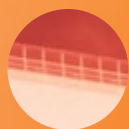


I

N

N

Maciej Markowicz



ABOVE THE RIVER AND UNDER THE SKY

S

I

T

U



Maciej Markowicz
ABOVE THE RIVER AND
UNDER THE SKY

15.4. – 18.7.2026
BTV Stadtforum Innsbruck



11
23

Im Fluss und in der Schwebel
Flowing and Hovering
*Interview Hans-Joachim Gögl,
Maciej Markowicz*

34
40

Durch die Zeit sehen
Seeing Through Time
Candice M. Hamelin

45

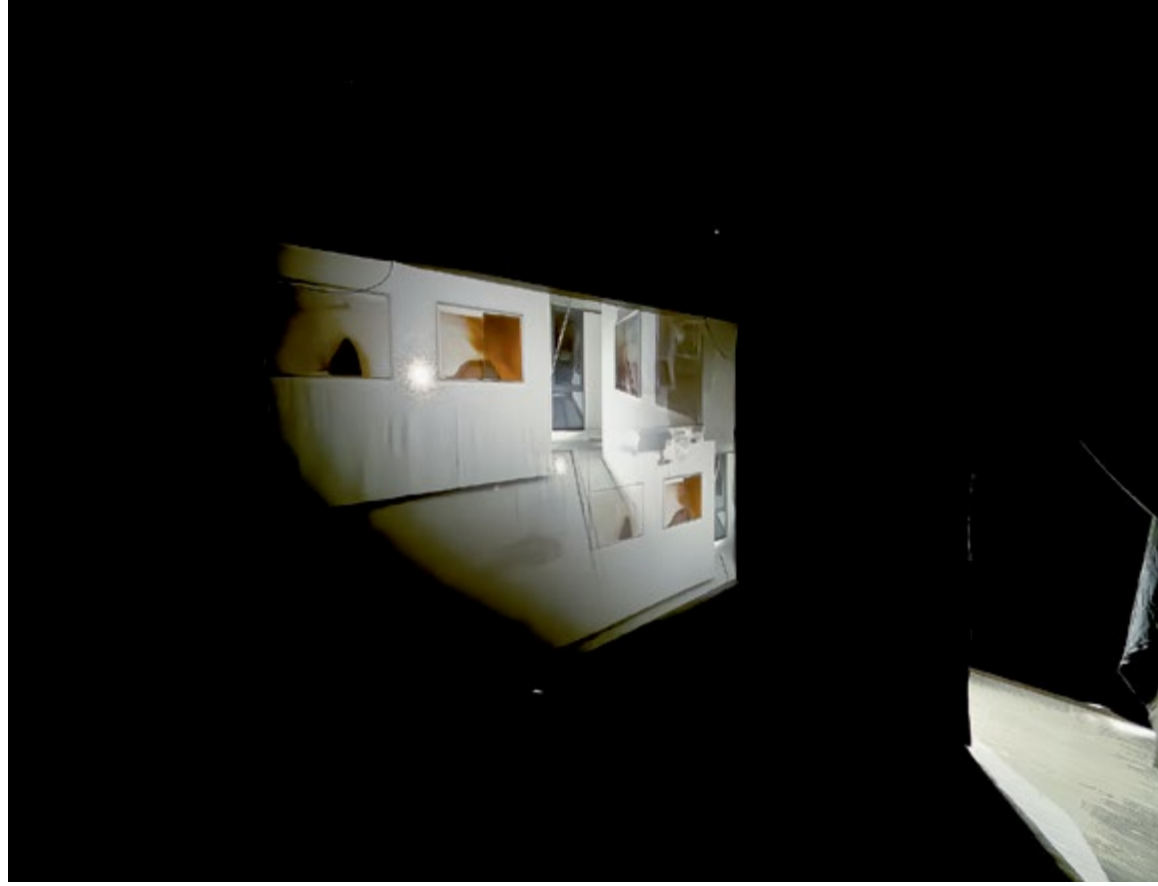
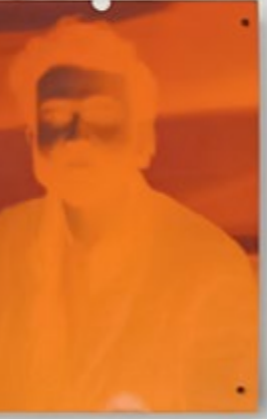
Above the River and
Under the Sky

130
140
142

Maciej Markowicz
INN SITU
Impressum
Imprint







Im Fluss und in der Schwebewe *Hans-Joachim Gögl im Gespräch mit Maciej Markowicz*

»My pictures are not about something – they are something«, sagte mir Maciej Markowicz in diesem ursprünglich auf Englisch geführten Interview. Tatsächlich sind seine Landschaftsbilder viel mehr als bloße Dokumente eines Ortes. Eher Behälter oder »Fallen«, in denen Bewegung, Dauer und Lichtverhältnisse festgehalten sind. Objekte, die das Vergehen von Zeit und die Erinnerung an einen Schauplatz verkörpern. »Motiongraphs« nennt Maciej Markowicz sie denn auch, aufgezeichnete Bewegung.

200 Jahre Fotografie

2026 jährt sich die Erfindung der Fotografie zum 200. Mal. Zu diesem Jubiläum zeigt INN SITU einen Künstler, dessen Praxis mit den Anfängen des fotografischen Verfahrens tief verbunden ist. Maciej Markowicz arbeitet mit einer Camera obscura, deren Prinzip bereits Aristoteles im 4. Jahrhundert vor Christus erkannte. 1826 gelang es dann Joseph Nicéphore Niépce, damit die erste bekannte Fotografie zu erzeugen.

Die Camera obscura ist ein dunkler Raum, in den das Licht über ein Loch oder eine Linse einfällt. Bei Markowicz befindet sich dieser Raum jedoch in einem Schiff oder in einem Auto. Er hat diese beiden Vehikel jeweils in eine Kamera verwandelt, die sich bewegt, während er seine Motive fotografiert. Geduld, Unmittelbarkeit und Langsamkeit sind zentrale Werte dieses Werks.

Acht Sekunden lang lässt sein Objektiv Licht in die Kammer – Licht, das acht Minuten brauchte, um von der Sonne zur Erde zu gelangen. In der Kamera dieses Künstlers fällt es auf große Bögen aus chromogenem Fotopapier. Das Ergebnis sind direkt belichtete Farbnegative. Fluss und Himmel erscheinen in Tönen von Orange und Rot. Wald und Wiese magentafarben.

Jede Arbeit ist ein handgefertigtes, nicht duplizierbares Einzelstück. Fotografie in der Nachbarschaft von Malerei, Skulptur

und Performance. In einem Zusammenspiel universeller Fragen mit den spezifischen Eigenschaften des Ortes.

Vom Hudson an den Inn

Im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der Region entschied sich Maciej Markowicz für die Fortsetzung einer Serie über Flusslandschaften, die er vor rund zehn Jahren in New York begonnen hat. Nach Hudson, Seine oder Themse, an den Ufern der Großstadt, entstanden nun Arbeiten am Fuß der Berge zu alpinen Fließgewässern wie Inn, Lech oder Rhein.

Im selbst umgebauten Van des Künstlers gleitet die Kamera dafür über Brücken in Tirol und Vorarlberg. Diese bleiben jedoch meist unsichtbar, da die Bewegung alles Nahe unscharf werden lässt. Über dem Fluss und unter dem Himmel, in der räumlichen und zeitlichen Schwere menschlicher Existenz.

