt botanisieren geht«<sup>11</sup>, der also Bestimmungen und Zuschreibungen jener Dinge und Gestalten vornimmt, auf die sein Auge trifft. Kennzeichnend für den Flaneur scheint also sowohl die Möglichkeit der freien Bewegung in der Stadt als auch die Möglichkeit des distanzierten In-Augenschein-Nehmens zu sein. Griselda Pollock weist in diesem Zusammenhang nach, daß das abgerückte, beobachtende Schauen – das auch für den Voyeur typisch ist – seine Fundierung im hierarchisierten System der Geschlechterdifferenz findet und zeigt auf, daß es eine Flaneuse nicht geben kann, da Frauen an die »Oberfläche der Bilder geheftet (sind), die der Flaneur/Voyeur konstruiert und konsumiert.«<sup>12</sup> Sehen und Gesehen-werden sind also die Chiffren für die geschlechtsspezifische Differenz. Der geschlechtsspezifische Blick und seine Sicht der Dinge dominieren bis heute die Produktion der (medialen) Bilderwelt und konditionieren unsere Sehgewohnheiten. Bezogen auf das Repräsentationssystem Raum heißt daß, daß unsere Wahrnehmung voyeuristisch und »flaneurhaft« konnotiert ist. Gerade auch die Fotografie reproduziert diese Konstruktionen städtischer Raumwahrnehmung und -beherrschung, indem sie sich Stadt mit patriarchalem Auge aneignet: Das erkennende, wissende, einordnende Auge hinter dem Objektiv der Kamera vermittelt Strukturgebung, Übersicht, Vollständigkeit und Abgeschlossenheit.

Kommen wir vor diesem Hintergrund zurück auf Exports Arbeit »linie«: Hält man sich noch einmal die zeichnerische Geste Exports

as Hendrich quotes in a text accompanying Export's photographic work. Instead of getting into the expert debate, formulating and balancing real-world functional requirements and human needs, Hendrich (and Export) intend to examine »the intellectuality seen by its creators not as an ideology but rather as a scientific approach«. It is precisely this »intellectuality« – the planning euphoria of the early seventies not only in Austria and most certainly not only limited to urban development – with its excessively scientific and technocratic view of the world, objectified in guidelines and directives, that Export counters with her guide»line«: »a dimension that we could call the local«. The local is the central focus of one of Export's non-photographic, but certainly conceptual works, a work also published in the book under discussion. In this work, Export takes a look behind the façades of the city into the everyday life of the inhabitants. In each district of Vienna, for example, a telephone subscriber called Josef Müller [common German name, something like John Smith] was interviewed as to his early morning habits: »when do you get up in the morning? what beverage do you drink for breakfast? when do you leave your apartment? how do you get to your place of work?«. Again, following on from theory number 1, with the aid of formal »structural elements«, she succeeds in capturing fragments of the social sphere that she then assembles in her montage in such a way as to create an image of the city as a complex social structure.

However, within the context of her aim, to assert the local and the traditionally evolved against administration interests and to bring these factors to the awareness of the citizens, the editors are children of their time when they confront »alienated awareness« with the »true structure of demands«, demanding in Hendrich's text that »an educational programme be initiated so that the indifferent and apathetic learn not to gear their lives to the objectives of the city but to be firm in deciding for themselves!«

»our book is aimed to prompt the viewer/reader to become aware of his wishes for those parts of the city that he aims to use in the future«. With »linie« Export breaks the immanence of art and sets her own guideline that people can, however, interpret individually. Along with this interplay of Hendrich's text and Export's photo work, another political level of meaning is opened up through Export's image language, the level of sex/gender policies.

## 3. TRAVERSING THE CITY AS INFILTRATION

The correlation of spatial orders and the constructions of sex/gender is a subject that feminist aesthetics has only recently approached. Great value is attached to the view in this context as it contributes to the structuring of space and also to the constructions of sex/gender. With reference to approaches of morphological theory and psychoanalysis, Linda Hentschel attempts to qualify the »role of sight in the spatial ordering of power structures«: »Although it may at first seem to be a very minor shift, whether I am moving in space or whether space is moving past me, whether we see things/shapes there or whether they are looking at us, this difference does in fact play a quite substantial role in the conception of social subjects and social spaces and – within this interaction – in the creation of sex/gender topographies.«<sup>9</sup>

