

Horáková / Maurer  
Fotografie \

Eröffnung: 16.04.26, 19:00 Uhr  
Ausstellung: 17.04.–03.06.26

Das Werk von Tamara Horáková und Ewald Maurer steht exemplarisch für die Entwicklungen, die in den 1980er Jahren zur Etablierung der Fotografie als künstlerisches Medium führten. Charakteristisch für ihr Frühwerk sind großformatige, mit Liquid Light beschichtete Leinwände, ortsspezifische Installationen sowie eine medienkritische Reflexion politischer Ereignisse. Zentral sind ihre Beiträge zu einer konzeptuellen und abstrakten Fotografie, zum theoretischen Diskurs über die „Basics“ des Mediums, sowie ihre Interpretation der digitalen und analogen Eigenheiten von bildgebenden Verfahren. Ihr umfassendes und hinsichtlich seiner Materialität »opulentes« Werk (Werner Fenz) ist vielfach ausgezeichnet, ausgestellt, publiziert und gesammelt worden.

Im Fotohof führen uns Horáková und Maurer in großen Schritten durch die Geschichte des Mediums: Von den Schuhen Daguerres über die Ära der Hightech-Labore kurz vor ihrem Kollaps bis hin zum Look jener Apps, in die sich die Fotografie verlagert hat. 468 cm Russisches Eis stehen für die »militärische Spezialoperation« in der Ukraine und ein Face with Tears of Joy spottet dem Wesen der Fotografie in Zeiten von KI.

Tamara Horáková und Ewald Maurer (geb. 1947 in Havlíčkův Brod/ČSR bzw. in Fürstenfeld/A), Akademie der bildenden Künste Wien, leben in Wien und Nový Studenec.

---

### **Tamara Horáková und Ewald Maurer**

1984 entstehen erste gemeinsame Arbeiten, die den Übergang von der Malerei zur Fotografie markieren. Vor dem Hintergrund, dass die Fotografie in den 1980er Jahren zunehmend diskursiv wurde, beginnen Horáková / Maurer das Medium, das sich seither nicht nur einmal fundamental gewandelt hat, auf ihre ganz eigene Weise zu betrachten.<sup>1</sup> Denn in den folgenden rund 15 Jahren baute sich nicht nur von Seiten der Theoretiker:innen ein breit geführter Diskurs um die Fotografie auf. Künstler:innen verhandelten Themen, die aus dem Medium selbst stammten und die introspektive Arbeit am Medium beschrieben, und führten damit die konzeptuelle Fotografie der 1960er Jahre in die Gegenwart. Zu diesem Diskurs über die Fotografie als konzeptuell-künstlerisches Medium haben Horáková / Maurer maßgeblich beigetragen durch ihre Werke und ihre Publikationen, insbesondere durch den Theorieband »Image: /images – Positionen zur zeitgenössischen Fotografie«.

---

<sup>1</sup> Wolfgang Kemp gab ab 1980 die wichtige Textsammlung »Theorie der Fotografie« heraus, in Österreich veranstalteten Christine Frisinghelli und Manfred Willmann ab 1979 erste Fotosymposien in Graz und geben ab 1980 das Magazin Camera Austria heraus, Werner Fenz rief 1993 eine Triennale zur Fotografie ins Leben u.v.m.

## Mit großen Schritten durch die Geschichte der Fotografie

Ein Paar schwarze Lederherrenschuhe mit klassischen Lochornamenten, Budapester, Full Brogue. Ein Unbekannter hatte sie am Gehweg stehengelassen. Manche würden sie als »eingetragen« bezeichnen, andere als »abgegangen« oder gar »ausgetreten«. Bestimmt waren schon tausende solcher Schuhe in den Pariser Straßen unterwegs gewesen. Unter ihnen auch die jenes Herren, der sich eines Tages im Jahr 1838 oder 1839 am Boulevard du Temple die Schuhe putzen ließ, und durch diesen Umstand der erste Mensch sein sollte, der auf einer Fotografie abgebildet ist, gemeinsam mit dem Jungen, der sich als Schuhputzer seinen Unterhalt verdiente, aufgrund seiner Bewegungen jedoch nur unscharf in der mehrminütigen Belichtung zu sehen ist. Und sicher war auch Louis Daguerre unterwegs – voller Tatendrang, um an dem »Wunderwerk« weiterzuarbeiten, das die Welt verändern würde – am Weg in sein Atelier, um jene Aufnahme des Boulevard du Temples zu machen, die heute als eine der ersten erhaltenen Fotografien (Daguerreotypen) gilt.

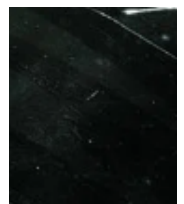


Die Schuhe hat Ewald Maurer in Paris 1985 fotografiert, im Zuge einer Aktion von Horáková / Maurer am Gelände des Forum des Halles, wo sie postkartengroße Aufkleber mit dem Schriftzug »vive la société« platzierten. Les Halles war damals der modernste Konsumtempel der Nation, der an »Spitzentagen an Beliebtheit Louvre, Eiffelturm und Centre Pompidou zusammen schlug«. Die Aufschrift »vive la société« ist an die patriotische Phrase »Vive la France!« angelehnt und übernimmt deren Jubeljargon, stellt jedoch gleichzeitig einen kritischen Kommentar auf die Konsumgesellschaft dar – rückblickend erinnert man sich an erste Waren, die mit »Made in China« gekennzeichnet waren, womit die Einfuhr massenhaft produzierter Billigprodukte aus Fernost neue Ausmaße annahm. Außerdem entstanden erste Shopping Malls in Europa, die den Wandel zur Konsumgesellschaft symbolisieren.



