

150/151

2020

Camera Austria

Dannielle Bowman

INTERNATIONAL

Aglaia Konrad

Stanley Wolukau-

Wanambwa

James Welling

Julia Grosse

Ariella Aisha Azoulay

Jeffrey Whetstone

Anna Shteynshleyger

Daniel Bauer

Sara Deraedt

Ron Jude

Yasmina Haddad

Ariel Goldberg

Nadir Souirgi

Basel Abbas &

Ruanne Abou-Rahme

Andrea Lumplecker

Corinne Spencer

Deana Lawson

2020

150/151

Camera Austria

Marina Ballo Charmet

Ahlam Shibli

Barbara Proschak

Veronika Gahmel

Susanne Miggitsch

Michal Raz-Russo

Marion Christina

Rohrleitner

NIC Kay

Abdul Sharif Baruwa

Ulrich Loock

Jean-François

Chevrier

Jorge Ribalta

Rashayla Marie

Brown

Adania Shibli

Liz Johnson Artur

Rheim Alkadhi

Nayare Soledad

Otorongx

Fields Harrington

N.N.

Akinbode Akinbiyi

Keli Safia Maksud

Iki Yos Piña

Narváez Funes

Fatima Guariota

Rami George

David Johnson

Christian Nyampeta

Ibrahim Ahmed

Basma al-Sharif

Adama Delphine

Fawundu

Adam Szymczyk

Niama Safia Sandy

Rijin Sahakian

A/D/LUX

26,- €

CH

30,- sFr

Hands

On a Saturday in 1960, in Buenos Aires, the Polish émigré writer Witold Gombrowicz penned down several consecutive diary entries between 10:00 a.m. and 9:00 p.m. Following the movement of the hands on the face of his wristwatch, the entries revolve around a recurring motif, first recorded at Café Querandi at 10:00 a.m.: “The quiet hand of the waiter there in Querandi—quiet and curled up.” During the Ambassador’s reception, at 12:00 a.m., the author remarked, “A diplomatic hand on the arm of the chair, with fingers slightly bent, but it is not this hand but that one, left there as a *point of reference*—a distant flash in the night, a beacon!” At 9:00 p.m., Gombrowicz noted: “Bah! I chose a hand in Querandi simply to grab hold of something, to feel in relation to something . . . As a point of reference . . . I chose it precisely for the reason that it has no meaning . . . all directions, places, and things are equally good in my boundlessness, where there is nothing except motion that is becoming. I chose it from the billion things that surround me, but I could have chosen something else. . . . Only now I would not want it to do something to me! To do with me—or to do to me . . . Am I no longer alone? Am I already one-on-one with the waiter’s hand, which I have chosen . . . are the two of us together?” Left with the waiter’s hand, the writer holds on to it as an empty signifier, as a point of reference unburdened with meaning. Yet it is this hand that allows him to ask: “Are the two of us together?” And am I Another?

There is a seeming absence of any domestic—and, as such, manual—labor in the original portrait photograph of the artist Elisabeth Wild (*de domo* Pollak) posing in a commercial photography studio in Argentina in the late 1940s or 1950s. The photograph was taken some time after she had left her native Vienna in 1938, and it is preserved in a family album, now in the possession of her daughter, the artist Vivian Suter, in Panajachel, Guatemala, who also remembers that the photographer’s first name was Walter, and that Walter and Elisabeth Wild were friends.

