

Präzise verortete Aufnahmen Die Fotografie von Hans-Christian Schink

Phil Taylor

»Infolge ihrer technischen Beschaffenheit kann und muß die Photographie zum Unterschied vom Gemälde einem bestimmten und kontinuierlichen Zeitabschnitt (Belichtungsdauer) zugeordnet werden. In dieser chronologischen Präzisierung liegt ihre politische Bedeutung in nuce bereits beschlossen.«

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1927–1940

Die Fotografie wird aufgrund ihres Vermögens, einen bestimmten Augenblick festzuhalten, oft mit dokumentarischem Interesse in Verbindung gebracht, doch dies muss so nicht immer zutreffen. Walter Benjamins Äußerung ist deshalb so scharfsinnig, weil sie nicht nur diesen dokumentarischen Aspekt beschreibt, sondern auch Einsichten bietet, wie Bilder entstehen und was die Qualität der darin enthaltenen Informationen ausmacht. Begreift man – in Anlehnung an Benjamin – die »Belichtungsdauer« als Schlüsselbegriff des Mediums, so steht die Historizität eines Fotos außer Frage. Von ebenso großem Interesse müssen aber die Mechanismen sein, die ein solches Bild überhaupt erst hervorbringen, und viel mehr noch die Frage, welche Entscheidungen und Hintergründe sich in einer bestimmten Aufnahme vereinen. Derartige Überlegungen ziehen sich durch die gesamte künstlerische Laufbahn des Fotografen Hans-Christian Schink. In der Beschäftigung mit seinem Œuvre wird deutlich, dass Schinks Arbeit von zwei eng miteinander verbundenen Interessen angetrieben wird: zum einen, als Langzeitprojekt, die Dokumentation der geschichtlichen Folgen von Bauvorhaben auf die Landschaft, zum anderen die selbstreflexive Betrachtung des Mediums und der Bedingungen fotografischer Darstellung. Diese beiden Modi der Bildproduktion hat der Künstler vielfach in parallelen Serien entwickelt; wo sie sich überschneiden, stießen sie durchaus auch in andere Ebenen vor.

In seinen frühen Serien untersuchte er, wie historische architektonische Formen und neue Bauprojekte die natürliche Landschaft besetzen – dabei folgte er einer traditionellen, den identifikatorischen Blick einnehmenden Landschaftsdarstellung. Die Serie *Wände* hingegen verweigert dem Betrachter den Zugang in ihren Raum. Diese Bilder scheinen gerade durch ihre Zweidimensionalität, ihre Unzugänglichkeit charakterisiert. Schink verwendet eine Großformatkamera, mit ihren flexiblen Balgen und Schwenkmechanismen, um die Flächen billiger Baumaterialien aus nächster Nähe zu zeigen: einzelne, für eine schnelle Bauweise produzierte Module in grellen Primärfarben, wie sie für Aluminiumverkleidungen und Betonfassaden gewählt werden. Diese Fotografien, von nahezu abstrakter Erscheinung und imposanten Ausmaßen (manchmal über zwei Meter breit), dienen als Simulakren der gezeigten Oberflächen. Dass der Fotograf perspektivische Verzerrungen sorgfältig zu vermeiden sucht, setzt die durch die Linse gesehene Bildfläche noch stärker mit dem dargestellten flachen Objekt in eins. Mit William Blake ließe sich sagen, dass diese Bilder von einer »schrecklichen Symmetrie« sind. Die Oberflächen sind letztlich abstoßend – so unzugänglich, dass sie den Blick des Betrachters an den Bildrand drängen, wo Schinks durchdachte Kompositionen ein Minimum an räumlicher Information zulassen – einen Himmelsstreifen, einige Grasbüschel, sogar eine vereinzelt Wildblume. Das Auge des Betrachters klammert sich an diese kontextuellen Anker, die Erholung versprechen und auf eine umfassendere Welt verweisen.

Specific Exposures The Photography of Hans-Christian Schink

Phil Taylor

Owing to its technological formation, the photograph, in contrast to the painting, can and must be correlated with a well-defined and continuous segment of time (exposure time). In this chronological specificity, the political significance of the photograph is already contained *in nuce*.