Gemeinsam mit dem 283 cm langen Chemigramm, einer kleinen Belichtungsprobe (»Liquid Light« auf Leinwand) sowie dem neuen Textbild »Boulevard du Crime« markieren »Daguerres Schuhe« den Beginn des fotografischen Zeitalters. Wenn man einmal von der Camera obscura absieht, die seit dem Mittelalter bekannt war, haben Naturwissenschaftler:innen rund 100 Jahre lang fotochemische Reaktionen beobachtet<sup>2</sup>, bis es dem Franzosen Nicéphore Niépce 1826 gelungen war, das erste, heute als »Foto« bezeichnete, Bild dauerhaft zu fixieren. Die Experimente mit lichtempfindlichen Substanzen – später fand

eine amerikanische Firma den schönen Namen »flüssiges Licht« dafür – müssen vielerlei Spuren auf Tischen und Fußböden hinterlassen haben, sodass die absichtlich erzeugten Tropfen und Rinnspuren am Chemigramm sehr wahrscheinlich sind.<sup>3</sup> Dieses »Dripping« – man kommt kaum umhin, nach Jackson Pollock getropfte Flüssigkeit so zu bezeichnen – ist aus heutiger Sicht und mit dem Wissen, wie Horáková / Maurer die Fotografie von ihrem Auftrag, etwas abzubilden, befreit haben, wie ein früher Boykott gegen die (Ab)Bildleistung der Fotografie. Statt etwas



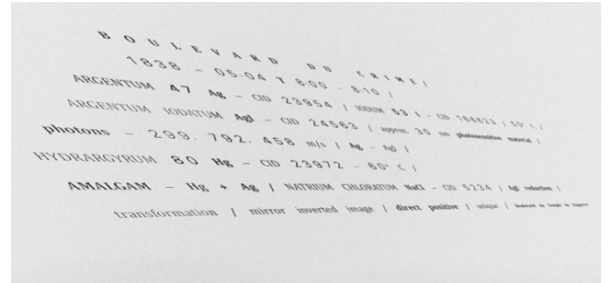
<sup>2</sup> Johann Heinrich Schulze macht um 1725 die entscheidende Beobachtung, dass Silbersalze unter der Einwirkung von Licht nachdunkeln.

<sup>3</sup> Pascal Petignat und Martin Scholz haben mich mit ihrem Projekt »la tâche« ebenfalls auf die Möglichkeit solcher Spuren aufmerksam gemacht.

abzubilden, ist die Silbergelatineschicht des großen Barytpapiers von einem dichten Netz weißer Linien und Flecken überzogen und man würde gern von geronnenem Licht sprechen, das sich seinen Weg durch das Silber (»Argenta«) gebahnt hat.<sup>4</sup> Tatsächlich hat Fixiersalz die Silberpartikel in der Emulsion angegriffen und Licht hat das umliegende Papier geschwärzt.

### Boulevard du Crime

Im Atelier Daguerres mit Blick auf den Boulevard du Temple war ebenfalls Silber im Einsatz, das in Folge die gesamte analoge Fotografie der nächsten 150 Jahre mitverantwortete. Zur Zeit Daguerres nannte man den Boulevard übrigens Boulevard du Crime, da in den zahlreichen Theatern überwiegend Kriminalstücke aufgeführt wurden, und Daguerre arbeitete vermutlich in einem der Theater als Szenograf. Tamara Horáková hat stichwortartig die

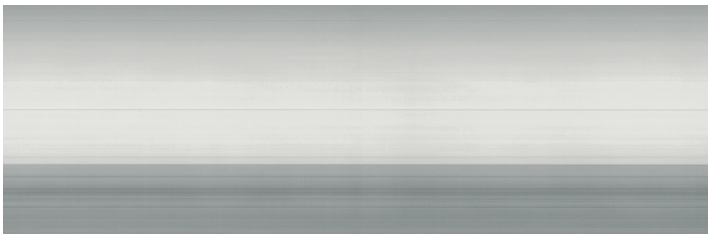


Eckdaten jener Fotografie Daguerres verzeichnet, die den Boulevard zeigt: 1838 am 05.04. um 8:00 – 8:10 entstand ein seitenverkehrtes Bild auf einer Silberplatte von 8×6 Pariser Zoll, von dem heute wenig mehr übrig ist als Reproduktionen, während sich die Originalplatte nach einem unsachgemäßen Versuch, sie zu restaurieren, ebenfalls in ein Chemigramm verwandelt hat. »Das Verschwinden war von Anfang an in der Fotografie angelegt. Es aufzuhalten und zu kontrollieren, war das Ziel der Erfinder.«<sup>5</sup>

Der als Textbild angelegte Boulevard verjüngt sich ebenso wie der fotografierte und zieht uns, gepflastert mit gekippten und verzerrten Buchstaben, mit in die Tiefe. Er informiert auf seine Weise über Daguerres Fotografie: nicht in Form von Gebäuden, Bäumen und Schatten, aber mit Informationen, die hinter der Abbildung liegen, wie Natriumchlorid, Argentum und Jod, genauso, wie auch der informelle Name Boulevard du Crime den Insider-Informationen der damaligen Zeit entspringt.