“The hand on the pen’s the same as the hand at the plough.—What an age of hands!” exclaims Arthur Rimbaud in “Bad Blood,” a part of “A Season in Hell” (1873). And he continues defiantly, bitterly: “I’ll never get my hand in. Anyway service goes too far.” The long century of hands—European modernity expanding globally—continued until the advent of various forms of immaterial labor effectively relegated manual work “elsewhere,” to locations that change in sync with spasms of the capital searching for cheap laborers. Idleness of hands was once a political statement—as in Claude Cahun’s photomontage “Self-Observation” (1929–30), published as a frontispiece in her book *Aveux non avenues* (1929–30), or in her photograph “I Extend My Arms” (“Je tends les bras,” 1931 or 1932), with woman’s arms gesticulating from inside of what seems to be remnants of a stone-and-mortar structure that become or entomb a body, and finally in her photograph of a gathering of four hands, including a tiny doll hand connected with a lace cuff to a female hand’s finger “Untitled (Hands)” (“Sans titre,” 1939). A hand, white, apparently de-gendered, de-subjectified, and glove-like, returns as a bourgeois fetish object in Gio Ponti’s empty porcelain hand, designed as decorative *truc* of ambiguous use for Manifattura Richard Ginori in Florence, where Ponti worked as artistic director between 1923 and 1933. In 2004, Nairy Baghramian took on Ponti’s piece in her “Untitled (Hands),” using it as a model for three different photographic shots: dressing the hand with what seems to be a strip of black leather in the first photograph; painting lines of palm on it, as if preparing for fortune-telling, in the second one; and finally setting a tiny star on top of a finger in the third one. She then staged the prints, leaning them against the wall on three tiny black glass and brass shelves, arranged atop each other. Figuratively speaking, Baghramian made Ponti’s hand work.

Even idle hands can do a job, refusing domestic work or just pointing at things outside of the picture frame. The portrait centers on

Hände

An einem Samstag des Jahres 1960 verfasste der polnische Exilschriftsteller Witold Gombrowicz in Buenos Aires mehrere aufeinanderfolgende Tagebucheinträge, die sich analog zur Bewegung der Zeiger auf seiner Armbanduhr um ein wiederkehrendes Motiv drehen. Es taucht erstmals um zehn Uhr morgens im Café Querandí auf: »Die stille Hand des Kellners dort, im Querandí – still und eingerollt.«¹ Um zwölf Uhr, während eines Empfangs beim Botschafter, bemerkt der Autor: »Eine Diplomatenhand auf der Sessellehne, mit leicht gekrümmten Fingern, aber doch nicht diese Hand, sondern jene, die dort zurückgelassen ward – als *Bezugspunkt* – ein fernes Blinken in der Nacht, ein Leuchtturm!«² Um neun Uhr abends notiert Gombrowicz: »Pah! Ich habe die Hand im Querandí einfach deshalb gewählt, um mit irgendetwas anzufangen. Mich in Bezug auf etwas zu fühlen . . . als Bezugspunkt . . . Ich habe sie gerade aus dem Grund gewählt, weil sie keine Bedeutung besitzt . . . alle Richtungen, Orte und Dinge sind gleich gut in meiner Unermesslichkeit, wo es nichts gibt als werdende Bewegung. Ich habe sie ausgewählt aus Milliarden von Dingen, die mich umgeben, aber ich hätte auch etwas anderes nehmen können . . . Nur möchte ich jetzt nicht, dass sie mir etwas macht! Mit mir macht – oder mich macht . . . Bin ich nicht mehr allein? Bin ich nun allein mit der Hand des Kellners, die ich mir erwählt habe . . . sind wir zu zweit?«³ Mit der Hand des Kellners dasitzend, wählt sie der Autor als leeren Signifikanten, als einen nicht mit Bedeutung befrachteten Bezugspunkt. Und doch erlaubt ihm diese Hand, die Frage zu stellen: »Sind wir zu zweit?« Und ist ich ein anderer?

Haushaltsarbeit – also Handarbeit – scheint in der in den späten 1940er-Jahren oder den frühen 1950er-Jahren aufgenommenen Porträtfotografie, auf der die Künstlerin Elisabeth Wild (geborene Pollak) in einem kommerziellen Fotostudio in Argentinien posiert, völlig zu fehlen. Das Foto wurde einige Zeit nach ihrer Flucht aus ihrer Geburtsstadt Wien 1938 aufgenommen und im Familienalbum aufbewahrt, das sich heute im Besitz ihrer in Panajachel, Guatemala, lebenden Tochter, der Künstlerin Vivian Suter, befindet. Diese erinnert sich auch, dass der Fotograf Walter hieß und dass Walter und Elisabeth Wild befreundet waren.

