

FRITZ SIMAK

Die Fotografie als Schrift der Zeit

Peter Weibel

Wie einer der „grand old men“ der österreichischen Fotografie, Ernst Haas, einmal gesagt hat: „Fritz Simak ist Musiker, der Fotograf wurde; in seinen Bildern ist Musik.“ Neben der metaphorischen Bedeutung hat diese treffende Aussage auch eine technische. Nach der Einteilung der Künste, die Lessing in seiner berühmten Schrift „Laokoon“ (1776) getroffen hat, gehört die Musik zur Kunst der Zeit und die Fotografie zur Kunst des Raumes. Haas sagt also, Simak sei als Fotograf ein Musiker, d.h. als Fotograf ein Künstler der Zeit und nicht des Raumes. Und es ist wahr, die Temporalität der Fotografie steht im Zentrum des ästhetischen und erkenntnistheoretischen Interesses von Fritz Simak. Simak hat nämlich nicht die Zeit als Prozess des Lebens abfotografiert, z.B. das Verwelken und Verwesen von Früchten des Feldes, sondern er hat die Zeit auf der Ebene des Materials und des Apparates exemplifiziert. Er hat die Zeit intrinsisch, z.B. als Belichtungszeit, als interne Eigenschaft der Apparatewelt (der Kamera, der Kontaktstreifen), und nicht extrinsisch, als externe Eigenschaft der Beobachtungswelt, dargestellt. Darüber hinaus hat er die Beziehung von Apparatewelt und Beobachtungswelt zum Gegenstand seiner apparativen Erkundungen gemacht. Also zwischen Welt und Beobachtung die kausale Zirkularität freigelegt, die Schleifen und Rückkopplung zwischen Apparatewelt und Wahrnehmungswelt offenbart. Deswegen hat er in den Jahren 1972–77 mit „Sequenzen, Serien und Kontaktabzügen“ gearbeitet, wobei die Begriffe „Sequenzen“ und „Serien“ die Temporalität der Fotografie und das Wort „Kontaktabzüge“ die Materialität der Fotografie bezeichnen.

Seine Fotografien haben nicht das naive Repräsentationsmodell der Malerei wiederholt, wie es die Kunstfotografie um 1900 und die digitale Salonfotografie um 2000 perpetuiert und das sich dadurch auszeichnet, die Rolle des Beobachters und der zwischen Welt und Beobachter vermittelnden und das Bild produzierenden Apparatur zu unterdrücken. Simak gibt der Fotografie, was der Fotografie eigen ist, und macht den Beobachter sichtbar, den Beobachtungsstandpunkt, das Beobachtungsmedium, den Beobachtungsapparat. Die Arbeit „Zaun Sequenz“ (1972) demonstriert auf hervorragende Weise und auf der Höhe der konzeptuellen Strategien der Kunstepoche das Ergebnis einer lateralen Verschiebung der Beobachterposition vor einem Zaun mit Hilfe von 8 Reihen und 64 (8 x 8) Bildern. Die sequenzielle Verzerrung erinnert an die Reihensysteme der konstruktiven und konkreten Kunst, an die Muster der Op Art. Das Wesentliche der Arbeit liegt aber vor allem darin, dass sie zeigt, wie jede Beobachtung implizit einen Standpunkt bevorzugt, und dass die Beobachtung immer und notwendigerweise von einem Standpunkt aus geschieht. Jedes Bild ist in seiner Erscheinung und Form vom