### Wien, NG40

Der Ort, an dem Horáková / Maurer die Fotografie verhandeln, ist ihr Wiener Atelier in der Neustiftgasse 40. Es liegt im Mezzanin eines späten Wohnhauses, das nach Plänen von Otto Wagner 1910 errichtet wurde, und es hat sie von Anfang an zu langen Serien angeregt, die in Korrespondenz mit dem Raum, dem Licht sowie den Objekten dort entstanden sind, bzw. zu einer Transformation des Vorgefundenen in ein Bild, wie die Serie »TPX-Index«.<sup>6</sup>



Dazu zählen auch die Bandes tests (dt. Probestreifen). H/M: »In der Regel hat uns das Schweizer Labor, mit dem wir in den 1990er Jahren zusammenarbeiteten, vor jeder Produktion eines großen Lambdaprints mehrere schmale Probestreifen zugesandt.«

Ein Tippfehler im Labor ergab nicht – wie üblich – einen Streifen, sondern eine fast vier Meter lange Bahn. Herr Julmy überließ diesen irrtümlich entstandenen Print seinen Kund:innen. Er konnte nicht ahnen, welch' lange

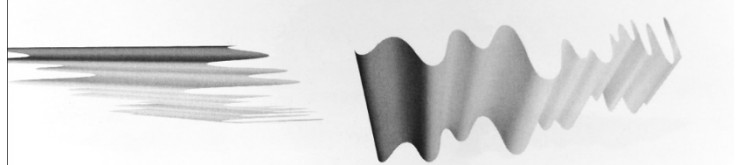
<sup>4</sup> Argenta war auch der Name der Fotopapierfabrik in München, auf deren Papier das Chemigramm realisiert ist.

<sup>5</sup> Sylvia Ballhause, Die Geschichte des Münchner Daguerre-Triptychons, Publikation im Rahmen der Ausstellung »(Mis)Understanding Photography«, 2014, Museum Folkwang Essen.

<sup>6</sup> Die Serie »TPX-Index« war 2018 in der Camera Austria in Graz ausgestellt, eine gleichnamige Publikation ist in der Edition Camera Austria erschienen.

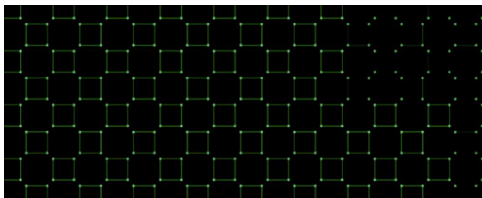
Beschäftigungsreihe er damit auslöste. Seither sind rund 30 Variationen dieses überdimensionalen »Bande test 1« (1998) entstanden, angeregt von den analogen und digitalen Verfahren der Fotografie, z.B. vom Invertieren, das eine digitale Simulation des Umkehrprinzips Positiv/Negativ darstellt. Vom ursprünglichen Motiv, einem Büroschrank der Serie »Less« von Jean Nouvel, dem der Probestreifen galt, ist nur mehr eine minimale Spur in den Bandes-tests-Variationen enthalten.

In der Ausstellung sind einer der großen »Bandes tests« sowie acht kleine Variationen zu sehen. Motiv der kleinen Variationen ist jener oben beschriebene, unerwartete »Bande test 1« (1998), der zu



diesem Zeitpunkt bereits hinter Acrylglas kaschiert war. Aufmerksame Betrachter:innen werden im ersten Bild der kleinen Serie die analoge Fachkamera entdecken können, mit welcher der Print reproduziert wurde, und die sich im Acrylglas spiegelt. Die weiteren »Bande tests« sind digitale Bearbeitungen eines Moduls. Die Verschränkung von analogen und digitalen Prozessen, die Horáková / Maurer nicht nur in dieser Serie praktizierten, ist signifikant für die Zeit, in der digitale Prozesse zunehmend die analogen ablösen. Auch dem 552 cm langen »Bande\_test\_roll\_O3« liegt ein 8×10 in. Ektachrome eines in Wellen aufgelegten Fotopapiers zugrunde, aber erst eine lange Reihe an digitalen Modifikationen hat den Objektbezug so weit minimiert, dass ein autonomes Bild entstand.

Mit der Bildbearbeitung am Computer tritt auch der digitale Arbeitsraum an die Seite des analogen Ateliers und bringt seine eigenen spezifischen Raumstrukturen mit, wie die Hintergründe der Apps, in welchen man sich nun bewegt, ihre Werkzeugpalette und vielfältigen Angebote, Bilder zu transformieren.



Die »Grids« (2009) basieren auf einer Maske, die in einer Software, die ausschließlich für Bilder zuständig ist, ein (noch) leeres Bildfeld definiert. Aus ihrem Zusammenhang isoliert, vergrößert, Farb- und Kontrastmodifikationen ausgesetzt, wird das Grid selbst zu einem Bild und knüpft damit an das »Grid« der Moderne, jener reduzierten Form

der Komposition, an: »Mit seiner durch die Koordinaten bedingten Flächigkeit verdrängt das Raster die Dimensionen des Realen [...]. Das Raster erklärt die Kunst zu einem Raum, der autonom ist und sich selbst zum Zweck hat.« (Rosalind Krauss). Leuchtend grüne geometrische Muster ziehen sich über den schwarzen Grund – die invertierte Fassung des Positivs (rosa auf weiß) ist kaum als Negativ zu erkennen – so wenig wie das Negativ eine Bedeutung für die digitale Fotografie hat.

Die Spannung zwischen analog und digital nimmt in den Arbeiten von Horáková / Maurer vielfach Gestalt an. Im Diptychon »Atelier/Infrarot« (2000) sorgen vier Infrarot-Lampen für ein dichtes rotes Licht, das sich auf die Wände des Ateliers, den Parkettboden und um den Tisch legt. Ein Bild der Serie »Lichtfeld ng 40« (1996) hängt an der Wand, an derselben Stelle, an der zuvor das einfallende Licht der Straßenlampe, durch die unregelmäßigen Fenstergläser gebrochen, aufgenommen wurde. Nur das blaue Bild eines Monitors unterbricht das homogene Rot. Um ein Vielfaches verkleinert, wiederholt es den Blick ins Atelier.