»Die Hand der Feder ist so gut wie die Hand am Pflug. – Welch ein Zeitalter der Hände!« ruft Arthur Rimbaud in »Böses Blut«, einem Teil von »Eine Zeit in der Hölle« (1873) aus. Und fährt trotzig, bitter fort: »Niemals werde ich über meine Hand verfügen. Hernach führt der Knechtsdienst zu weit.«⁴ Das lange Zeitalter der Hände – die sich über die Welt verbreitende europäische Moderne – dauerte bis zum Aufkommen verschiedener Formen immaterieller Arbeit, die die Handarbeit »woandershin« verlegten, an Orte, die sich mit den Spasmen des nach billigen Arbeitskräften süchtigen Kapitalismus verändern. Müßige Hände waren einst ein politisches Statement – etwa in Claude Cahuns als Frontispiz ihres Buches *Aveux non avenues* publizierter Fotomontage »Selbstbeobachtung« (1929–30) oder in ihrer Fotografie »Ich strecke meine Arme aus« (»Je tends les bras«, 1931 oder 1932), auf der die Arme einer Frau aus den Resten eines gemauerten Bauwerks gesticulieren, das zu ihrem Körper oder Sarg wird, oder auch ihrer Fotografie »Ohne Titel (Hände)« (»Sans titre«, 1939), einer Ansammlung von vier Händen, einschließlich einer winzigen Puppenhand, die mit einer Spitzenmanschette mit dem kleinen Finger einer weiblichen Hand verbunden ist. Weiß, scheinbar geschlechtslos, entsubjektiviert und handschuhartig kehrt die Hand als bourgeois Fetisch-Objekt in Gio Pontis leerer Porzellanhand wieder, entworfen als Dekorgegenstand von unbestimmter Funktion für die Manifattura Richard Ginori in Florenz, wo Ponti von 1923 bis 1933 künstlerischer Leiter war. 2004 hat Nairy Baghramian Pontis Objekt in ihrer Arbeit »Untitled (Hands)« aufgegriffen, wo es ihr als Modell für drei Fotografien dient: in der ersten mit etwas aufgemacht, das wie ein schwarzes



Sophie Thun, EW (W, VS, AS, ST), Seccession 22.–23.6.2020. Photogram on baryta paper, 40 × 30 cm. Photo: Flavio Karrer.

Elisabeth Wild's hands, arranged in a complex *figura serpentinata* in the picture's foreground, the movement perpetuated in elaborate waves of her hair, and echoed in a slightly blurred shape of a spiral column, a prop from the studio's setting—or perhaps a readymade studio backdrop picture, judging from the ghostly white “shadow” that exudes from the column like ectoplasm—in the background. We can only wonder how many hands got artfully arranged this way in that studio—bare or, like Wild's, wearing rings and with carefully manicured and painted fingernails, slowly ascending toward chin, mouth, and finally reaching the cheek of the sitter.

Wild's hands gently uphold her weightless face, and the camera's focus is set on the hands, while the face is a bit less in focus (though of course more than the background column) and slightly above the center of the photograph, which is located precisely in the small circle formed by the sitter's thumb and small finger, and crossed by the line of her neck. The image is in fact composed around this central circle, the point where all movement in the picture begins—continuing in the silhouette of a fiery flying dragon, embroidered on Wild's kimono—and where it is brought to a standstill. The sitter's gaze is not focused on any specific object: her crystal-clear eyes look beyond; she looks forward to what is yet to come, and she looks back to what had been.

Some seventy years later, on March 20, 2020, about six weeks after Elisabeth Wild passed away in her home in Panajachel, a photograph of an album page with the portrait of Elisabeth Wild was taken by Vivian Suter with her smartphone and sent via email to the undersigned, who then forwarded it to the artist Sophie Thun in Vienna. Three months later, while working daily at Secession, Vienna, as part of her project that turned the Grafisches Kabinett (print room) into a permanent photographic darkroom, Thun placed the print on the negative and exposed it on June 22, to then print it on baryta paper on June 23. The resulting photogram has Thun's hands holding Wild's portrait in place for the exposure. In the blinding spectral white outline of the photographer's hands pressed against the black backdrop of her photogram, a contour of rings can be made out on one finger—like a sign of kinship that remains in place as generations pass and individual images perish, change in time, and are perpetuated.

1 Witold Gombrowicz, *Diary*, trans. Lillian Vallee (New Haven / London: Yale University Press, 2012), p. 434.

2 Ibid., p. 435.

3 Ibid., pp. 440–41.

4 Ibid., p. 441.

5 Quoted in Finn Jensen, *Henry Miller and Modernism: The Years in Paris, 1930–1939* (London: Palgrave MacMillan, 2017), p. 35.