Ergänzt werden die Landschaftsaufnahmen von Porträts. Aufgenommen an öffentlichen Orten – wie etwa der Bergstation der Hungerburgbahn oder verschiedenen Plätzen in Innsbruck –, wo Landschaft und Aktivität aufeinandertreffen. Jetzt sind die Menschen angehalten, sich nicht zu bewegen. Acht Sekunden Stillstand. Einatmen, ausatmen – fast so bewegungslos sein wie die Berge in den Landschaftsaufnahmen, während die Welt ringsherum weiterrast. Vieles ist zu schnell, zu flüchtig, um in den Zeit-Fallen von Maciej Markowicz eine erkennbare Spur zu hinterlassen. Wir aber wissen, alles ist aufgezeichnet in diesen Bildern, alles ist da. Auch die menschliche Wahrnehmung nimmt keine Standbilder auf, sondern bewegt sich im dynamischen Fluss von Gegenwart zu Gegenwart.

Maciej, wie hast du deine ersten Zugänge zur Kunst in deiner Kindheit und Jugend gefunden?

Maciej Markowicz: Ich bin in den Achtzigerjahren in Südpolen aufgewachsen, in Nowy Sącz, einer Kleinstadt mit nur einem Kino und einer Bücherei. Meine Großmutter hat mich »pędziwiatr« nach dem Rennkuckuck genannt, weil ich immer so schnell wie der Wind unterwegs war. Ich habe die Kunst erst



Motiongraph #25
*Ed Koch Queensboro
Bridge at W Main Street*
Roosevelt Island,
New York, USA
24.05.2016, 07:25

127 × 153,5 cm,
Diptych: Two Unique
Chromogenic
Paper Negatives

durch das Kino entdeckt. Als Teenager habe ich Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* gesehen und war davon begeistert, wie er es schaffte, Bewegung und Zeit auf Film festzuhalten. Später entdeckte ich in einem Buch die Farbfelder von Rothko – diese schwebenden Rechtecke wirkten für mich wie Fenster in die Zeit.

In jungen Jahren bin ich erkrankt und beinahe gestorben. Die meisten Ärzte haben keine Rettung mehr gesehen, nur einer gab mich nicht auf. Dieses Erlebnis führte zu meiner Besessenheit vom Vergehen der Zeit. Jetzt bin ich da, aber vielleicht bin ich es morgen schon nicht mehr. Dieses Bewusstsein hat mich eher ermuntert als bedrückt.

Mein Vater besaß eine Zenit-Kamera, die er in einer Schublade versteckt aufbewahrte. Er hat es uns verboten, sie anzufassen. Aber ich war der »pędziwiatr«, und meine Neugierde siegte. Während der langen Arbeitsstunden meines Vaters habe ich sie heimlich verwendet, obwohl ich keine Ahnung von Fotografie gehabt habe – ich war einfach nur fasziniert davon, Momente einzufangen, die sich vor meinen Augen abspielten. Nach einem Jahr wurden meine Fotos auf Wohltätigkeitskarten veröffentlicht. Als mein Vater davon erfuhr, war er zuerst empört, dann aber verständnisvoll. Er hat mir die Kamera geschenkt.

War dir auch später immer klar, dass die Fotografie das zentrale Mittel deiner künstlerischen Artikulation sein soll?

Ich war zwanzig Jahre lang auf der Suche. Zuerst probierte ich es mit Zeichnen und Malen, aber ich hatte nicht die Geduld dafür. Ich machte Videoinstallationen; sie kamen mir aber zu technisch vor. Ich habe mit Fotogrammen, Kalotypien und Lochkameras experimentiert. Alles fühlte sich unvollständig an. Ich wusste, dass ich das Vergehen der Zeit, die Kraft des Lichts und die Erinnerung an einen Ort gleichzeitig ausdrücken wollte, aber ich wusste noch nicht wie.

Die Dunkelkammer im Keller war meine wahre Schule – das Haptische, die Chemie, das Warten im Dunkeln, bis die Bilder sichtbar wurden. Als Ende der 1990er-Jahre die Digitalfotografie Einzug hielt, verschwand diese taktile Beziehung. Ich fühlte mich abgeschnitten. Im Jahre 2007 kehrte ich zur Camera obscura zurück, indem ich standortgebundene Versionen in leerstehenden Räumen baute. So sehr sie mich faszinierten – und ich verwendete bereits große Bögen Farbfotopapier und belichtete sie direkt –, hatte ich trotzdem das Gefühl, dass noch etwas fehlte.

Das Aha-Erlebnis kam 2012 in New York: Als ich mit der U-Bahn durch einen Tunnel fuhr, gingen die Lichter im Wagen aus. Von draußen leuchteten die Lichter durch die Fenster – und plötzlich verstand ich: Bewegung ist sichtbar gemachte Zeit. Ich musste die Camera obscura in Bewegung setzen.

Über die nächsten drei Jahre baute ich einen Lieferwagen um. Ich lernte, in völliger Dunkelheit zu arbeiten, die mobile Kamera zu fahren und gleichzeitig mit ihr zu fotografieren. Ich löste anfängliche Probleme, die durch Lichteinfall entstanden waren. Ich testete Papier und Belichtungszeiten. Dutzende Fehlversuche gingen dem ersten erfolgreichen Bild voraus. Nach so vielen Jahren hatte ich endlich meine Methode gefunden – nicht nur eine Technik, sondern meine Art, in der Welt zu sein.

Im Gegensatz zur üblichen fotografischen Praxis, in der der Aufnahmeprozess an ständig verbesserte Kameratechnik delegiert wird, gehst du den umgekehrten Weg. Du verwendest die frühe, im Vergleich zu heute primitive Pioniertechnik der Fotografie. Während deiner Projekt-Reisen hier in Westösterreich hast du buchstäblich in dem zur Kamera umgebauten Auto gelebt. Du bist so eingebunden in den gesamten Prozess der Bildherstellung, wie ich es von kaum einem Künstler, einer Künstlerin kenne.

Der Prozess ist das Kunstwerk. Ja, die Camera obscura ist mein Zufluchtsort, aber sie ist auch mein Labor. Innerhalb dieser vier Wände arbeite ich in vollkommener Dunkelheit: Ich schneide Papier nach meinem Tastsinn und hänge es aus dem Gedächtnis auf. Nach Hunderten von Belichtungen kennen meine Hände diesen Raum in- und auswendig. Ich zähle acht Sekunden – nicht sieben, nicht neun –, denn acht Sekunden sind mein persönliches Tor in das Hier und Jetzt, so bleibe ich präsent.

Das dominante Licht auf diesen Bildern, das Licht, das den Himmel und den Fluss malt, hat acht Minuten von der Sonne gebraucht, um uns zu erreichen. Während der acht Sekunden Belichtungszeit arbeite ich mit diesem kosmischen Licht zusammen und zeichne seinen Weg direkt auf Fotopapier auf. Kein Sensor, kein Algorithmus mischt sich ein. Nur Silberhalogenidkristalle, die auf Photonen reagieren – pure Chemie und Physik.

Die Bilder könnten ohne diesen Prozess der Verkörperung gar nicht existieren. Die Unschärfe zeichnet meine Bewegung durch den Raum auf. Die Farbveränderungen spiegeln die wandelnden Lichtverhältnisse während der Belichtung wider. Die Struktur

der Papierkörnung weist Spuren von Luftfeuchtigkeit, Temperatur und sogar meiner Atmung auf. Prozess und Produkt sind eins.

Deine Arbeiten irritieren unsere Sehgewohnheiten. Die Technik, die du verwendest, ist gar nicht in der Lage, scharfe Bilder zu machen, und du verstärkst diesen vermeintlichen Mangel, indem sich das Objektiv während der Aufnahme bewegt, was dazu führt, dass alles Nahe verschwimmt. Auf den ersten Blick könnte man meinen, du verwendest die Kamera wie einen Pinsel, der in invertierten Farben eine Landschaft auf das Papier wirft.