Eine Überwachungskamera, die von einem etwas erhöhten Standpunkt den Raum überblickt, überträgt es. Die Darstellung des Atelierraums fügt sich in eine lange Reihe von





künstlerischen Interpretationen der eigenen Werkstätte mit den Mitteln des vertrauten Mediums. Selten ist jedoch die Variation in Rot: Henry Matisses »L'Atelier Rouge« (1911) und David Lynchs »Red Room« (1990) in Twin Peaks sind vielleicht ähnlich konzipiert, als eine Art Blue Box, nur in Rot, in die alles projiziert werden kann. Dass ein Print des Diptychons analog und der andere digital produziert wurde, verraten nur die Printingdaten, ist doch die Wiedergabequalität digitaler Prints im Jahr 2000 kaum mehr von analogen zu unterscheiden.

### Nový Studenec

Das zweite Atelier, in dem Horáková / Maurer arbeiten, ist in der Tschechischen Republik, in Nový Studenec. Der Angriff Russlands auf die Ukraine rief Erinnerungen an den Einmarsch russischer Truppen 1968 wach. Zu den politischen, geografischen und biografischen Themen, die von der Restitution des in den 1950er Jahren enteigneten Besitzes handeln (Tamara Horáková, »Areas«, seit 2008) oder von der Beobachtung nächtlicher Insektenflüge (Ewald Maurer, »Like Hornets to the Flame«, 2015) gehört auch »RUSKÁ ZMRZLINA – EXTRA SMETANOVÁ« [dt.: russisches Eis, extra sahnig] zu den Themen, die das Atelier in Nový Studenec während der Sommermonate aufwirft.



Das blaue Papier mit dem weißen Strickmuster umhüllte einmal Vanilleeis zwischen zwei Waffeln. Durch den Namen »Ruská zmrzlina« und den Hinweis auf »extra viel Sahne« spielt das tschechische Produkt auf das kultige russische Speiseeis an. Die Geschichte erzählt, dass Stalin seinen Minister für Ernährung, Anastas Mikojan, in die USA reisen ließ, »um die boomende

Lebensmittelindustrie des kapitalistischen Wirtschaftsgiganten aus nächster Nähe zu studieren.«<sup>7</sup> Statt Milchpulver ließ er jedoch Sahne für russisches Eis verwenden, belegte die Speiseeisproduktion mit besonders strengen Qualitätsstandards und machte es zu einem erschwinglichen Volksprodukt.

Horáková / Maurer scannten die auseinandergefaltete Verpackung – manche Hersteller überklebten übrigens zu Beginn des Angriffskrieges gegen die Ukraine das Wort Ruská mit blau-gelben Aufklebern – um sie weniger illusionistisch wiederzugeben, als es eine Fotografie tun würde. Die fünf Papiere sind zu einem langen Print montiert und unterscheiden sich nur hinsichtlich ihrer Ausrichtung (90° gegen den Uhrzeigersinn gedreht) und ihres Ablaufdatums. Wollte man das symbolisch deuten, dann sieht man ein Russland, das sich in alle Richtungen wendet (auch gegen die eigenen Bürger:innen) und für den kostspieligen Krieg kein Ablaufdatum in Aussicht stellt. Über das verführerische »extra sahnig« legt sich der Geschmack der bitteren Ironie.

Die »Screenshots« (2011) sind eine wörtlich genommene Abfolge von »Screen« und »Shots«: Die Basis ist das Foto eines Innenraums, mit so geringer Auflösung gescannt, dass nur mehr wenige große Pixel am Laptop-Monitor erschienen. Von diesem Screen wurde es mit der Fachkamera auf 8×10 in. Diafilmmaterial abfotografiert. Die entwickelten Filme hat Ewald Maurer anschließend mehrfach mit einem Luftdruckgewehr durchgeschossen, sodass sie von den einschlagenden Projektilen durchlöchert und um das Zentrum des Einschlags

<sup>7</sup> Vergl. <https://ostexperte.de/das-geheimnis-der-sowjet-eiscreme/>

eingерissen wurden. Wieder eingescannt, wurden diese ausgefranzten Löcher am Computer mit gedrehten Ausschnitten der jeweils anderen Farbe wieder verschlossen, sodass die Raster der stark vergrößerten Bildschirmmaske gegeneinander laufen. Auf den Lambdaprints sind die Printingdata eingeblendet, quasi als zusätzliche Signatur des Prozessors, um die Signatur der Künstler:innen, die die Idee repräsentiert, zu ergänzen.

### **Salzburg, Fotohof**

Fünf Emojis (»Face with Tears of Joy«, 2026) schließlich blicken laut lachend über das Spektrum des fotografischen Angebots im Ausstellungsraum. Von Horáková / Maurer verzerrt und auf Graustufen reduziert, nimmt das Antlitz des lachenden Emojis allerdings düstere Züge an und stellt eine dystopische Vision in Aussicht: die selbstbewussten Ambitionen, mit der KI-gelenkte Apps zusehends in die Fotografie drängen und sich ausmalen, die Fotografie abzulösen. Andererseits tragen die Emojis auch eine Ambivalenz in sich, da sie nicht nur Elemente einer harmlosen Kommunikation sind, sondern auch als Startsignal der Hamas für den Überfall auf Israel im Oktober 2024 benutzt wurden.

Im Spannungsfeld zwischen analog und digital, zwischen Chemigramm und Photoshop-Grid, von zutiefst analog (noch ohne Aufnahme) bis digital erzeugt (wieder ohne Aufnahme) erteilen Horáková / Maurer der Fotografie abwechselnd Zu- und Absagen, simultan zum Rennen, das zwischen lensbased und generierten Bildern ausgetragen wird.