Walter Benjamin, *The Arcades Project*, 1927–40

If photography's capacity to mark a particular instant has often aligned it with the documentary impulse, this need not exclusively be the case. The perceptiveness of Walter Benjamin's observation is that it does not solely apply to the documentary, but rather offers a way of understanding how a picture comes into being and the character of the quality of information it conveys. Taking the notion of the "exposure"—following Benjamin—as the key concept of the medium, then surely the historicity of the photograph is unavoidable, but of equal interest must be the very mechanisms in which such an image comes into being, and, all the more, what decisions and histories converge in a particular exposure. Such concerns are central in the career of photographer Hans-Christian Schink. Surveying Schink's oeuvre, it is evident that his work has been compelled by twinned impulses: on the one hand a peripatetic project of social documentation examining historical effects of building development on landscape, and on the other a self-reflexive approach to the medium and the conditions of photographic representation. These two modes of image making have often developed in parallel series, their overlap occasionally breaking through to different registers.

Working primarily in the genre of landscape, Schink's photographs have frequently explored the tensions between nature and culture. His earliest series looked at the way in which historical architectural forms and new developments occupied the natural landscape, following a traditional model of the landscape genre in which the viewer occupies an identificatory view. However, the series *Wände* (Walls) explicitly denies the viewer's admission into its space. Instead, the very flatness of these pictures, their inaccessibility, seems to define them. Schink's use of a large-format camera, with its flexible bellows and tilting actions, exposes the planes of cheap building materials from up close: modular elements produced for hasty construction in the garish primary colors chosen for aluminum siding and cinder blocks. Nearly abstract in appearance and printed at a monumental scale (in some cases over two meters wide), these photographs function as simulacral surfaces. The architectural photographer's careful avoidance of perspectival distortion further strengthens the identification of the lens's picture plane with the flat object depicted. To use William Blake's phrase, these images display a "fearful symmetry." The surfaces are ultimately repellent—so impenetrable that they push the viewer's eye to the margin of the frame, where Schink's deliberate compositions admit a modicum of external information—a swath of sky, a few tufts of grass, even a stray wildflower. The viewer's eye grasps for these contextual anchors offering respite and the suggestion of a wider world.

The framing of these intrusions, or rather deliberate inclusions, is significant given the dynamic between natural elements and cultural effects that runs throughout Schink's oeuvre. From 1995 to 2003, Schink tracked the development of the autobahn highway network's extension into eastern Germany following reunification. The resulting body of work, *Verkehrsprojekte Deutsche Einheit*

Dass Schink diese Eindringlinge, oder vielmehr bewusste Einschlüsse, mit ins Bild nimmt, ist mit Blick auf die sich durch sein Œuvre ziehende Dynamik zwischen natürlichen Elementen und kulturellen Einflüssen bezeichnend. Zwischen 1995 und 2003 hat sich Schink den nach der Wiedervereinigung von der Bundesregierung initiierten Ausbau des Autobahn- und Schienennetzes in Ostdeutschland zum Thema gemacht. Die resultierende Werkgruppe *Verkehrsprojekte Deutsche Einheit* hat fotografische Vorläufer auf dem Gebiet nationaler Entwicklungsprojekte, etwa Édouard Baldus' Album der südfranzösischen *Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée* oder die Auftragsarbeit von Andrew J. Russell, der den Bau der transkontinentalen Eisenbahn in den Vereinigten Staaten dokumentierte. Doch anders als Baldus und Russell handelt Schink unabhängig von einem Auftraggeber und muss nicht die Balance zwischen den ästhetischen Interessen des Künstlers und den Zwängen eines dokumentarischen Auftrags halten. Er führt bestimmte Aspekte dieser historischen Projekte fort, zeigt aber ein größeres Interesse an der bildlichen Ausformung des idealistischen Versprechens »nationaler Einheit«. Viele der Autobahnbilder betonen eine Raumtiefe, in der die sich bis zu den Grenzen des Horizonts erstreckenden Fahrbahnen die Behauptung der Bauprojekte zu unterstützen scheinen, mit der Förderung des Personen- und Handelsverkehrs und der Auflösung politischer Grenzen ein neues Wirtschaftssystem der Ideen und Güter zu erschließen.