Ich nenne sie »Motiongraphs« – Aufzeichnungen von Zeit, die mit Licht in der Bewegung des Lebens zusammenwirkt.

Die Unschärfe ist weder eine ästhetische Entscheidung noch ein technischer Fehler. Sie ist die Wahrheit. Wir glauben, dass wir die Welt scharf sehen, eingefroren in klaren Momenten, aber das ist eine Illusion. Unsere Wahrnehmung ist ein stetiger Fluss. Das Motiongraph zeigt das, was wir tatsächlich erleben, aber durch unsere Betrachtungsweise, die die Dinge wie Momentaufnahmen erfasst, verloren geht.

Die Farben sind invertiert, weil ich direkt auf chromogenes Papier belichte, ohne ein Positiv zu machen. Was orange erscheint, war blau. Was magenta erscheint, war grün. Ich präsentiere diese Negative als fertige Werke, weil sie zeigen, wie sich Licht in der Chemie wirklich niederschreibt. Sie in Positive umzuwandeln würde bedeuten, die Handschrift des Lichts zu »korrigieren«.

Ein Dokumentarfilm erfasst das, was da ist. Die Malerei deutet das, was man empfindet. Motiongraphs halten das Vergehen der Zeit an einem Ort fest, wo und während ich präsent war, um es zu beobachten. Sie handeln nicht von etwas – sie sind etwas. Eine greifbar gemachte Dauer.

Inwieweit ist dir die Bezeichnung des fotografierten Ortes noch wichtig, auch seine Wiedererkennung? Oder ist es für dich stimmiger, dass deine Bilder exemplarisch, symbolisch aufgefasst werden?

Beides ist wichtig, aber Spezifität bildet die Basis für Universalität.

Jeder Fluss hat seinen eigenen Charakter – die Gletscherkälte und das milchige Türkis des Inns, das Urbane und die Flachheit der Spree, der Meeressog des Hudson Rivers. Das sind keine austauschbaren Eigenschaften. Ich habe den Inn

speziell wegen seiner alpinen Qualität fotografiert, wegen seiner Geschichte, die die Landschaft über Jahrtausende geprägt hat. Das Werk muss in einem bestimmten Ort verwurzelt sein, sonst wird es zu einer Meditation mit allgemeingültigem Charakter.

Die Titel habe ich auf das Minimum reduziert. Ich will, dass die Betrachter*innen vor allem die Werke erleben und weniger mit dem Lesen von Wandtexten beschäftigt sind. Wenn man einen Moment lang gespannt vor einem Kunstwerk steht – mit voller Aufmerksamkeit und ohne Ablenkung –, betritt man den zeitlichen Raum des Bildes, unabhängig davon, ob man den Ort erkennt.

»Above the River and Under the Sky« bezeichnet sowohl österreichische Spezifität als auch menschliche Universalität. Wir alle existieren in dieser dünnen Schicht der Atmosphäre zwischen fließendem Wasser unter uns und dem sich ewig verändernden Himmel über uns. Dieser Rahmen bildet unsere räumlichen Bedingungen – und auch unsere zeitlichen Bedingungen. Ortsnamen verorten uns. Die Poesie öffnet uns. Das Werk braucht beides.

Es gibt ein Comeback handwerklicher Techniken als Reaktion auf die Digitalisierung unseres Alltags. Was sagst du zu Einwänden, die in Arbeiten wie deiner eine Befriedigung sentimentaler, nostalgischer Bedürfnisse sehen?

Ich ziehe mich nicht in die Vergangenheit zurück. Ich verwende das älteste optische Prinzip, um das dringlichste Problem der Gegenwart zu thematisieren: unsere kollektive Sucht nach Sofortigkeit.

Mein Leben war von Bildschirmen und Benachrichtigungen gesättigt. Alles musste schneller, schärfer, produktiver sein. In dieser Welt kommt das einfache bewusste Atmen fast nie vor. Die Camera obscura hat mir Abhilfe geboten, gerade weil sie sich nicht hetzen lässt. Dunkelheit, Chemie, eine Belichtungszeit von acht Sekunden – das sind keine romantischen Requisiten, sondern Werkzeuge, die mich dazu zwingen, präsent zu sein.

Wenn nostalgisch, dann bitte eine produktive Nostalgie: eine Erinnerung daran, dass wir die Fähigkeit verloren haben, in der Dauer im Sinne von »durée« zu leben. In *Materie und Gedächtnis* schreibt Bergson, dass unsere Wahrnehmung inhärent zeitlich ist – nie nehmen wir isolierte Momente wahr, sondern nur den kontinuierlichen Fluss der Vergangenheit in die

Gegenwart, den er als die »Verschmelzung« von Erinnerung und Empfindung bezeichnet. Meine achtsekündigen Belichtungen fungieren wie kleine bergsonsche Experimente. Das Fotopapier saugt Licht auf, wie das Gedächtnis Erfahrungen sammelt – nicht als diskrete Momentaufnahmen, sondern als vielschichtige Dauer. Die Unschärfe ist kein technischer Defekt, sondern ein visueller Beweis für diese Verschmelzung.

Jedes Motiongraph ist eine bescheidene Einladung, für die Dauer eines bewussten Atemzugs in diesen Fluss zurückzukehren – körperlich, aufmerksam. Eine weitere Rechtfertigung braucht das Werk nicht. Von mir aus können Besucher*innen es ruhig nostalgisch nennen, solange sie die Galerie ein paar Sekunden langsamer verlassen, als sie sie betreten haben.

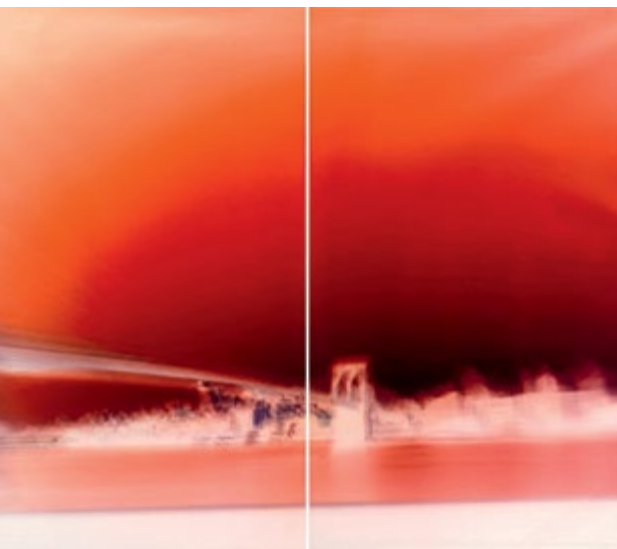
Die Einladung, ein Projekt für INN SITU zu gestalten, bedeutet, sich mit der Region Tirol/Vorarlberg zu beschäftigen. Wie hast du zu deinem Projekt gefunden?

Durch Recherche, Gespräche und ausgedehnte Erkundungsreisen – es war nicht nur mystische Eingebung, sondern meine Erfahrung hat mich geführt.

Die frühesten Fotografen – Niépce, Daguerre und Talbot – verstanden Fotografie als ein Zusammenwirken mit Licht, das Geduld erforderte. Belichtungszeiten dauerten Minuten, manchmal sogar Stunden. Irgendwann haben wir diesen Ursprung vergessen und waren von der sofortigen Aufnahme besessen. Die Alpenlandschaft schien die perfekte Gelegenheit zu bieten, um zum ursprünglichen zeitlichen Verhältnis der Fotografie zum Licht zurückzukehren.