Ruth Horak

Horáková / Maurer  
Fotografie \

Opens: 16.04.26, 7.00 pm  
Exhibition run: 17.04.–03.06.26

The work of Tamara Horáková and Ewald Maurer exemplifies the developments that led to the establishment of photography as an artistic medium in the 1980s. Their early work is characterized by large-format canvases coated with Liquid Light, site-specific installations, and a media-critical reflection on political events. Central to their practice are contributions to conceptual and abstract photography, to the theoretical discourse on the “basics” of the medium, and to interpretations of the digital and analog specificities of imaging processes. Their extensive and materially “opulent” oeuvre (Werner Fenz) has received numerous awards and has been widely exhibited, published, and collected.

At Fotohof, Horáková and Maurer take us in large strides through the history of the medium: from Daguerre’s shoes to the era of high-tech laboratories shortly before their collapse, all the way to the look of the apps into which photography has shifted. 468 cm Russian Ice Cream stands for the “military special operation” in Ukraine, and a Face with Tears of Joy mocks the nature of photography in the age of AI.

Tamara Horáková and Ewald Maurer (born 1947 in Havlíčkův Brod/Czechoslovakia and in Fürstenfeld/Austria), studied at the Academy of Fine Arts Vienna; they live in Vienna and Nový Studenec.

---

### **Tamara Horáková and Ewald Maurer**

In 1984, their first collaborative works emerged, marking the transition from painting to photography. Against the backdrop of photography becoming increasingly discursive in the 1980s, Horáková / Maurer began to approach the medium—one that has since undergone several fundamental transformations—in their own distinctive way.<sup>8</sup> Over the following roughly 15 years, not only theorists but also artists engaged in a broad discourse on photography. Artists negotiated themes originating from the medium itself and described an introspective engagement with it, thereby bringing conceptual photography of the 1960s into the present. Horáková / Maurer made a significant contribution to this discourse on photography as a conceptual artistic medium through both their works and their publications, particularly through the theoretical volume “Image: /images – Positions on Contemporary Photography”.

---

<sup>8</sup> Wolfgang Kemp began publishing the important anthology *Theory of Photography* in 1980. In Austria, Christine Frisinghelli and Manfred Willmann organized the first photo symposia in Graz starting in 1979 and began publishing the magazine *Camera Austria* in 1980. Werner Fenz launched a triennial dedicated to photography in 1993, among many other initiatives.

## In Large Strides Through the History of Photography

A pair of black leather men's shoes with classic perforated ornamentation—Budapester, full brogue. An unknown person had left them standing on the pavement. Some would describe them as “broken in,” others as “worn out,” or even “run down.” Surely thousands of such shoes had walked the streets of Paris. Among them, those of the man who, one day in 1838 or 1839 on Boulevard du Temple, had his shoes polished—and by this circumstance became the first human being ever depicted in a photograph, together with the boy who earned his living as a shoeshiner, though his movements rendered him only blurred during the long exposure time. And certainly Louis Daguerre was also on his way—full of energy to continue working on the “marvel” that would change the world—heading to his studio to produce that image of the Boulevard du Temple which is now considered one of the earliest surviving photographs (daguerreotypes).



Ewald Maurer photographed the shoes in Paris in 1985 as part of an action by Horáková / Maurer at the Forum des Halles site, where they placed postcard-sized stickers bearing the inscription “vive la société.” At that time, Les Halles was the most modern temple of consumption in the nation, surpassing the Louvre, the Eiffel Tower, and the Centre Pompidou combined in popularity on peak days. The phrase “vive la société” echoes the patriotic slogan “Vive la France!” while simultaneously functioning as a critical commentary on consumer society. In retrospect, one recalls the first products labeled “Made in China,” marking the increasing influx of mass-produced inexpensive goods from the Far East. At the same time, the first shopping malls were emerging in Europe, symbolizing the shift toward a consumer society.



Together with the 283 cm-long chemigram, a small exposure test (“Liquid Light” on canvas), and the new text image “Boulevard du Crime”, “Daguerre’s Shoes” mark the beginning of the photographic age. If one disregards the camera obscura, known since the Middle Ages, natural scientists observed<sup>9</sup> photochemical reactions for around 100 years until the Frenchman Nicéphore Niépce succeeded in 1826 in permanently fixing the first image that we now call a “photograph.” Experiments with light-sensitive substances—later given the appealing name “liquid light” by an American

company—must have left numerous traces on tables and floors, making the intentionally created drips and streaks in the chemigram highly plausible.<sup>10</sup> This “dripping”—one can hardly avoid using this term when thinking of Jackson Pollock—appears today, with the knowledge of how Horáková / Maurer liberated photography from its obligation to depict, like an early boycott of photography’s representational function. Instead of depicting something, the silver gelatin layer of the large baryta paper is covered with a dense network of white lines and spots, prompting one to speak of coagulated light carving its

<sup>9</sup> Around 1725, Johann Heinrich Schulze made the crucial observation that silver salts darken when exposed to light.

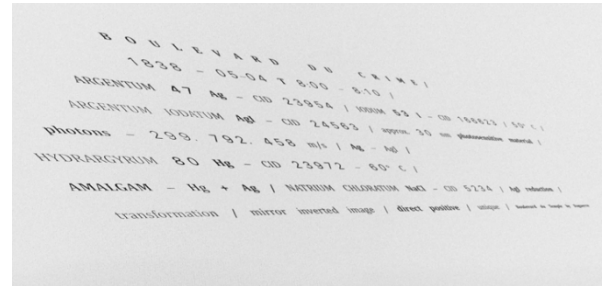
<sup>10</sup> Pascal Petignat and Martin Scholz also drew my attention, through their project “la tâche”, to the possibility of such traces.



way through the silver ("Argenta").<sup>11</sup> In fact, fixer attacked the silver particles in the emulsion, while light blackened the surrounding paper.