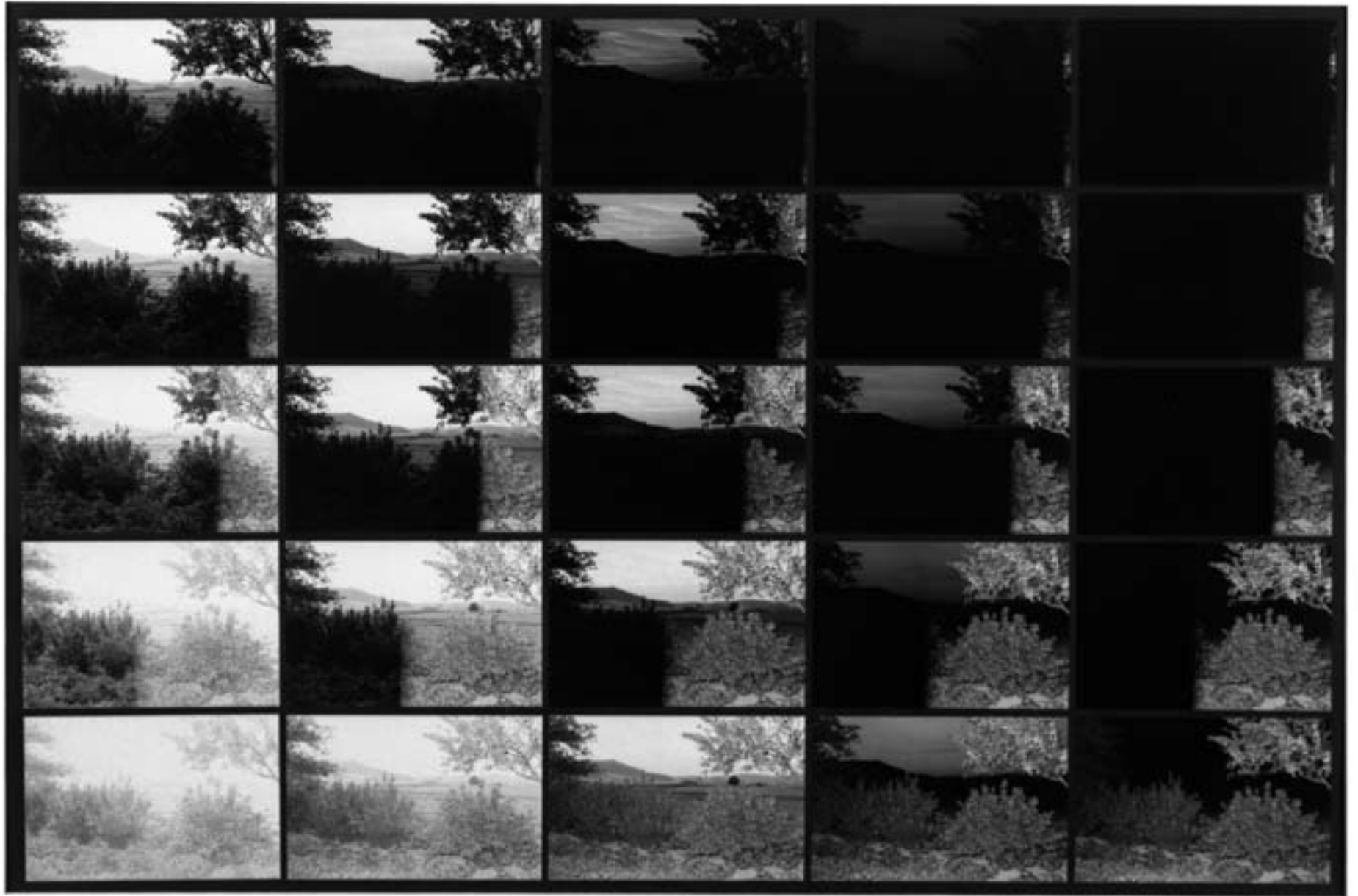
FRITZ SIMAK

Photography as Text of Time

Peter Weibel

As Ernst Haas, one of the “grand old men” of Austrian photography, once said, “Fritz Simak is a musician who became a photographer; there’s music in his pictures.” This statement not only has a metaphorical meaning, but also a technical one. Ever since Lessing’s division of the arts in *Laokoon* (1776), music has been grouped among the arts of time, while a visual art like photography is an art of space. By saying Simak is a musician as a photographer, Haas makes the photographer an artist of time and not space. And it is true that temporality is central to Fritz Simak’s aesthetic and epistemological interests. Simak did not photograph time as a life process, for example the withering of the fruits of the field, but exemplified time on the level of material and the apparatus. He represented time intrinsically, as exposure time, for example, an internal characteristic of the world of apparatuses (the camera, the contact print), and not extrinsically as an external characteristic of the world of observation. He also made the relationship between the world of apparatuses and observation the object of his apparative explorations. In this way, he exposed the circularity between world and observation, the abrasion and mutual reaction between the world of apparatuses and the world of perception. He thus worked in the years 1972 to 1977 on “sequences, series, and contact prints,” whereas the terms “sequences” and “series” refer to the temporality of photography and the term “contact prints” designates its materiality.

His photography did not repeat painting’s naïve model of representation, as had been perpetuated in art photography around 1900 and digital photography around 2000, suppressing the role of the observer and the apparatus that mediates between world and observer. Instead, Simak returns to photography what is specific to it, making visible the observer, his or her point of view, along with the medium and apparatus of observation. The work *Zaun Sequenz* [Fence Sequence] (1972) demonstrates in an excellent way, one that matches the level of then contemporary conceptual strategies in art, the result of a laterally shifting of the observer of a fence with the help of eight rows of pictures with 64 (8 by 8) images. The sequential distortion is reminiscent of the serial systems of constructivism and concrete art and the patterns of Op Art. But the essential aspect of the work lies primarily in that it shows how every observation implicitly prefers a standpoint, and that observation always necessarily takes place from a single standpoint. Every image depends on the observer’s standpoint in terms of appearance and form. Each observation distorts what is observed, because it does not take place