Meiner Arbeit ging eine lange Erkundungsreise voraus. Meine Recherche erstreckte sich auch auf die romantische Alpenmalerei und die frühe Alpenfotografie. Die Vertikalität machte einen starken körperlichen Eindruck auf mich. Berge, die sich dramatisch aus Flusstälern erheben, erzeugen diesen viszeralen Schwebzustand zwischen Erde und Himmel. Dieses räumliche Gefühl spiegelt das zeitliche Schweben wider, das ich in der Camera obscura erlebe. Über dem Fluss, unter dem Himmel – dort lebt dieses Werk.

Du nimmst die Flusslandschaft von Brücken aus auf. Die Brücke ist in der Kunstgeschichte ein häufig gewähltes Motiv, sie vereint beeindruckende Gestalt, ökonomische Bedeutung und metaphorische Ausdruckskraft. Paradoxerweise ist sie aber auf deinen Bildern meist unsichtbar.



Die Brücke ist im wörtlichen und im metaphorischen Sinn meine Schwelle. Für meine New Yorker Arbeiten musste ich mit langsamem und ruhigem Tempo über Brücken fahren. Ich kehrte oft fünf- oder sechsmal an denselben Ort zurück, bevor ich das Papiernegativ belichtete. Auf der Brooklyn Bridge und der Manhattan Bridge verbrachte ich viel Zeit im Stau. Ich wartete auf bestimmte Lichtverhältnisse, bestimmte atmosphärische Bedingungen. Die Brücken hielten mich in der Schwebe zwischen dem fließenden Wasser unter mir und dem sich verändernden Himmel über

Motiongraph #33
Brooklyn Bridge at
FDR Northbound
Manhattan,
New York, USA
16.09.2016, 07:57

127 x 153,5 cm,
Diptych: Two Unique
Chromogenic Paper
Negatives

mir – die gleiche räumliche Beziehung, die die Camera obscura zwischen der Außenwelt und der inneren Dunkelheit erzeugt. Aber der springende Punkt ist, dass die Brücke verschwindet, wenn man sie überquert. Man sieht sie nicht, ihre Struktur nicht, sondern das, was sie offenlegt, was sie verbindet. Die Brücke wird zur Betrachtungsweise statt zum Betrachtungsgegenstand. In Österreich intensiviert sich diese Metapher noch weiter. Alpine Brücken überspannen nicht nur Flüsse, sondern auch Täler – manchmal Hunderte von Metern leeren Raums. Das Gefühl der Schwebe verstärkt sich. Was als wortwörtlicher Aussichtspunkt begann, wird zu einem konzeptuellen Rahmen: Meine Arbeitsweise stellt an sich eine Brücke zwischen Präsenz und Wahrnehmung dar, zwischen Augenblick und Erinnerung, zwischen Sehen und Sichtbarmachen.

In deinen Fluss-Bildern gibt es mehrere Bewegungen, die kameratechnische mit dem Auto und die natürliche des Motivs, des fließenden Wassers. Aber auch die persönlich-biografische. Du als Künstler, der durch die österreichische Landschaft reist und nach Fließgewässern, Brücken, Kamerastandorten sucht.

Diese Bewegungen sind untrennbar miteinander verbunden – wie Stimmen in polyphoner Musik. Auf der einen Seite hat man die physische Bewegung der Camera obscura für acht Sekunden während der Belichtungszeit. Langsam genug, um Details in der Landschaft festzuhalten, schnell genug, um Bewegungsunschär-

fe zu erzeugen. Es gibt auch die Bewegung des Wassers, von Alpenquellen bis zur Donau. Und es gibt meine biografische Bewegung: Ich bin in Polen aufgewachsen, wanderte mit 21 Jahren aus, studierte Fotografie an der University of the Arts London, verbrachte diese oben erwähnte transformative Zeit in New York, in der ich die mobile Camera obscura entwickelte.

Wenn ich Orte erkunde, suche ich nach Plätzen, an denen das Zeitliche in der Natur sichtbar wird. Nach spezifischen Lichteinfallswinkeln. Jeder Besuch vor Ort ist eine Pilgerfahrt, die mir Geduld abverlangt. Ich habe manche Plätze am Inn mehrmals aufgesucht, bis ich die richtigen Bedingungen für eine Aufnahme gefunden habe.

Man kennt das Paradoxon des Rennkuckucks, der aufhört zu laufen, aber weiterhin in Bewegung bleibt. Jetzt aber ist die Bewegung bewusst, aufmerksam. Kein Flüchten, sondern Erkundung.

Welchen Stellenwert hat für dich die Begegnung mit den Menschen, die dir ein Motiv empfehlen, dir einen Weg zu einem Standort zeigen, deren Beziehung zu einem Fluss oder einer Brücke?

Diese Begegnungen sind entscheidend – sie verankern das Werk in gelebten Erfahrungen, die über meine eigenen hinausgehen. Wenn jemand persönliche Erinnerungen mit mir teilt, erhalte ich Wissen, das ich auf keiner Landkarte finden würde.

In Tirol und Vorarlberg wurde ich von Einheimischen geführt, die ihr Leben in diesen Gegenden verbracht haben und persönliche Geschichten mit bestimmten Brücken und Flüssen verbinden. Ihre Erzählungen bilden eine weitere Ebene, die in die Narration meiner Reise durch die Landschaft eingewoben wird.

Es ist eine Kollaboration, die ein Aufmerksamkeitsgeflecht entstehen lässt. Jemand hat ein bestimmtes Licht, eine Aussicht, die Besonderheit eines Ortes wahrgenommen und beschlossen, mir davon zu erzählen. Ein Mensch vertraut mir seine Erinnerungen an. Das Werk enthält die Erfahrungen von uns beiden. Die fremde Geschichte wird Teil meiner Geschichte, und meine Geschichte wird Teil der Geschichte der anderen Person. Es ist ein kraftvoller Austausch – diese Zusammenarbeit mit Fremden –, etwas, das uns in dem heutigen Zustand der verkümmerten Aufmerksamkeit abhandengekommen ist.

In Tirol verirrte ich mich einmal, als ich dem Lech folgte, und landete auf einem Bauernhof.

Der Besitzer begrüßte mich mit »Dzień dobry«. Nach einem polnisch-bayrischen Mittagessen, das von seiner polnischen

Köchin zubereitet wurde, führte er mich auf seinem Quad durch das Tal und zeigte mir Brücken, die ich fotografieren konnte. In den Bildern sieht man die Erzählungen im wörtlichen Sinne zwar nicht, aber sie prägen mein Verständnis des Ortes. Sie zu kennen bereichert meine Auseinandersetzung mit der Zeitlichkeit.

Dein Hauptinteresse gilt zwar Landschaften, aber diesen Begegnungen folgend hast du dich entschieden, für dieses Projekt auch Porträts aufzunehmen. Wie unterscheiden sich diese beiden Werkkörper – und was verbindet sie?

Die Porträts sind ganz natürlich entstanden. Landschaftsfotografie vermittelt oft den Eindruck, dass die Natur getrennt von jeder menschlichen Präsenz existiert – die romantische Tradition der unberührten Wildnis. Aber die Alpenlandschaft ist nicht unberührt. Menschen prägen diese Täler seit Jahrtausenden. Nur die Berge und Flüsse zu fotografieren würde die Tatsache verfälschen, dass sie in Wirklichkeit bewohnte, bewirtschaftete und gelebte Orte sind.