### Boulevard du Crime

In Daguerre's studio overlooking the Boulevard du Temple, silver was likewise in use, later shaping the entirety of analog photography for the next 150 years. At the time, the boulevard was also known as Boulevard du Crime, as crime plays were predominantly performed in its numerous theaters, and Daguerre likely worked in one of them as a stage designer. Tamara Horáková recorded the key data of Daguerre's photograph depicting the boulevard in note form: created on April 5, 1838, between 8:00 and 8:10 a.m., a laterally reversed image on an 8×6 Paris-inch silver plate. Today, little remains of it beyond reproductions, while the original plate—after an improper restoration attempt—has itself been transformed into a chemigram. "Disappearance was inherent to photography from the beginning. Preventing and controlling it was the aim of its inventors."<sup>12</sup>



The text image of the boulevard narrows just like the photographed one and draws us into its depth, paved with tilted and distorted letters. It conveys information about Daguerre's photograph—not in the form of buildings, trees, and shadows, but through information lying behind the image, such as sodium chloride, silver, and iodine, just as the informal name Boulevard du Crime also emerged from insider knowledge of the time.

### Wien, NG40

The place where Horáková / Maurer engage with photography is their Vienna studio at Neustiftgasse 40. It is located on the mezzanine level of a late residential building constructed in 1910 according to plans by Otto Wagner, and from the very beginning it inspired them to create long series developed in correspondence with the space, the light, and the objects found there, or to transform what was found into an image, as in the series "TPX-Index".<sup>13</sup>



This also includes the Bandes tests (test strips). H/M: "As a rule, the Swiss laboratory we worked with in the 1990s sent us several narrow test strips before producing a large Lambda print." A typographical error in the lab resulted not in a strip, as usual, but in a nearly four-meter-long sheet. Mr. Julmy gave this mistakenly produced

print to his clients. He could not have anticipated the long series of works it would inspire. Since then, around 30 variations of this oversized "Bande test 1" (1998) have been created, inspired by both analog and digital photographic processes, such as inversion, which represents a digital simulation of the positive/negative reversal principle. Of the original

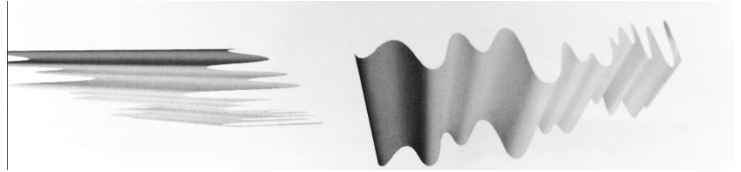
<sup>11</sup> Argenta was also the name of the photographic paper factory in Munich on whose paper the chemigram was realized.

<sup>12</sup> Sylvia Ballhause, "The History of the Munich Daguerre Triptych", publication accompanying the exhibition (Mis)Understanding Photography, 2014, Museum Folkwang, Essen.

<sup>13</sup> The series "TPX-Index" was exhibited in 2018 at Camera Austria in Graz; a publication of the same name was released by Edition Camera Austria.

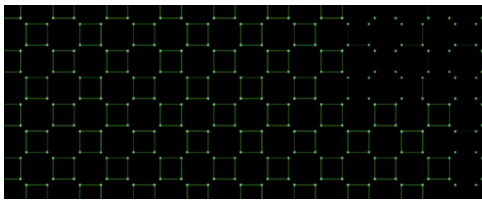
motif—a “Less” office cabinet by Jean Nouvel for which the test strip had been intended—only a minimal trace remains in the Bandes tests variations.

One of the large “Bandes tests” as well as eight small variations are on display in the exhibition. The motif of the smaller variations is the aforementioned unexpected Bande test 1 (1998), which at



that point had already been mounted behind acrylic glass. Attentive viewers will be able to spot, in the first image of the small series, the analog large-format camera used to reproduce the print, reflected in the acrylic glass. The subsequent Bandes tests are digital manipulations of a module. The interweaving of analog and digital processes, which Horáková / Maurer practiced not only in this series, is characteristic of a period in which digital processes increasingly replaced analog ones. The 552 cm-long “Bande\_test\_roll\_03” is also based on an 8×10 inch Ektachrome image of photographic paper arranged in waves, but only through a long sequence of digital modifications was the reference to the object minimized to such an extent that an autonomous image emerged.

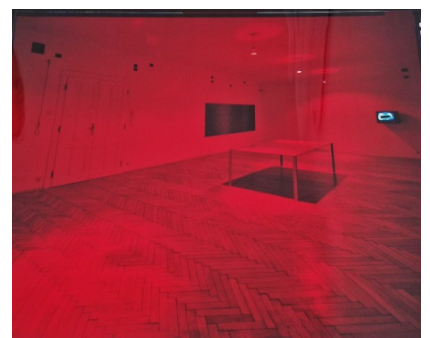
With computer-based image processing, the digital workspace joins the analog studio, bringing with it its own specific spatial structures—such as app backgrounds, tool palettes, and diverse possibilities for transforming images.



The “Grids” (2009) are based on a mask within image-processing software that defines an (as yet) empty image field. Isolated from its context, enlarged, and subjected to color and contrast modifications, the grid itself becomes an image, thus connecting to the modernist grid as a reduced compositional form: “With its coordinate-based flatness, the

grid suppresses the dimensions of the real [...]. The grid declares art to be a space that is autonomous and self-referential” (Rosalind Krauss). Bright green geometric patterns extend across a black background—the inverted version of the positive (pink on white) is hardly recognizable as a negative—just as the negative itself has little relevance in digital photography.