Alle Fotografien dieser Serie zeigen Orte abseits der durch die Autobahnen verbundenen Städte und Ortschaften. Die Aufnahmen entstanden in der Regel vor Fertigstellung oder Inbetriebnahme der Projekte, die dadurch wie einsame, verlassene Monumente inmitten idyllischer Landschaften wirken – ein Effekt, der durch Schinks Entscheidung verstärkt wird, die Bilder im Winter aufzunehmen, wenn die Laubbäume keine Blätter tragen und die Felder brachliegen. Ohne Arbeiter oder auch nur Baumaschinen erscheinen diese Heldentaten der Ingenieurskunst eher wie Modelle denn deren reale Umsetzung. Baldus und Russell haben oft auch die Infrastruktur dokumentiert, die den Bau ehrgeiziger nationaler Eisenbahnnetze ermöglichte; für Schink, am Ende des 20. Jahrhunderts, ist dies nicht mehr Gegenstand ehrfürchtiger Bewunderung. Die *Verkehrsprojekte* stellen nicht den menschlichen Arbeitsprozess in den Vordergrund, sondern die formalen Eigenschaften der Konstruktionselemente als Aspekte von Design und Technik. Gewaltige Brücken über Ströme und Flüsse, Mauern und Erosionsschutzmatten erzählen vom menschlichen Verlangen, die Naturkräfte mithilfe künstlich geschaffener Ordnungssysteme aus der Landschaft zu verdrängen. Das Ergebnis ist ein sorgfältig geplanter, beinahe pedantischer Landschafts- und Verkehrsbau.

Wie schon bei den modularen Bauelementen der *Wände* kommt auch in den Aufnahmen der gewaltigen, fantastischen archäologischen Stätten Perus oder den Forstwäldern in den Bergen von Niigata, Japan, ein fast schon übersteigter Rationalismus zum Ausdruck. Und doch scheint Schink auch dialektisch zu arbeiten und die Antithesen solcher Sujets zu bebildern, indem er seine Linse auf das optische Chaos der Regenwälder in Vietnam richtet oder auf die vielfältig gebrochene Schönheit des von der Kamera in der Schwebelage gehaltenen Wassers, das die Iguazú-Wasserfälle herabstürzt.

Die Versuchung, während eines Stipendiaufenthaltes in Los Angeles die Methodik der *Verkehrsprojekte* auf die Erkundung der typischen südkalifornischen Autobahnkreuze zu übertragen, muss groß gewesen sein. Dennoch entschloss sich Schink, in eine andere Richtung zu arbeiten.

(Traffic Projects German Unity), has photographic antecedents tied to national engineering projects such as Édouard Baldus's album of the *Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée* in southern France or Andrew J. Russell's commission documenting the construction of the transcontinental railroad in the United States. But where Baldus and Russell were hired agents of enterprise, Schink is an independent operator beholden to a commissioning patron, and thus free from navigating the balance between the artist's aesthetic interests and the polemical constraints of the documentary assignment. As such, he adopts certain themes of these historical projects, but exhibits a greater interest in the pictorial phenomena particular to the idealistic promise of "national unity." Many of the autobahn pictures emphasize deep receding space, in which the roadways act as pictorial elements, their extension to the limits of the horizon suggestive of the construction projects' claims to facilitate the transport of people and commerce, opening a new economy of ideas and goods through the dissolving of political borderlines.

All of the photographs in the series depict locations outside of the cities and towns that the freeways ostensibly connect. As such, the construction projects, photographed prior to their completion or opening to the public, seem lonely abandons in the midst of bucolic landscapes, an effect exaggerated by Schink's decision to photograph when winter left deciduous trees barren and fields fallow. Devoid of workers or even the machinery of construction, the feats of engineering depicted have the appearance of models rather than their actualization in the real world. Baldus and Russell frequently showed the infrastructure that facilitated construction of ambitious national railroad networks; for Schink, at the end of the twentieth century, this capacity was no longer a subject of awe. Instead of foregrounding the *Verkehrsprojekte* as a process of human labor, Schink emphasizes the formal qualities of the engineered elements (bridges, trusses, supports for overhead passages) as aspects of design and engineering. With immense bridges spanning streams and rivers and retaining walls and antierosion carpeting along hillsides, Schink portrays a human desire to supersede the natural forces of the landscape, imposing the artifice of human systems of order.