Für die Porträts wende ich dasselbe Camera-obscura-Verfahren an. Belichtungen von acht Sekunden, in denen die Zeit vergeht, aber das Modell relativ stillhalten soll. Die konventionelle Praxis der Porträtfotografie, in der das Modell statisch bleibt und der Fotograf alles kontrolliert, wird umgedreht. Hier werden die Personen zu Mitwirkenden in einer zeitlichen Performance. Bei einer Fotosession in Innsbruck stand eine Frau im Lodenmantel regungslos da, während um sie herum-eilende Berufstätige zu bunten Strömen verschmolzen. Auf dem so entstandenen Papiernegativ sind nur sie und die fernen Berge scharf abgebildet: zwei Formen, die noch etwas vom Warten verstehen.

Die Porträts habe ich im öffentlichen Raum gemacht – bei der Bergstation der Hungerburgbahn, auf Hauptplätzen und Parkplätzen –, an der Schnittstelle zwischen Landschaft und menschlicher Aktivität. In meinen Bildern befinden sich die Menschen wie auch die Berge über dem Fluss und unter dem Himmel. Sie sind Elemente im – und nicht ausgenommen vom – zeitlichen Fluss.

Stellt das Stillhalten für die Dauer eines langsamen Atemzugs einen radikalen Akt dar? Von einem historischen Standpunkt aus vielleicht nicht – Daguerreotypien haben noch länger gebraucht. Aber in unserer heutigen Ökonomie der Aufmerksamkeit, in der TikTok-Videos als Standard gelten, wird die

Aufforderung, für die Dauer eines langsamen Atemzugs still-zuhalten, zur gegenkulturellen Handlung.

Hier im Buch zeigen wir auch Ausstellungsansichten. Sprechen wir noch über deinen Umgang mit dem Raum. Was ist dir wichtig bei der szenografischen Gestaltung einer Ausstellung?

Die Ausstellung muss Bedingungen schaffen, die das Annehmen des im Werk verkörperten Erlebnisses zulassen, nämlich anhaltende Aufmerksamkeit.

In der INN SITU Galerie haben wir ein Camera-obscura-Zelt für Zuschauer*innen aufgebaut. Die Beleuchtung sieht helle und dunkle Zonen vor, und großformatige Werke – meist Diptychen – sind so angeordnet, dass man sie nicht gleichzeitig betrachten kann. Man begegnet ihnen nacheinander.

Diese Szenografie fördert die Langsamkeit. Der Zuschauer/die Zuschauerin soll vor jedem Werk genauso lange verweilen, wie ich gebraucht habe, es zu machen, sodass man die gleiche zeitliche Beziehung erlebt, die ich auch erfahren habe.

Ich betrachte meine Praxis nicht als ein »Aufnehmen«, sondern als das »Annehmen« dessen, was mir das Licht anbietet. »Aufnehmen« impliziert ein aktives An-sich-Reißen und Kontrollieren. »Annehmen« konnotiert Bescheidenheit und Zusammenarbeit. Die Ausstellung ist die Erweiterung dieser Denkweise: Die Betrachter*innen konsumieren keine Kunstobjekte, sondern geben sich einer zeitlichen Erfahrung hin. Funktioniert die Gestaltung, wie sie konzipiert wurde, wird man die Ausstellung ein wenig verändert verlassen, denn man wird entdeckt haben, dass ein bewusster Atemzug voller Aufmerksamkeit mehr gelebte Erfahrung beinhalten kann als Stunden der Ablenkung.

Nach dieser jahrelangen Auseinandersetzung mit dem zweifellos unerschöpflichen Thema der Flusslandschaften – gibt es andere, neue Entwicklungslinien für deine Arbeit in nächster Zeit?

Ich werde weiterhin Präsenz praktizieren in einem Zeitalter der Ablenkung. Mein Thema bleibt die Zeit an sich – wie man sie sichtbar, greifbar machen kann. Letztes Jahr habe ich ein Langzeitprojekt begonnen: *Full Moon Shadows*. Monatliche Fotogramme, belichtet allein durch Mondschein. Bei jedem Vollmond um Mitternacht trage ich große Bögen chromogenes Fotopapier ins Freie. Ich lege sie auf den Boden – auf eine Wiese, ans Flussufer, neben eine Steinmauer. Acht Sekunden Belichtung. Kein künstliches Licht. Nur der Mond. Objekte

in der Landschaft zeichnen sich als Silhouetten ab – Äste, Zaunpfähle, mein eigener Schatten. Das Papier ist kühl unter den Fingern. Das einzige Geräusch ist Wind und ein Käuzchen in der Nacht.

Zwölf Belichtungen pro Jahr. Jede einzelne markiert, wo ich in einer bestimmten Nacht stand, unter einem bestimmten Mond. Ein Jahr der Präsenz, dokumentiert durch Himmelslicht, nicht Sonnenlicht. Bisher existieren neun Blätter.

Was enthüllt Mondlicht, das Sonnenlicht nicht kann? Ich will es herausfinden.

Das 200-jährige Jubiläum der Fotografie hat eine Frage für mich geschärft. Was wird die Fotografie in ihrem dritten Jahrhundert bedeuten? KI erzeugt täglich Millionen von Bildern. Digitale Reproduktion ist grenzenlos. In diesem Kontext gewinnt ein handgefertigtes Objekt, das durch die direkte Mitwirkung von Licht entsteht, an Bedeutung. Es lässt sich nicht duplizieren. Jedes Motiongraph ist ein Unikat – nicht durch künstlich erzeugte Knappheit, sondern als ontologische Tatsache. Die Zeit fließt nie identisch.

Jedes Foto, das ich mache, hat seine eigene Existenz. Sein eigenes Schicksal. Meine Pflicht als Künstler ist es, nicht nur Arbeiten zu schaffen, sondern sie weiterzugeben – an Menschen, die sich daran erfreuen könnten, die davon berührt werden, die deswegen vielleicht entschleunigen.

Meine Camera obscura bleibt in Bewegung, weil das Leben ununterbrochen fließt. Ich bin – präsent.

Maciej Markowicz, vielen Dank für das Gespräch.

Hans-Joachim Gögl ist künstlerischer Leiter des BTV Stadtforums, für das er die Reihe »INN SITU – Fotografie, Musik, Dialog« laufend kuratiert.

Flowing and Hovering *Hans-Joachim Gögl in conversation with Maciej Markowicz*

«My pictures are not about something – they are something,» Maciej Markowicz told me in this interview, which was originally conducted in English. And it's true, his landscape photographs are much more than mere documents of a place. They are more like containers or «traps» in which movement, duration, and lighting conditions are captured. Objects that embody the passage of time and the memory of a location. Maciej Markowicz calls them «motiongraphs», recorded movement.

200 years of photography

2026 marks the 200th anniversary of the invention of photography. In commemoration, INN SITU will be showcasing an artist whose work practice is deeply entwined with the beginnings of the photographic process. Maciej Markowicz works with a camera obscura, which is based on a principle already known to Aristotle in the 4th century BC. In 1826, it was applied by Joseph Nicéphore Niépce to successfully produce the first known photograph.

The camera obscura is a dark room into which light enters through a hole or lens. In Markowicz's case, however, this room is located on a boat or in a van. He has transformed each of these vehicles into a camera that moves while he photographs his motifs. Patience, immediacy, and slowness are key values of this work.

His lens allows light to enter the chamber for eight seconds – light which required eight minutes to travel from the sun to the earth. It hits large-format sheets of chromogenic photographic paper, resulting in directly exposed color negatives. The river and the sky appear in shades of orange and red. The forest and the meadow appear magenta.

Each work is a handmade, unreproducible unique piece. Photography akin to painting, sculpture, and performance. An interplay of universal questions with the specific characteristics of the given place.