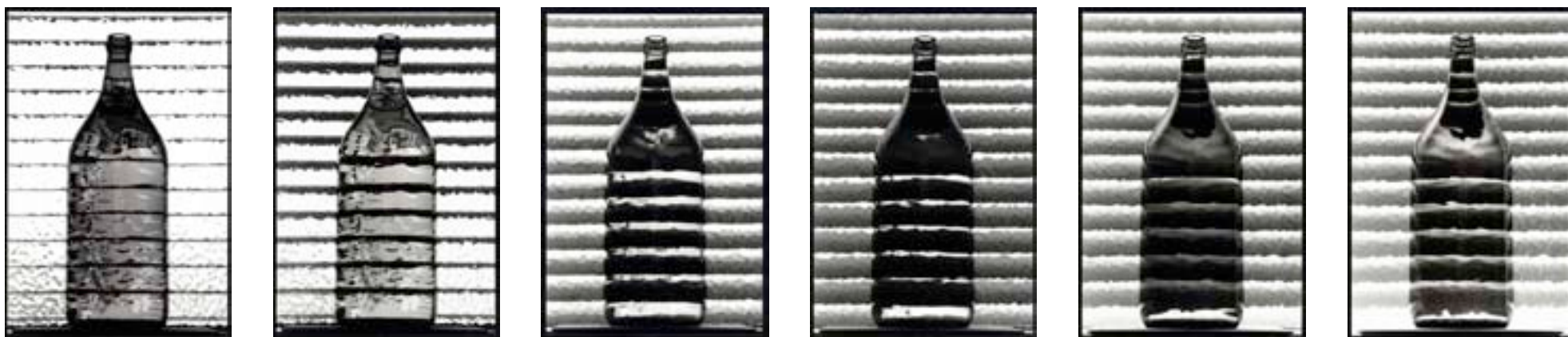


Standpunkt des Beobachters abhängig. Jede Beobachtung verzerrt das Beobachtete, weil sie nicht von allen möglichen Standpunkten gleichzeitig geschieht. Allein, die Summe der Beobachtungspunkte bildet die Gesamtheit des darzustellenden Objektes nicht ab. Diese Abbildung geschieht virtuell im Kopf. Simak macht also nicht nur konzeptuelle, sondern auch kognitive Fotografie. Die Betonung der Beobachter-Aspekte der Fotografie offenbart, dass jeder räumliche Standpunkt in Wirklichkeit auch ein Zeitpunkt ist und mehrere Standpunkte sich zu einer Serie von Zeitpunkten summieren. Simak entfaltet also die Zeit, indem er mehrere Perspektiven aufreihet. Durch die Bewegung der Standpunkte entfaltet Simak die Zeit im Raum. Simak verwandelt durch Bewegung das Raumbild zum Zeitbild. Er hat damit als Künstler jenen Problemkreis vorweggenommen, den der Philosoph Gilles Deleuze in den zwei Büchern „Das Bewegungs-Bild. Kino I“, 1989 (orig. 1983) und „Das Zeit-Bild. Kino II“, 1990 (orig. 1985) und in dem historischen Diskurs „Die Falte. Leibniz und der Barock“, 2000 (orig. 1988) ausformuliert hat.

Die Bewegung wird in der filmischen Abbildung durch Kontinuität simuliert. Ein Zeitbild arbeitet mit Diskontinuität, mit Praktiken der Unterbrechung, der Differenz, der Montage, der Sequenz. Indem Simak das Raumbild der Fotografie in eine Sequenz von Zeitbildern verwandelt, holt er die Diskontinuität der Welt in die Fotografie. Durch die Betonung bestimmter Momente, seien es Raum- oder Zeitmomente, wird eine Struktur der Unterscheidung offenbar, eine Welt der Brüche, die nur künstlich und konstruktiv zusammengehalten wird, nämlich als kognitiver Prozess im Gehirn. Simaks Fotografien lassen uns wahrnehmen, wie unser Gehirn die Welt wahrnimmt. Seine Fotografien machen uns misstrauisch gegenüber dem, was das Auge dem Gehirn erzählt und wie es erzählt. Seine Fotografien sind wahrnehmungs- und erkenntniskritisch. Die Sprachkritik des Wiener Kreises, von Carnap bis Wittgenstein, transformiert er in eine Kritik des Sehens. Dem Betrachter wird in den Fotografien Simaks die Konstruktion von fotografischer Zeit und foto-

from all possible standpoints at the same time. But the sum of all the points of observation does not form the totality of the object to be represented. This representation takes place virtually in the mind of the beholder. Simak thus engages not just in conceptual photography, but cognitive photography. The emphasis of photography's dependency on the observer reveals that each spatial standpoint is in reality also a point in time, and several standpoints combine to form a series of points in time. Simak thus develops time by combining several perspectives in series. By moving the points of observation, Simak develops time in space. Simak transforms the spatial image through movement into an image of time. As an artist he thus anticipated the problems that the philosopher Gilles Deleuze formulated in the two books on the cinema *Cinema 1: The Movement Image* and *Cinema 2: The Time Image* and his historical exploration *The Fold: Leibniz and the Baroque*.