In order to trace down these views that determine topographies of the sexes/genders, one possibility would be to inspect the modern figure of the flâneur, for it represents a historically evident reference quantity within the complex subject area sex/gender and space. The flâneur is the chronicler of the times who appropriates the urban space with a masterful (monitoring) eye – a fact elaborated by feminist science. The flâneur »symbolises the freedom of movement in the city, observation without interaction, curiosity (...) equally directed at other people and goods on show«. <sup>10</sup> Walter Benjamin describes the flâneur as a man in the crowd »who goes botanizing on the asphalt«<sup>11</sup>, who thus determines and allocates things and shapes that meet his eye. So, a characteristic feature of the flâneur would seem to be both the possibility of free movement within the city and the possibility of inspection at a distance. In this context, Griselda Pollock proves that disassociated, observing looking – also typical of the voyeur – is founded upon the hierarchised system of differences of the sexes/genders and shows that there can be no flâneuse as women are »at the surface

am Ausgangspunkt der Arbeit vor Augen, mit der sie die konzentrische Stadtstruktur Wiens durchbricht, indem sie eine Schneise quer durch die Stadt schlägt, könnte man von der nachfolgenden Durchquerung eine ähnlich weitläufige Einsicht auf und in den städtischen Raum erwarten. Die fotografischen Dokumente machen diese Erwartungen schnell zunichte: Die Sicht ist verbaut. Export errichtet mit ihren Fotografien weder eine Distanz zum Gesehenen – indem sie beispielsweise einen erhöhten Betrachterstandpunkt wählt – noch weist sie – beispielsweise in der frontalen Betrachtung – Bilder zurecht. Es werden keine Stilblüten urbanen Lebens botanisieren, sondern Nichtigkeiten festgehalten. Hier gibt es nichts, auf daß den Blick zu werfen sich lohnt, etwas, von dem man annehmen könnte, daß sich hier jemand sattsieht. Export verweigert so die Reproduktion patriarchalen Sehens. Umgekehrt schiebt sich auch nichts in das Bild hinein, was den Blick des Betrachters auf sich ziehen könnte, noch ist sie selber Blicken ausgesetzt und verweigert sich damit gleichermaßen dem patriarchalen Blick. Die herrschenden Spielregeln des Sehens und Gesehen-Werdens werden von Export gebrochen. Diese Dekonditionierungen der Gewohnheiten des Blicks werden zum Ausgangspunkt subversiver Strategie: Die Stadtdurchquerung als Unterwanderung patriarchaler Raumordnungen.

Abschließend sei noch einmal darauf hingewiesen, daß Exports Exkursion durch die Stadt von dem strengen Regelwerk ihres Konzepts angeleitet wurde, das den fotografischen Regelbruch konditionierter Sehgewohnheiten auf die und in der Stadt und damit die Unterwanderung patriarchaler Raumordnungen erst ermöglicht. Zeitgleich mit der Arbeit »linie« entsteht eine weitgehend bekannte Folge von Fotografien, die sich bis 1982 fortsetzt und die von Export als »Körperkonfigurationen« kategorisiert wird. Die Bilder zeigen Mikrostrukturen von Stadt wie Bürgersteige, Treppenaufgänge, Häuserecken etc., die Export mit ihrem eigenen Körper nachzeichnet. Sie belegt diese Arbeiten mit Titeln wie »Einpassung«, »Zufügung«, »Aufhockung«, »Einprägung«, »Nachfügung«, »Aufbeugung« oder »Zustützung«. Im Kontext der hier zugrundegelegten Raumtheorie wäre zu fragen, inwieweit Exports »Körperkonfigurationen« nicht auch geschlechtsspezifische »Einpassungen« sind. Vor dem Hintergrund der konzeptuellen Arbeit »linie« ließe sich dann weiter fragen, ob in Exports »Körperkonfigurationen« nicht auch die Ambivalenz von Anpassung und Aneignung zum Ausdruck gebracht wird.

1 Vgl. cf. Valie Export, Hermann Hendrich, Stadt: Visuelle Strukturen, Verlag Jugend & Volk, Vienna-Munich 1973.

2 Valie Export, »Feminismus und Kunst, I-III«, in: Neues Forum, Nr. 10. 228, 230/31, 234, 1973.

3 Vgl. cf. Silvia Eiblmayr, »Split Reality« – Zur Repräsentationsstruktur im Werk von Valie Export, in: Valie Export, Ausstellungskatalog/exhibition catalogue, Oberösterreichische Landesgalerie, Linz 1992, S. 166 – 170, hier/here: S. 166.

4 Vgl. cf. Peter Weibel, »Zur Geschichte der Künstlerfotografie: III. Künstlerfotografie in Österreich 1951 – 1983, Abschnitt 2«, in: Camera Austria, Nr. 10. 131/1984, S. 46 – 58; Monika Faber, »Die Wirklichkeit hat Sprünge. Collage, Montage, Konstellation oder Serie: Zu einigen Beispielen des Verbindens von Photographien«, in: Fisch & Fleisch, Ausstellungskatalog/exhibition catalogue, Kunst.Halle.Krems, Krems 1995, S. 36 – 53.

5 Jüngste Beispiel für Exports politisches Engagement ist ihre Beteiligung am Wettbewerb »Mahnmal und Gedenkstätte für die jüdischen Opfer des Naziregimes in Österreich 1938 – 1945«. Ihr Beitrag findet von April bis Juni 1997 seine temporäre Realisierung in der Ausstellung »Valie Export: Split Reality« in Museum des 20. Jahrhunderts, Wien. / The most recent example of Export's political commitment is her participation in the competition »Mahnmal und Gedenkstätte für die jüdischen Opfer des Naziregimes in Österreich 1938 – 1945«. Her contribution will be temporarily exhibited from April to June 1997 in the exhibition »Valie Export: Split Reality« in the Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna.