From the Hudson to the Inn

As part of his exploration of the region, Maciej Markowicz decided to continue a series about river landscapes that he had begun some ten years earlier in New York. After the Hudson, the Seine, or the River Thames – all watercourses that flow through big cities – he now created works at the base of mountains near Alpine rivers like the Inn, the Lech, or the Rhine.

In the van the artist converted himself, the camera glides across bridges in Tyrol and Vorarlberg. Bridges which, nevertheless, remain invisible for the most part, owing to the fact that the movement of the van tends to blur the foreground. Above the river and under the sky, in the hovering spatial and temporal sphere of human existence.

In addition to the photographs of landscapes there are also portraits of people taken in public places – like at the mountain station of the Hungerburg funicular railway or various sites in Innsbruck – where landscape and activity meet. The people are asked to hold still, to not move. Eight seconds of standstill. Breathing in, breathing out – almost as motionless as the mountains in the landscape photographs, while the world races on around them. So much is too fast, too fleeting to leave a recognizable trace in Maciej Markowicz's time traps. But we know that everything is recorded in these images, everything is there. Human perception does not register still images either, but moves in the dynamic flow from present to present.

Maciej, how did you first become interested in art as a child and adolescent?

Maciej Markowicz: I grew up in the eighties in Nowy Sącz, southern Poland – a small town with one cinema and one library. My grandmother called me «pędziwiatr», a roadrunner, always as fast as the wind. Art came to me first through the cinema. I watched Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera* as a teenager, mesmerized by how he captured motion and time on film. Later I discovered Rothko's color fields in a book – those hovering rectangles felt like windows into time itself.



Motiongraph #12
*Manhattan Bridge at
John St, Dumbo
Brooklyn,
New York, USA
18.03.2016, 08:34*

127 × 153.5 cm,
Diptych: Two Unique
Chromogenic
Paper Negatives

When I was young, a sudden illness nearly took my life. Many doctors gave up, but one didn't. That experience made me obsessed with time's passage. I'm here now, but I might not be tomorrow. That awareness awakened rather than limited me. My father kept a Zenit camera hidden in his drawer. He forbade us to touch it. But I was the roadrunner, and curiosity won. I used it secretly during his long work hours, knowing nothing about photography – just fascinated by catching moments happening before my eyes. After a year, my photographs appeared on charity postcards. When my father discovered this, he was upset, then understanding. He gave me the camera.

Later on, were you always aware that photography would be your main means of artistic expression?

For twenty years I searched. I tried drawing and painting first – I was not patient enough. I made video installations – they felt technically overbearing. I experimented with photograms, calotypes, pinhole cameras. Everything felt partial. I knew I wanted to express time passing, light's power, and the memory of place simultaneously, but couldn't figure out how.

The basement darkroom was my true education – touch, chemistry, waiting in the darkness for images to appear. When digital photography arrived in the late 1990s, that tactile relationship vanished. I felt unmoored. In 2007, I returned to the camera obscura, building stationary versions in empty rooms. As fascinating as they were – and by then I was already using large-scale color photographic paper to make direct exposures – I felt something was still missing.

The revelation came in 2012 in New York. I was riding the subway through a tunnel when the train lights went off. External light flickered through windows – and suddenly I understood: Motion is time made visible. I needed to set the camera obscura in motion.

I spent the next three years converting a van. I learned to work in complete darkness, how to drive the moving camera while taking photographs. I solved light-leak problems. I tested paper and exposure times. Dozens of failures before the first successful image. After all these years I'd finally found my method – not just a technique, but my way of being in the world.

Compared to the usual photographic practice in which the process of capturing an image relies on camera technology, which is constantly being improved, you take the opposite approach.

You use an early pioneering technology of photography considered primitive by today's standards. While you were scouting out potential sites for your project here in western Austria, you literally lived in a van transformed by you into a mobile camera. Rarely have I met an artist who is as immersed in the entire process of image production as you are.

The process is the artwork. Yes, the camera obscura is my sanctuary, but it's also my laboratory. Inside, I work in complete darkness, cutting paper by touch, hanging it by memory. After hundreds of exposures, my hands know the space absolutely. I count eight seconds – not seven, not nine – because eight seconds is my personal portal to staying present.

The dominant light in these images, the light that paints the sky and the river, traveled eight minutes from the sun to reach us. During the eight seconds of exposure, I collaborate with that cosmic light, recording its path directly onto photographic paper. No sensor, no algorithm intervenes. Just silver halide crystals responding to photons – pure chemistry and physics. The images could not exist without this embodied process. The blur records my movement through space. The color shifts map changing light conditions during exposure. The paper's grain structure holds traces of humidity, temperature, even my breathing. Process and product are one thing.

Your works challenge the way we are accustomed to looking at things. The technology you use is not capable of producing sharp images, and you compound this supposed shortcoming by adding motion during exposure. The result is that everything close up becomes blurry. At first glance, one might think you were using the camera like a paintbrush, casting the inverted colors of a landscape onto your canvas.

I call them «motiongraphs» – records of time collaborating with light in the motion of life.

The blur isn't an aesthetic choice or a technical failure. It's the truth. We think we see the world sharply, frozen in clear moments, but that's an illusion. Our perception is continuous flow. The motiongraph reveals what we actually experience but which gets lost in our snapshot way of seeing.

The colors are inverted because I expose chromogenic paper directly without creating a positive. What appears orange was blue. What appears magenta was green. I present these negatives as final works because they show how light truly writes

itself in chemistry. To convert them into positives would be to «correct» light's own handwriting.

A documentary captures what was there. Painting interprets what was felt. Motiongraphs record how time flowed through a place while I was present to witness it. They're not about something – they are something. A duration made tangible.

To what extent is the labeling of the place in the photograph as well as its recognition still important? Or would you rather have your photos seen as examples or viewed symbolically?

Both matter, but specificity grounds universality.

Each river has a distinct character – the Inn's glacial coldness and milky turquoise, the Spree's urban flatness, the Hudson's tidal pull. These aren't interchangeable. I photographed the Inn specifically because of its Alpine quality, its history shaping the landscape for millennia. The work must be rooted in a particular place or it becomes generic meditation.

Titles remain minimal. I want viewers experiencing the work more than reading wall text. If someone stands before an artwork for one held breath – full attention without distractions – they enter its temporal space regardless of recognizing the place. «Above the River and Under the Sky» designates both Austrian specificity and human universality. We all exist in this thin atmospheric layer between flowing water below and shifting sky above. That's our spatial condition – and also our temporal one. Place names locate us. Poetry opens us. The work needs both.

In reaction to the digitalization of our everyday lives, we are experiencing a comeback of techniques that require craftsmanship. What do you say to people who view works like yours as a gratification of sentimental, nostalgic needs?

I'm not retreating into the past. I'm using the oldest optical principle to confront the most urgent condition of the present: our collective addiction to instancy.

My life became saturated with screens and notifications. Everything had to be faster, sharper, more productive. In that world we almost never simply breathe with full awareness. The camera obscura became my remedy precisely because it refuses to be hurried. Darkness, chemistry, an eight-second exposure – these are not romantic props; they are tools that force me back into presence.

If anything feels nostalgic, let it be a productive nostalgia: a reminder that we have lost the ability to live in *durée*. In *Matter and Memory*, Bergson argues that our perception is inherently durational – we never perceive isolated instants, only the continuous flow of past into present, what he calls the «interpenetration» of memory and sensation. My eight-second exposures function as small Bergsonian experiments. The photographic paper accumulates light the way memory accumulates experience – not as discrete snapshots but as layered duration. The blur isn't technical failure; it's visual evidence of that interpenetration.