Lederband aussieht; in der zweiten mit einer Handlinie bemalt, wie um sie zum Wahrsagen vorzubereiten; in der dritten mit einem winzigen Stern auf einer der Fingerkuppen. Die Prints ordnete sie, gegen die Wand gelehnt, auf drei kleinen übereinander angebrachten Regalen aus schwarzem Glas und Messing an. Man könnte sagen, Baghramian hat Pontis Hand arbeiten lassen.

Auch müßige Hände können arbeiten: die Hausarbeit verweigern oder einfach auf Dinge außerhalb des Bildes zeigen. Das Porträt von Elisabeth Wild setzt ihre Hände ins Zentrum, arrangiert sie im Bildvordergrund in einer komplexen *figura serpentinata*, die sich fortsetzt in den kunstvollen Wellen ihres Haars, und sich in der leicht verschwommenen Form einer Spiralsäule im Bildhintergrund wiederholt – ein Studiorequisit oder, nach dem geisterhaften weißen »Schatten« zu urteilen, der davon ausstrahlt, vielleicht eher ein vorgefertigtes Hintergrundbild. Wir können nur darüber spekulieren, wie viele Hände in diesem Studio ähnlich kunstvoll arrangiert wurden – schmucklos oder, wie in Wilds Fall, beringt und mit sorgfältig manikürten Fingernägeln – langsam zum Kinn, Mund und schließlich zu den Wangen der Porträtierten aufsteigend.

Wilds Hände halten sanft ihr schwereloses Gesicht; die Bildscharfe liegt auf den Händen, wohingegen das Gesicht leicht unscharf ist (freilich weniger als die Säule im Hintergrund) und leicht oberhalb der Bildmitte liegt, die sich genau in dem kleinen Kreis befindet, der von Daumen und kleinem Finger der Porträtierten gebildet und von der Linie ihres Halses durchschnitten wird. Das Bild ist eigentlich um diesen Kreis herum komponiert; er ist der Punkt, von dem alle Bewegung im Bild ausgeht – sie setzt sich in den Konturen des feuerspeienden Flugdrachen auf Wilds Kimono fort – und in dem sie zum Stillstand kommt. Der Blick der Porträtierten ist auf kein bestimmtes Objekt gerichtet. Ihre kristallklaren Augen schauen anderswo hin; voraus auf das, was noch kommt, und zurück auf das, was gewesen ist.

Rund siebzig Jahre später, am 20. Mai 2020, etwa sechs Wochen nachdem Elisabeth Wild in ihrem Haus in Panajachel verstorben war, fotografierte Vivian Suter mit ihrem Smartphone die Albumseite mit dem Porträtfoto ihrer Mutter und sandte es per E-Mail an den Verfasser dieses Textes, der es sodann an die Künstlerin Sophie Thun in Wien weiterleitete. Drei Monate danach, am 22. Juni, legte Thun den Print während der täglichen Arbeit in der Wiener Secession im Rahmen ihres Projekts, mit dem sie das Grafische Kabinett in eine permanente Dunkelkammer verwandelte, auf ein Negativ und belichtete es. Am 23. Juni fertigte sie einen Abzug auf Barytpapier an. Das so entstandene Fotogramm zeigt Thuns Hände, wie sie Wilds Porträt für die Belichtung halten. In den blendend weißen Umrissen der Hände der Fotografin, die das Bild gegen den schwarzen Untergrund pressen, ist an einem Finger die Kontur mehrerer Ringe zu erkennen – ein Zeichen der Verwandtschaft, das bleibt, wenn Generationen verschwinden und einzelne Bilder vergehen, sich mit der Zeit verändern und fortgeführt werden.

1 Witold Gombrowicz, *Tagebuch 1953–1969*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 6–8, Übers. Olaf Kühl, München / Wien: Hanser 1988, S. 579.

2 Ebd., S. 580.

3 Ebd., S. 587.

4 Arthur Rimbaud, *Une Saison en Enfer / Eine Zeit in der Hölle*, Übers. Werner Dürrson, Stuttgart: Reclam 1970, S. 9.