The effect is of a careful engineering of landscape and transport, almost diagrammatic in its method of representation. This theme extends through many of Schink's series and discrete images from around the world. An almost hypertrophic rationalism is expressed in the modular units of construction in the *Wände* as well as in the prodigious, stunning archeological sites of Peru and non-native tree farms in the mountains of Niigata, Japan. And yet Schink also seems to provide the dialectical antitheses of such subjects when he trains his lens on the visual chaos of rain forests in Vietnam or the fractal beauty of water suspended by the camera as it cascades at Iguazú Falls.

The temptation to replicate the methodology of the *Verkehrsprojekte* with a survey of the iconic Southern California freeway interchanges must have been strong during a residency in Los Angeles. Nevertheless, Schink decided to work in a different direction, for the most part eschewing representation of the major. Instead he found himself drawn to the smaller, historical roads winding through the arid canyons and arroyos, traditional byways now relegated to afterthoughts by the major arterial roadways. Where these older roads were arguably distinctive responses and adaptations to the natural topography, by contrast the Los Angeles freeways are revealed as an abrogation of the

Statt der Hauptverkehrswege zogen ihn die kleineren, historischen Straßen an, die sich durch die trockenen Canyons und Arroyos schlängeln – traditionelle Nebenstrecken, die immer weiter an Bedeutung verloren haben. Während diese älteren Straßen unverkennbar an die natürliche Topografie angepasst worden waren, setzen die Freeways von Los Angeles die einheimische Landschaft außer Kraft, ihre virtuose Anlage verdeckt das Spiel der Entfernungen und geografischen Charakteristika. (Ironischerweise dürften diese die eigentlichen Verursacher für die typische Besiedlung und die urbane Ökologie von Los Angeles sein.)

Dass Schink das Netz der Freeways nicht nach den gleichen Konventionen wie in den *Verkehrsprojekten* dargestellt hat, wird auch auf die bereits allgegenwärtige mediale Präsenz von Los Angeles zurückzuführen sein. Die Filmindustrie von Hollywood und die Verkürzung des Stadtnamens zu *LA* – Schinks vielsagender Titel für die Serie anstelle des eigentlichen »Los Angeles« – verweisen auf die Konstruktion der Stadt als reine Verkörperung einer tief verwurzelten Kultur der oberflächlichen Repräsentation (ein weiteres Symbol in der langen Liste von Symbolen, vergleichbar dem in die Hügel geschriebenen »Hollywood«). Schink entfernte sich von der Symbolhaftigkeit solcher Bildwelten und entwickelte eine Werkgruppe, mit der er die unaufhörliche mediale Präsenz von »LA« direkt ansprach.

Mit *LA.Night* entstand eine Serie ebenfalls großformatiger Abzüge von beinahe impressionistischer Abstraktion, die gemeinsam mit den sozial-dokumentarischen Landschaftsbildern von Los Angeles in Buchform und in Ausstellungen gezeigt wurde. Diese aus Schinks gleichzeitigem Interesse an reflexiven Bildern resultierenden Arbeiten sind ausgesprochen grobkörnige Nachtaufnahmen, Farbleckse, die sich erst aus einigem Abstand erschließen und an Details divisionistischer Leinwände erinnern – jedes Bild vermittelt gerade genug Informationen, um einige wenige Formen erkennen zu können: das Leuchten von Straßenlampen, eine Regenrinne am Dach, die gefleckte Silhouette von Blätterwerk. Seltsame Farbverschiebungen lösen diese Szenen weiter von ihrer ursprünglichen Erscheinung, ein Resultat der bewussten Verwendung von Tageslichtfilm für Kunstlicht. In ihrem Gesamteindruck ähneln diese Fotografien Überwachungsaufnahmen, jedoch unklar in ihrem Informationsgehalt und ihrer Absicht. Tatsächlich stammt jedes dieser monumentalen Bilder von Fotografien, die im nächtlichen Los Angeles von erhöhten Standpunkten aus aufgenommen wurden und aus denen Schink kleine Details ausgewählt und extrem, nahezu unleserlich vergrößert hat. Diese Arbeiten bewegen sich an einer Grenze, an der der informative Gehalt des Bildes wegzubrechen droht.