Each motiongraph is a modest invitation to step back into that flow – bodily, attentively – for the length of one conscious breath. That's all the justification the work needs. I don't mind if someone calls it nostalgic, as long as they leave the gallery a few good seconds slower than when they arrived.

An invitation to create a project for INN SITU means immersing oneself in the region of Tyrol/Vorarlberg. How did you decide on your project?

Through research, conversations, and extended location scouting trips – it wasn't only mystical emergence; experience guided me.

I'd been thinking that the earliest photographers – Niépce, Daguerre, Talbot – understood photography as collaboration with light requiring patience. Exposures lasted minutes, even hours. Somewhere we forgot that origin, became obsessed with instant capture. The Alpine landscape seemed perfect for returning to photography's original temporal relationship with light.

I made a long research trip before beginning work. I studied Romantic Alpine painting and early Alpine photography. The verticality struck me physically. Mountains rising dramatically from river valleys create this visceral sense of suspension between earth and sky. That spatial condition mirrors the temporal suspension I experience inside camera obscura. Above the river, under the sky – that's where the work lives.

You photograph river landscapes from bridges. The bridge is a recurring motif in art; it brings together impressive form, economic meaning, and metaphoric expressiveness. Paradoxically, however, the bridge itself remains mostly invisible in your photographs.



Motiongraph #06
North view from
Williamsburg Bridge
Brooklyn,
New York, USA
26.11.2015, 08:10

127 × 153.5 cm,
Diptych: Two Unique
Chromogenic
Paper Negatives

The bridge is my threshold – literally and metaphorically. Those New York works required me to drive on bridges at slow, steady speeds, often returning to the same location five or six times before making an exposure. I spent a lot of time stuck in traffic jams in the middle of the Brooklyn and Manhattan bridges. Waiting for specific light, specific atmospheric conditions. Bridges suspended me between flowing water below and shifting sky above – the same spatial relationship the camera obscura creates between the exterior world and interior darkness.

But here's what matters: Bridges disappear during crossing. You're not looking at the bridge structure – you're looking at what it reveals, what it connects. It becomes a way of seeing rather than the object seen.

In Austria, this metaphor deepens. Alpine bridges span not merely rivers but valleys – sometimes hundreds of meters of empty space. The sense of suspension intensifies. What began as a literal vantage position becomes the conceptual framework: My practice is itself a bridge between presence and perception, between moment and memory, between seeing and making visible.

Several movements occur in your river images: the technical movement of the camera with the van and the natural movement of the motif, the flowing water. But there is also the personal, biographical movement. You as an artist traveling through the Austrian landscape looking for flowing water, bridges, shooting locations.

These movements are inseparable – like voices in polyphonic music. Sometimes there's the camera obscura's physical movement during eight-second exposure. Slow enough to register landscape detail, fast enough to create motion blur. There's water's movement from Alpine sources to the Danube. And there's my biographical movement: growing up in Poland, emigrating at twenty-one, studying photography at London's University of the Arts, that transformative period in New York developing the mobile camera obscura.

When I search locations, I'm looking for where temporal nature becomes visible. Specific light angles. Each site visit is a pilgrimage requiring patience. I returned to some Inn River locations a few times before finding the conditions that made the exposure worth making.

The paradox of the roadrunner who stopped running, yet who never stopped moving. But now movement is deliberate, attentive. Not escape, but exploration.

How important do you consider meeting people who recommend a motif to you, lead you to a site, and share their stories about a river or a bridge?

These encounters are essential – they ground the work in lived experience that goes beyond my own. When people share their memories, they give me knowledge that no map can provide.

In Tyrol and Vorarlberg, I was guided by locals who have spent their lives with these places – who carry personal histories connected to specific bridges and rivers. Their stories become an additional layer woven into my journey through the landscape. A collaboration that creates a lineage of attention. Someone noticed this light, this view, this quality of a place, and chose to share it with me. They trusted me with their memories. The work holds both our experiences. Their story becomes part of mine and my story becomes part of theirs. It's a powerful exchange – this collaboration with strangers – something we've lost in the current state of distraction.

In Tyrol, while following the Lech River, I got lost and ended up at a farmhouse. The owner greeted me with *Dzień dobry*. After a Polish/Bavarian lunch made by his Polish cook, he took me on his quad through the valley, showing me bridges I could photograph. The stories don't appear literally in the images, but they inform my understanding of place. Their knowledge enriches my temporal practice.

You are mainly interested in landscapes, but through the people you have met in this project you have decided to take portraits as well. How do these two bodies of work differ and how are they related?

The portraits emerged naturally. Landscape photography often implies nature separate from human presence – the Romantic tradition of pristine wilderness. But Alpine landscape isn't pristine. Humans have shaped these valleys for millennia. To

photograph only mountains and rivers would falsify the reality that these are inhabited, worked, lived places.

The portraits use my identical camera obscura process. Eight-second exposures where subjects must hold relatively still while time flows. This reverses the usual portraiture conventions where the subject is static and the photographer controls everything. Here, subjects become participants in a temporal performance. At an Innsbruck portrait session, a woman in a loden coat stood motionless while commuters blurred into colored rivers around her; in the resulting paper negative only she and the distant mountains remain sharp: two forms that still know how to wait.

I made portraits in public spaces – at the mountain station of the Hungerburg funicular railway, on town squares and parking lots – where landscape and human activity intersect. The subjects are above the river and under the sky just as the mountains are. They're elements in temporal flow, not exempt from it.

Is holding still for the length of one slow inhalation a radical act? Perhaps not historically – daguerreotypes required longer. But in our current attention economy where TikTok videos are the standard, asking someone to hold still for the length of one slow inhalation becomes counterculture.

We also show exhibition views in the book. Let's talk about your treatment of space. What is important to you in terms of the scenographic design of the exhibition?

The exhibition must create conditions for the experience the work embodies – sustained attention.

At INN SITU, we designed the gallery to house a camera obscura tent for viewers. Controlled lighting creates zones of darkness and illumination. Large-format works – mostly diptychs – are spaced to prevent simultaneous viewing. You encounter them sequentially, not all at once.

The scenography encourages slowness. The goal is that someone stays with each work for the same duration in which it was made, entering the same temporal relationship I had making it. I don't «take» photographs – I receive what light offers. «Taking» implies extraction and control. «Receiving» implies humility and collaboration. The exhibition extends this philosophy: Viewers aren't consuming art objects; they're receiving temporal experience. If the design works, they leave slightly changed – aware that one conscious breath of complete attention can contain more lived experience than hours of distraction.

After years of exploring the certainly inexhaustible topic of river landscapes, are there other new lines of development in your work you would like to pursue in the near future?

I will continue to practice presence in an age of distraction. My subject remains time itself – how to make it visible, tangible. Last year I began a lifelong project: *Full Moon Shadows*. Monthly photograms exposed through moonlight alone. Each full moon at midnight, I carry large sheets of chromogenic paper outdoors. I lay them on the ground – in a field, on a riverbank, beside a stone wall. Eight seconds of exposure. No artificial light. Only the moon. Objects in the landscape register as silhouettes – branches, fence posts, my own shadow. The paper is cool to the touch. The only sound is wind and a midnight owl.

Twelve exposures a year. Each one maps where I stood on a specific night, under a specific moon. A year of presence documented through celestial light, not solar. So far, nine sheets exist. What does moonlight reveal that sunlight cannot? I want to find out.

The 200th anniversary of photography has sharpened one question for me. What will photography mean in its third century? AI generates millions of images daily. Digital reproduction is infinite. In that context, a handmade object created through direct collaboration with light gains significance. It cannot be duplicated. Each motiongraph is unique – not through artificial scarcity but through ontological fact. Time never flows identically twice.