6 Auf die konkreten politischen Zielsetzungen der Stadterweiterungskonzepte des 19. Jahrhunderts und die Für und Wider der verschiedenen Planungsansätze kann hier leider nicht näher eingegangen werden. / It is not possible to go into the concrete political objectives of urban development concepts of the 19th century and the pros and cons of various approaches to planning approaches.

7 Vgl. cf. Rainer Fuchs, »Gesammelte Geschichte«, in: Die Sammlung Marzona. Arte Povera. Minimal Art. Concept Art. Land Art, Ausstellungskatalog/exhibition catalogue, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Klagenfurt 1995, S. 41 – 56.

8 Vgl. cf. Peter Weibel, a. a. O. loc. cit., S. 47 ff.

9 Linda Hentschel, »Unwegsamkeiten auf dem Feld des Sehens – Raumwahrnehmungen, Sehrituationen und Geschlechterstabilisierungen bei Valie Export und Cindy Sherman«, in: Frauen Kunst Wissenschaft, Nr. 1/2: RaumStationen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Konzeptionen von Geschlecht, Architektur und Raum, Marburg 1996, S. 56 – 68, hier/here: p. 56.

10 Griselda Pollock, »Moderne und die Räume der Weiblichkeit«, in: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner (Hg./ed.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 313 – 332, hier/here: p. 320.

11 Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Gesammelte Schriften I, 2, Frankfurt/M. 1974, S. 509 – 690, hier/here: S. 538.

12 Griselda Pollock, a. a. O. loc. cit., hier/here: S. 322.

of the pictures that the flâneur/voyeur constructs and consumes.<sup>12</sup> So seeing and being seen are the codes of sex/gender-specific difference. The sex-specific view and its view of things are still predominant in (media) imagery and condition our habits in terms of seeing. In the context of space as a system of representation this means that our perception has voyeuristic and »flâneurist« connotations. Photography in particular reproduces these constructions of urban perception and control of space by appropriating the city with a patriarchal eye: The recognising, knowing, classifying eye behind the camera lens conveys structure, overview, completeness and isolation.

Against this background, let us come back to Export's work »linie«: If we call to mind once more Export's graphic gesture at the beginning of the work, the gesture that breaks the concentric city structure of Vienna by cutting an aisle through the centre of the city, we could expect a similarly profound insight into the urban space. The photographic documents soon shatter these expectations: The view is blocked. With her photographs, Export neither establishes a distance to what she sees – for example by selecting an elevated viewpoint – nor does she reprimand images – for example in the frontal view. She does not collect any stylistic faux pas of urban life but rather captures and records trivia. There is nothing worth looking at here, no feast for the eyes. Thus, Export refuses to reproduce the patriarchal view. Conversely, nothing enters the picture that could attract the viewer's eye, nor is she herself exposed to any view, thus refusing to submit to the patriarchal view, as it were. Export breaks the prevailing rules of seeing and being seen. This deconditioning of viewing habits becomes the starting point for a subversive strategy:



VALIE EXPORT, aus/ from: Körperkonfigurationen/body configurations, 1972. Foto/photograph: Hermann Hendrich.

Traversing the city as an infiltration of patriarchal spatial orders. In conclusion, let me point out once more that Export's excursion through the city is guided by the strict rules of her concept that actually allows her to break the photographic rules of conditioned habits of seeing (in) the city and thus to infiltrate patriarchal spatial orderings. A widely known series of photos is created at the same time as the work »linie«, a series that Export categorises as being »Körperkonfigurationen« (body configurations). These pictures show city microstructures such as pavements, stairs, house corners, etc., that Export traces with her own body. She entitles these works »Inserting«, »Adding«, »Crouching«, »Imprinting«, »Appending«, »Bending« up or »Supporting«. In the context of the underlying spatial theory the question could be posed as to the extent to which Export's »Körperkonfigurationen« are also sex/gender-specific »insertions«. Against the background of the conceptual work »linie«, we could go on to ask whether Export's »Körperkonfigurationen« also express the ambivalence of adjustment and appropriation.

(Translation: Richard Watts)

Seite 37 ff./pp. 37: VALIE EXPORT, linie/line, 1971/72. einer auf dem wiener stadtplan gezogenen linie wurde mit dem fotoapparat nachgegangen. / a line is drawn on the viennese town plan and followed with the camera. Aus/ from: Valie Export/Hermann Hendrich, Stadt: Visuelle Strukturen, 1973.



LINIE 1971/72

einer auf dem wiener stadtplan gezogenen linie wurde mit dem foto = apparat nachgegangen.

STADT: VISUELLE STRUKTUREN