LA.Night nimmt, indem es die Möglichkeiten der Darstellung auslotet, viele Punkte vorweg, die in der Serie *1h* im Vordergrund stehen. Das Projekt *1h* unterscheidet sich auf den ersten Blick in Stil, Ausrichtung und Inhalt deutlich von vorherigen Serien, aber in seiner Untersuchung des Mediums selbst wirft es auch Licht auf Aspekte von Schinks früherem Werk. *1h* besteht aus vierundzwanzig Fotografien, jeweils zwölf der nördlichen und südlichen Hemisphäre. Durch die Belichtung der einzelnen Negative über eine ganze Stunde hinweg zeigen die Abzüge einen Effekt, den man als echte Solarisation bezeichnet: Dunkle Bögen zeichnen den Weg nach, den die Sonne in dieser Stunde am Himmel zurückgelegt hat. In einer verblüffenden Umkehrung werden Bereiche

native landscape, a virtuoso design to obliterate the vicissitudes of distance and distinction in the geography. (Ironically, they may also have been the primary generators of the distinctive communities and urban ecologies that have formed throughout the Los Angeles basin.)

Schink's decision to avoid representation of the freeway system according to the conventions he had applied to *Verkehrsprojekte* must be in part attributable to the extent that Los Angeles is already ubiquitously mediated. The Hollywood cinema production apparatus and the city's abbreviation to *LA*—Schink's suggestive title for the series in lieu of the literal "Los Angeles"—points to this construction of the city *a priori* as representation (another sign in the litany of signs, not unlike *Hollywood* spelled out in the hills). Moving away from the iconicity of such imagery, he developed a parallel group of pictures that directly confront the condition of incessant mediation particular to "LA."

Produced at the same time, and presented together with these social-documentary Los Angeles landscapes in book and exhibition form, Schink's parallel impulse toward reflexive images resulted in a series of equally large prints of almost impressionistic abstraction. Night photographs of extremely large grain, the works that constitute *LA.Night* are globs of color that only become comprehensible at a remove, reminiscent of details from Divisionist canvases, so that the information communicated by each image provides just enough data to define a few recognizable forms: the flares of streetlamps, the gutter at a roof's edge, a blotchy silhouette of foliage. Strange permutations of color further alienate these scenes from their natural appearance, an effect of Schink's intentional miscalibration of artificial light with standard (daylight-balanced) film. The overall effect is of surveillance images, obscure in their informative content and purpose. In fact, each of these monumentally large images has been derived from higher-elevation nighttime photographs of Los Angeles, from which Schink has extracted smaller details and blown them up to extreme sizes that become nearly illegible. These pictures operate at the threshold where the informational capacity of the photograph seems about to break apart.

In plumbing the limits of the exposure, *LA.Night* anticipates many of the issues at the fore of the series *1h*. While this project stands out as immediately distinct from preceding series in style, tenor, and content, its examination of the medium sheds light on aspects of Schink's earlier work. Composed of twenty-four photographs, twelve each from the Northern and Southern Hemispheres, *1h* is a collection of monumental black-and-white landscapes that comprehensively complete a single day's duration of photographic exposures. In exposing each negative for a complete hour, the resulting prints display an effect, known as *overexposure solarization*, in which dark arcs trace the sun's hour-long movements across the sky. In a stunning reversal, areas of the emulsion that one would expect to be a searing white instead are rendered in velvety blacks, limned with halo-like white light. The effect is otherworldly.

With this series Schink moves away from the pictorial language of the Düsseldorf school and the subject matter typified by the 1975 exhibition *New Topographics: Photographs of the Man-Altered Landscape* that had defined his earlier work. Both of these two historical movements (themselves united by Bernd and Hilla Becher, influential educators of the former and exhibited artists in the latter) are characterized by the cool, almost clinical approaches of their practitioners. In contrast,

der Emulsion, in denen man gleißendes Weiß erwarten würde, in samtigem Schwarz wiedergegeben, umgeben von einem weißen Lichthof. Die Wirkung ist überirdisch.