In film, movement is simulated by continuity. But a time image works with discontinuity, practices of interruption, difference, montage, and sequence. By transforming the spatial image of photography into a sequence of time images, he brings the world's discontinuity to photography. By emphasizing certain moments, be they moments in space or time, a structure of distinction is revealed, a world of fissures only held together artificially by way of construction, that is, as a cognitive process in the brain. Simak's photographs allow us to perceive how our brain perceives the world. His photography makes us skeptical about what the eye tells the brain and how, and is critical of perception and epistemology. The Vienna Circle's critique of language from Carnap to Wittgenstein is here transformed into a critique of vision. The construction of photographic time and photographic space is revealed to the beholder in Simak's photography. It provides an insight into a world that originally lacks an order, a world only given an order, a schema, a series, a sequence by the



grafischem Raum offenbar. Sie geben uns Einblick in eine Welt, der ursprünglich eine Ordnung fehlt, die nur der Beobachter und sein Apparat in eine Ordnung, ein Schema, eine Serie, eine Sequenz fügen, allerdings um den Preis einer ursprünglichen und nicht zu tilgenden Verzerrung. Indem Simak eine Abfolge der Beobachtungspunkte (Standpunkte und Zeitpunkte) im System des Abbildungsapparates selbst und mit Hilfe des Abbildungsapparates herstellt, entstehen extrem formalisierte Bildserien und Bilder. Sie sind das Ergebnis einer avantgardistischen Schule des Sehens, die mit dem Raumbild der Fotografie ein indirektes Zeitbild schaffen will. Simak ist auf meisterliche Weise eine neue Darstellungsart gelungen, nämlich die Struktur der Zeit auch im Raumbild sichtbar zu machen. Dadurch werden auch an banalen Gegenständen, z.B. „Doppler“, „Trocknende Tafel“ oder „Testbild“ (alle 1973), das Drama der Gegenstände, das Duell der Dinge, die Konflikte der Welt, die alternierenden und opponierenden Sichtweisen, die Welt von Hell und Dunkel, Gut und Böse erkennbar.

Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre gab es in Österreich eine Bewegung der konzeptuellen Fotografie, in deren Mittelpunkt die Abbildungsbeziehung zwischen Gegenstand und Bild, die Beobachterposition zwischen Objekt und Foto, die Apparatur zwischen Gegenstandswelt und Bildwelt standen. Diese Bewegung hat den ästhetischen Raum der Fotografie weit über die damaligen Möglichkeiten der Autoren- und Dokumentarfotografie hinaus geöffnet und für nachfolgende Generationen das visuelle Vokabular geliefert, mit dem der Bild- und Skulpturbegriff erweitert werden konnte. Fritz Simak und seinem fotografischen Werk gebührt ein zentraler Platz in dieser Epoche.

observer and his or her apparatus, but at the price of originary and unavoidable distortion. By creating a series of observation points (points in space and time) in the system of the apparatus of representation and with the help of the apparatus of representation, Simak creates highly formalized series to emerge. They are the result of an avant-garde school of vision that seeks to create an indirect temporal image by using photography's spatial image. Simak has masterfully been able to create a new form of representation, making the structure of time visible in a spatial image. In so doing, the drama of objects also becomes visible in banal-seeming motifs, for example *Doppler*, *Trockende Tafel* [Drying Table], or *Testbild* [Test Picture] (all 1973): the duel among things, the conflicts of the world, alternating and opposing points of view, the world of light and dark, good and evil.

In Austria during the late 1960s and early 1970s, there was a movement of conceptual photography where the central issue was the relation of depiction between object and image, the position of the observer between the object and the photograph, the apparatus between the world of the object and the visual world. This movement opened the aesthetic space of photography far beyond the possibilities of auteur and documentary photography and provided successor generations with the visual vocabulary needed to expand the concepts of the picture and sculpture. Fritz Simak and his photographic work deserve to be assigned a central place in this era.

Aktuelle Ausstellung in Linz,

siehe TERMINE

Current exhibition in Linz, see DATES

FRITZ SIMAK geboren 1955 in Wien. Lebt und arbeitet in Wien /
born 1955 in Vienna. Lives and works in Vienna.

PETER WEIBEL geboren 1944 in Odessa. Lebt in Karlsruhe und Wien /
born 1944 in Odessa. Lives in Karlsruhe and Vienna.