The tension between analog and digital takes shape in many of Horáková / Maurer’s works. In the diptych “Atelier/Infrarot” (2000), four infrared lamps generate a dense red light that spreads across the studio walls, parquet floor, and around the table. An image from the series “Lichtfeld ng 40” (1996) hangs on the wall, at the same spot where the incoming light from a streetlamp, refracted through irregular window glass, had previously been recorded. Only the blue image of a monitor interrupts the homogeneous red. Reduced many times over in scale, it repeats the view into the studio. A surveillance camera, positioned slightly above, transmits it. The depiction of the studio space thus joins a long tradition of artistic interpretations of one’s own workspace using the familiar medium. Rare, however, is the variation in red: Henri Matisse’s “L’Atelier Rouge” (1911) and David Lynch’s “Red Room” (1990) in *Twin Peaks* may be similarly conceived—as a kind of Blue Box, only in red, onto which everything can be projected. That one print of the diptych was produced analog and the other digitally is revealed only by the printing data; by the year 2000, the reproduction quality of digital prints was scarcely distinguishable from analog ones.



## Nový Studenec

The second studio where Horáková / Maurer work is located in Nový Studenec in the Czech Republic. Russia's attack on Ukraine revived memories of the invasion of 1968. Among the political, geographical, and biographical themes—such as the restitution of property expropriated in the 1950s (Tamara Horáková, “Areas”, since 2008) or the observation of nocturnal insect flights (Ewald Maurer, “Like Hornets to the Flame”, 2015)—the work “RUSKÁ ZMRZLINA – EXTRA SMETANOVÁ” [Russian ice cream – extra creamy] also belongs to the themes emerging from the studio in Nový Studenec during the summer months.



The blue paper with the white knitted pattern once wrapped vanilla ice cream between two wafers. Through the name “Ruská zmrzlina” and the reference to “extra cream,” the Czech product alludes to iconic Russian ice cream. According to the story, Stalin sent his Minister of Food, Anastas Mikoyan, to the United States “to study the booming food industry of the capitalist economic

giant at close range.”<sup>14</sup> Instead of milk powder, however, cream was used for Russian ice cream; strict quality standards were imposed, and it became an affordable mass product.

Horáková / Maurer scanned the unfolded packaging—some manufacturers, incidentally, covered the word “Ruská” with blue-yellow stickers at the beginning of the war against Ukraine—in order to reproduce it less illusionistically than photography would. The five sheets are assembled into a long print and differ only in their orientation (rotated 90° counterclockwise) and their expiration dates. Interpreted symbolically, one sees a Russia turning in all directions (including against its own citizens) and offering no expiration date for its costly war. Over the enticing promise of “extra creamy” lies the taste of bitter irony.

The “Screenshots” (2011) are a literal sequence of “screen” and “shots”: the basis is a photograph of an interior scanned at such low resolution that only a few large pixels remained visible on a laptop screen. This screen image was then photographed with a large-format camera onto 8×10 inch slide film. After development, Ewald Maurer repeatedly shot through the films with an air rifle, puncturing them and tearing the material around the impact points. Scanned again, these frayed holes were digitally closed using rotated fragments of the complementary color, causing the grids of the enlarged screen mask to shift against one another. On the Lambda prints, the printing data is displayed—almost like an additional signature of the processor, complementing the artists’ signature that represents the conceptual idea.

## Salzburg, Fotohof

Finally, five emojis (“Face with Tears of Joy”, 2026) look down, laughing loudly, across the spectrum of photographic offerings in the exhibition space. Distorted by Horáková / Maurer and reduced to grayscale, the face of the laughing emoji takes on darker features, suggesting a dystopian vision: the self-confident ambitions with which AI-driven apps are

<sup>14</sup> Cf. <https://ostexperte.de/das-geheimnis-der-sowjet-eiscreme/>

increasingly entering photography and imagining replacing it altogether. At the same time, emojis carry an inherent ambivalence, as they are not only elements of harmless communication but have also been used as a starting signal—for example by Hamas in the attack on Israel in October 2024.

Within the tension between analog and digital, between chemigram and Photoshop grid—from deeply analog (still without capture) to digitally generated (again without capture)—Horáková / Maurer alternately affirm and reject photography, in parallel with the ongoing race between lens-based and generated images.

Ruth Horak

FOTOHOF>STUDIO:  
Michaela Moscouw

Eröffnung: 16.04.26, 19:00 Uhr  
Ausstellung: 17.04.–03.06.26

Das seit den frühen 1980er-Jahren entstandene Werk der österreichischen Künstlerin Michaela Moscouw gilt als von zeitlichen Strömungen unbeeinflusst und radikal eigenständig. In ihren Arbeiten, sei es den frühen Selbstinszenierungen, den Fotogrammen, Videos und skulpturalen Experimenten, nutzt sie ihren eigenen Körper sowie einfachste Materialien, um Bilder zu schaffen, die ohne klare Verbindung zur äußeren Welt auszukommen scheinen. Ihre Werke, welche sich einer Vereinnahmung durch klare Interpretation stets verweigert haben, lassen sich als obsessiver Ausdruck persönlicher Befindlichkeiten, aber auch als kritische Reflexion gesellschaftlicher Rollenbilder und feministischer Diskurse zur Fragmentierung des weiblichen Körpers innerhalb männlich dominierter Blicksysteme lesen.