Mit dieser Serie entfernt sich Schink von der Bildsprache der Düsseldorfer Schule und jenem Themenfeld, das besonders in der New Yorker Ausstellung *New Topographics. Photographs of the Man-Altered Landscape* im Jahr 1975 repräsentiert worden war und sein früheres Schaffen bestimmt hatte. Diese beiden historischen Bewegungen (vereint in Bernd und Hilla Becher, einflussreiche Lehrer der ersten und ausstellende Künstler der zweiten) zeichnen sich durch die kühle und äußerst nüchterne Herangehensweise ihrer Vertreter aus. Dagegen beruft sich Schink mit seiner Serie *1h* auf einen ganz anderen Vorläufer: Er benennt Minor Whites Fotografie *Black Sun* von 1955 als Inspiration. Auch wenn sich der mystische White über den Effekt der echten Solarisation auf seinem Negativ überrascht zeigte, ist dieser bereits seit den Anfängen der Fotografie bekannt. Indem Schink auf die frühe Geschichte des Mediums verweist und zugleich auf die Anliegen der zeitgenössischen Landschaftsfotografie sowie einen konzeptuellen Ansatz zurückgreift, führt er in *1h* die beiden dominierenden Ansätze seiner Arbeit zusammen: die Medienreflexion und die historische Dokumentation. Zudem erscheint die Serie *1h* zu einer Zeit, in der die traditionelle fotografische Apparatur in Bedrängnis gerät, da silberbasierte, chemische Prozesse seit dem Aufkommen der Digitalproduktion zusehends überflüssig werden. Und doch steht hinter *1h* ein analoges Verfahren; die Bilder erinnern an verblasste Albuminpapierabzüge oder an die unregelmäßigen Emulsionsbeschichtungen früher Glasplattenaufnahmen und verweisen damit erkennbar auf das 19. Jahrhundert. Dieses Vorgehen ist nicht nostalgisch motiviert, sondern erforscht die materiellen Grundlagen des Mediums. Die befremdlichen Schwarztöne der Solarisation in den überbelichteten Bereichen des Fotos wollten die Fotografen der ersten Stunde fraglos vermeiden. John William Draper, einer der frühesten Verzeichner der technischen Entwicklung des Mediums, stellte fest, dass »Silberiodid unter Sonneneinfall schwarz wird – der ganze Erfolg des Daguerrotypisten hängt davon ab, diesen Prozess zu verhindern, bevor eine solche Veränderung eintritt«. Der optische Effekt der echten Solarisation bringt die scheinbar objektive Wiedergabe der Tonwerte – ein Darstellungsmechanismus, der durch den dokumentarischen Wert der Fotografie oft als selbstverständlich erscheint – durcheinander. Während Schinks vorherige Serien fast ausschließlich bei wolkenverhangenem Wetter in diffusem Licht fotografiert wurden, macht *1h* das direkte Sonnenlicht – den Blick in die Sonne – zum eigentlichen Sujet. Licht wird zum zentralen Thema der Serie.

Indem er aber das Licht als Thema und Werkstoff in den Vordergrund rückt, hinterfragt Schink mit seiner konzeptionellen Idee, das Negativ eine ganze Stunde lang zu belichten, außerdem zentrale Charakteristika traditioneller fotografischer Diskurse: das unverzögerte, automatische Abbildungsvermögen der Fotografie und dessen Verhältnis zum Ereignis. Die Belichtungsdauer von einer Stunde stellt einen präzisen Zeitraum dar, durch die Abbildung in nur einer Aufnahme werden die Geschehnisse innerhalb dieses Zeitraums aber eher getilgt denn offenbart. Das traditionelle Verständnis der historischen Dokumentation wird beim *1h*-Projekt untergraben; die Bilder dienen weniger dazu, ein Ereignis oder eine Geschichte darzustellen, als dass sie eine Bedingung der Darstellung von Geschichte reflektieren.

the project Schink has undertaken with the *1h* series claims a very different antecedent: he cites Minor White's photograph *Black Sun* (1955) as an inspiration. But while the mystical White was surprised to discover the effects of overexposure solarization on his negative, the effect has been observed since the birth of photography. Pointing back to the early history of the medium, while also utilizing the concerns of contemporary landscape photography and a conceptual approach, Schink synthesizes with *1h* the two approaches that have predominated his work: the self-reflexive and the historical documentary. Furthermore, the *1h* series comes at a time when the traditional photographic apparatus is under siege, as silver-based, chemical processes are increasingly obsolete with the advent of digital production. Yet the method behind *1h* is intrinsically, resolutely analogue; the pictures visibly harken back to the nineteenth century in their simulation of faded albumen prints or the irregular emulsion coatings of early glass-plate exposures.

Rather than representing a nostalgic move, this strategy functions as an investigation of what is basic to the material support of the medium. The alien blacks of solarization in the overexposed areas of the photograph were unquestionably to be avoided by practitioners of the nascent photography. John William Draper, one of the earliest cataloguers of the technical development of the medium, observed that "iodide of silver turns black in the solar ray—the whole success of the daguerrotype artist depends on his checking the process before that change shall have supervened." The visual effect of overexposure solarization destabilizes the seemingly objective registration of tonal values, a transparent representational mechanism often taken for granted by way of photography's documentary value. Where Schink's earlier series were almost exclusively photographed in overcast conditions of diffused light, *1h* makes direct sunlight—looking at the sun—its very purpose. Light becomes its subject matter.

But in granting primacy to light as *subject* and *material*, the very conceptual conceit of exposing the negative for a full hour further denies characteristics central to traditional photographic discourses: photography's instantaneous, automatic capacity of representation, and its relationship to the *event*. The one-hour exposure is an extraordinarily specific interval of time, but the rendering of such an interval into a single image effaces more than it reveals the circumstances of any specific event described by the duration. The historical documentary as traditionally conceived is undermined in the *1h* project; the images serve less to depict an event or history than to reflect on a condition of representing history.

Ominous black arcs, suggestive of artillery flares as much as heliographic diagrams, the hour-long overexposures indicate a searing of the emulsion. These burns, which Draper called "visible decomposition," function as conceptual *punctum*, piercing the naturalistic window of representation. Does Schink present us with a medium in a state of decay? Or does the unfolding of its surface, the negation of its *value*, in fact offer the potential for its regeneration? Walter Benjamin, with whom this essay began, in his oft-cited *Little History of Photography* invoked photography's necessary recourse to inscription to fulfill its modern task. With the assistance of captions, the photograph becomes anchored in the real for Benjamin, by which "photography intervenes as the literarization of all the conditions of life." Schink's highly specific exposures for *1h* are embedded with metadata—captions

Die ominösen schwarzen Bögen, die gleichermaßen an Artilleriefeuer wie an heliografische Darstellungen erinnern, wirken wie ein Brandzeichen im Bild. Diese »sichtbare Zerlegung« (Draper) fungiert als konzeptionelles Punctum, sie durchbricht die naturalistische Darstellung. Präsentiert uns Schink ein im Verfall begriffenes Medium? Oder liegt in der Darbietung seiner Oberfläche, der Negation seines Wertes, vielmehr ein Erneuerungspotenzial? Walter Benjamin, der diesem Essay voransteht, pochte in seinem viel zitierten Aufsatz »Kleine Geschichte der Photographie« auf die Verwendung von Bildunterschriften in der Fotografie, damit diese ihrer modernen Aufgabe gerecht werden könne. Laut Benjamin wird die Fotografie dadurch in der Realität verankert, sie leistet eine »Literarisierung aller Lebensverhältnisse«. Die als Titel fungierenden Bildlegenden der Aufnahmen für *1h* enthalten Metadaten – die Längen- und Breitenkoordinaten des Kamerastandes, das Datum und die Uhrzeit der jeweiligen Aufnahme. Diese Metainformationen gehen über das Geotagging hinaus und verorten die Fotografien nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit, wobei auf die digitale Erfassung der Informationen verzichtet wird. Vielmehr bestehen die Fotografien auf ihrem Status als bescheidene Dokumente einer Welt, die sich weigert, still zu stehen.

Weit in die Vergangenheit zurück reichen die Versuche, ganze Gedankengebäude zu errichten, um das Verrinnen der Zeit aufzuhalten. Dass auch die Fotografie diesen Anspruch nicht erfüllen kann, wird in Schinks präzise verorteten Aufnahmen nur noch einmal eindrucksvoll bestätigt.

as titles—including latitudinal and longitudinal coordinates marking where the camera stood, as well as the exact date and time of exposure. Going a step further than geotagging, this metadata inscribes the photograph in space as well as time, forsaking the digital registration of information and remaining insistent on their status as humble documents of a world refusing to be stilled, even as the image itself is undermined. Whatever the aims of conceptual retaining walls anchored in a remote past, the limitations of photography's efforts to still the erosive aspects of time are only reinforced in Schink's specific exposures.