Im Laufe der Jahre wurden Michaela Moscouws Arbeiten immer wieder von der Künstlerin selbst überarbeitet oder vernichtet. Während sich jene Teile ihres Werks, welche in öffentliche und private Sammlungen eingegangen sind, ihrem Zugriff normalerweise entziehen, wird im Blick auf die entsprechenden Bestände des FOTOHOF>ARCHIV eine aus konservatorischer Sicht überraschende Gemengelage deutlich. So wurde die, während eines Arbeitsaufenthalts in Salzburg entstandene, Serie »Aus der präparierten Dunkelkammer« (2016) zunächst in die Sammlung des FOTOHOF>ARCHIV eingegliedert, später aber von Michaela Moscouw erneut zur Weiterverarbeitung beansprucht. Aus Kollegialität und Respekt vor ihrer künstlerischen Praxis wurde diesem Wunsch entsprochen. Gemeinsam mit anderen Teilen ihres fotografischen Werks formte Michaela Moscouw die Serie »Aus der präparierten Dunkelkammer« zu einer Reihe sogenannter »Pizzen« (2019) um. Auf diesen Scheibenwelten treffen ihre Arbeiten der vergangenen drei bis vier Jahrzehnte auf Abbildungen aus der Publikation »Wien und ein Blick in die Alpengau« (1941). In der Verklebung, Vermengung und Überlagerung der Bilder öffnet sich ein weites Feld provokant-politischer, vielleicht sarkastischer, sicher aber völlig uneindeutiger Lesarten. Im papierenen Teig der Pizza vollziehen sich bildhafte Umwälzungen, deren Motor von der Lust auf einen durchaus totalen Vorgang der Verdichtung betrieben scheint – umgesetzt durch den malträtierten Zugriff der Künstlerin auf ihre Bilder.

In der wechselhaften Geschichte der Serie »Aus der präparierten Dunkelkammer« lassen sich vielleicht einige Aspekte des Moscouw'schen Bild- und Materialverständnisses und ihrer Bedeutung für die experimentelle Praxis der Künstlerin erkennen. Bevor Michaela Moscouw ihre Arbeiten aus dem Bestand des FOTOHOF>ARCHIV löste, um sie in einen neuen Sinnzusammenhang zu überführen, wurden die auf ausgesucht schadhafte Fotopapieren vergrößerten Abzüge durch das Team des FOTOHOF digital reproduziert und gesichert. Auf Grundlage dieser Daten ist die in der Ausstellung gezeigte Fassung neu produziert worden. Aus archivarischer



Sicht stellt der Zustandswechsel der Serie sicherlich eine Herausforderung dar. Denn das Verschwinden oder zumindest die teilweise Auflösung von Bestehendem gehen seiner Weiterverarbeitung voraus. Und doch scheint dieser, die Regeln des Kunstmarkts, der Sammlungen und Museen provokant unterlaufende Akt vor allem gezeichnet von einer radikal-demokratischen Haltung, welche sich konsequent weigert zwischen wertvollen (sammlungswürdigen) und wertlosen (Müll-)Bildern zu unterscheiden.

Michaela Moscouw (\*1961, Wien). Ausbildung an der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt in Wien; seit 1983 zahlreiche Ausstellungen und Publikationen im In- und Ausland. Lebt und arbeitet in Wien.

FOTOHOF > STUDIO:  
Michaela Moscouw

Opens: 16.04.26, 7.00 pm  
Exhibition run: 17.04.–03.06.26

The body of work created by Austrian artist Michaela Moscouw since the early 1980s is regarded as unaffected by temporal trends and radically independent. In her works—whether early self-stagings, photograms, videos, or sculptural experiments—she uses her own body as well as the simplest materials to create images that seem to function without any clear connection to the external world. Her works, which have consistently resisted appropriation through clear interpretation, can be read as an obsessive expression of personal states of mind, but also as a critical reflection on social role models and feminist discourses concerning the fragmentation of the female body within male-dominated systems of viewing.

Over the years, Michaela Moscouw has repeatedly reworked or destroyed her own works. While those parts of her oeuvre that have entered public and private collections usually escape her direct control, a look at the corresponding holdings of the FOTOHOF>ARCHIVE reveals a situation that is surprising from a conservation perspective. The series *From the Prepared Darkroom* (2016), created during a working stay in Salzburg, was initially incorporated into the FOTOHOF>ARCHIVE collection, but was later reclaimed by Michaela Moscouw for further processing. Out of collegiality and respect for her artistic practice, this request was granted. Together with other parts of her photographic work, she transformed the series *From the Prepared Darkroom* into a group of so-called “pizzas” (2019). On these disc-like surfaces, works from the past three to four decades encounter images from the publication *Vienna and a View into the Alpine Regions* (1941). Through the processes of gluing, mixing, and layering these images, a wide field of provocative political—perhaps sarcastic, but certainly highly ambiguous—interpretations opens up. Within the paper “dough” of the pizza, visual upheavals take place, seemingly driven by a desire for an almost total process of condensation—realized through the artist’s forceful and even brutal intervention in her own images.

The eventful history of the series *From the Prepared Darkroom* may reveal certain aspects of Moscouw’s understanding of images and materials, as well as their significance for her experimental practice. Before Michaela Moscouw removed her works from the holdings of the FOTOHOF>ARCHIVE in order to transfer them into a new context of meaning, the enlarged prints—produced on deliberately selected damaged photographic papers—were digitally reproduced and preserved by the FOTOHOF team. Based on this data, the version shown in the exhibition has been newly produced. From an archival perspective, the transformation in the state of the series certainly represents a challenge, since the disappearance—or at least the partial dissolution—of what already exists precedes its further processing. And yet, this act, which provocatively undermines the rules of the art market, collections, and museums, appears above all to be marked by a radically democratic attitude that consistently refuses to distinguish between valuable (collectible) and worthless (discardable) images.

Michaela Moscouw (\*1961, Vienna). Studied at the Higher Federal Graphic Education and Research Institute in Vienna; since 1983 numerous exhibitions and publications in Austria and abroad. Lives and works in Vienna.