Each photograph I make has its own singular existence. Its own destiny. My obligation as an artist is not only to create work but to pass it along – to people who might enjoy it, who might be moved, who might slow down because of it.

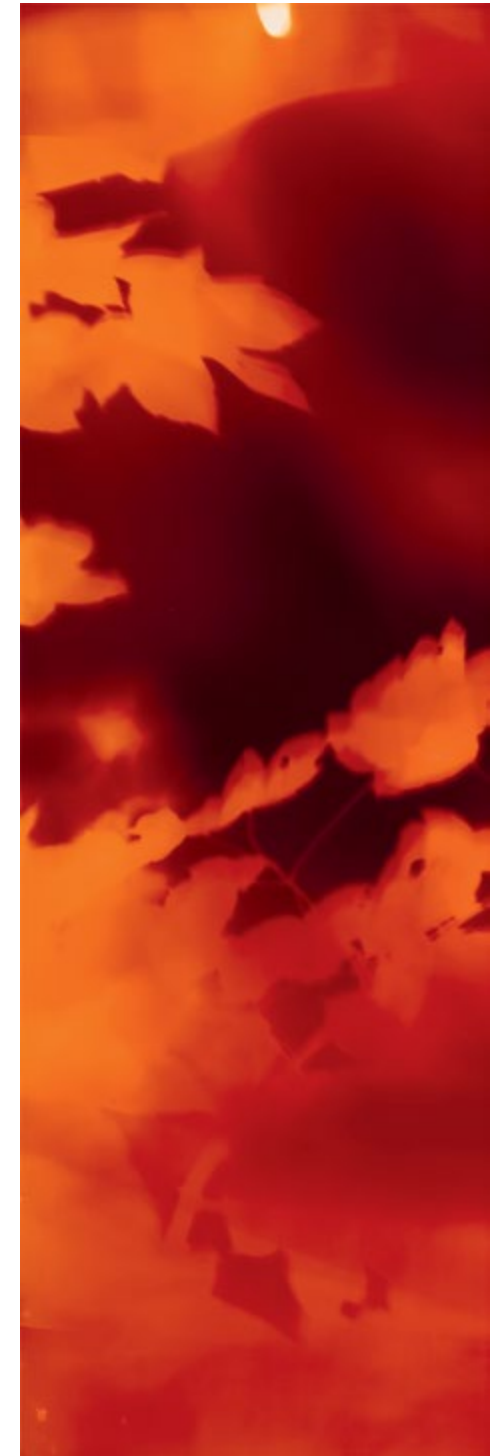
My camera obscura keeps moving because life keeps flowing. I am – present.

Maciej Markowicz, thank you for this conversation.

Hans-Joachim Gögl is the artistic director of the BTV Stadtforum, for which he developed and continues to curate the «INN SITU – Photography, Music, Dialogue» series.

Full Moon Shadow #008
*Sturgeon Moon at
Gschwendtobel-Brücke
(Negrelli-Brücke)*
Egg/Lingenau, Bregenzerwald,
Vorarlberg, Austria
09.08.2025, 03:44

40.5 × 125.5 cm,
Single Unique
Chromogenic Paper
Negative



Durch die Zeit sehen: Maciej Markowicz Camera-obscura-Landschaften *Candice M. Hamelin*

Maciej Markowicz nimmt in der zeitgenössischen Fotografie eine einzigartige Stellung ein. Seit 2015 verwandelt der Künstler und gebürtige Pole Lieferwagen und Boote in mobile Camerae obscurae, mit denen er großformatige Farbfotografien schafft, die über das schlichte Dokumentieren der Umgebung hinausgehen. Seine Bilder halten das Vergehen von Zeit und die flüchtigen Qualitäten der Welt fest, wie sie sich vor einer kleinen Öffnung entfaltet. Durch die Verwendung der Camera obscura – eines Geräts, das durch ein winziges Loch ein auf dem Kopf stehendes und seitenverkehrtes Bild der Außenwelt auf die Rückwand des abgedunkelten Raums projiziert – betont Markowicz die zeitlichen und wahrnehmungsbezogenen Prozesse, die sowohl beim Betrachten als auch beim Aufzeichnen von Landschaften zum Tragen kommen.

Markowicz begann seine mobilen Camerae obscurae zu entwickeln, nachdem er eine Zeit lang mit der direkten Belichtung von chromogenem Fotopapier experimentiert hatte. Dieser Prozess war für ihn die Inspiration hinter der Idee, den Akt des Schaffens in das materielle Ergebnis des Belichtungsverfahrens, sprich in das Foto, zu integrieren. Er griff das Erbe historischer optischer Instrumente auf und passte deren Prinzipien an seine Arbeitsbedingungen an, indem er Vans und Boote zu begehbaren Kameras umbaute. In diesen abgedunkelten Räumen bringt er Fotopapier an der Rückwand an und bedient die Blende vom Lenk- bzw. Steuerrad aus. Durch lange Belichtungszeiten von ungefähr acht Sekunden bezieht er die Bewegung des

Fahrzeugs und die sich ändernden Bedingungen von Licht und Wetter mit ein, sodass seine Wegfindung durch die Landschaft untrennbar mit den von ihm erzeugten Bildern verbunden wird. Diese unverwechselbare Methode veranlasste den künstlerischen Leiter von INN SITU Hans-Joachim Gögl, Markowicz zu beauftragen, die für ihr bergiges Terrain bekannte österreichische Region Tirol/Vorarlberg zu fotografieren. Markowicz reiste mit seinem Camera-obscura-Van aus Berlin an, um zwischen Juli und Oktober 2025 an Orten in den Alpen, die er bereits ausgekundschaftet hatte, Einzelbilder und Diptychen herzustellen. Sie werden im BTV Stadtforum in Innsbruck im Rahmen des INN SITU Programmes zum 200. Jahrestag der ersten noch erhaltenen Fotografie, die von Nicéphore Niépce gemacht wurde, präsentiert und erweitern seine Auseinandersetzung mit Zeit, Bewegung und Wahrnehmung um alpine Landschaften.

Die so entstandenen Fotos stechen durch ihre lebhaften, leuchtenden Farben – Grün-, Gelb-, Orange-, Scharlachrot- und Blautöne – hervor, die über die Flächen fließen und ihnen den Anschein von Fluidität und Bewegung verleihen. Innerhalb dieser atmosphärischen Farbfelder erscheinen die Umrisse von Bäumen, Flüssen und Wolken als flüchtige Eindrücke, während die Konturen von Bergen und Tälern deutlich bleiben und die Abbilder im physischen Terrain verankern. Die menschliche Präsenz kommt nur indirekt zum Vorschein, durch leise Andeutungen von Straßen, Gebäuden oder Brücken, die mit den sie umgebenden schneebedeckten Gipfeln und Wäldern verschmelzen. Gelegentliche Hinweise auf die Anwesenheit des Fotografen – eine Wasserflasche oder beiläufig herumliegende Ausrüstungsgegenstände – tauchen im Bild wie subtile Erinnerungen an die materiellen und prozeduralen Bedingungen des Werkes auf.

Die Arbeiten untersuchen den Einfluss von Farbinversion, Unschärfe durch Bewegung und langen Belichtungszeiten auf die Betrachter*innen und zeigen, wie die Landschaft erlebt wird. Die diffusen Farbfelder verschieben den Fokus von der direkten Darstellung auf das Zusammenspiel von Linien, Konturen und Texturen und lassen eine Wahrnehmungsambiguität einfließen, die sich einer strikten Deutung entzieht. Bewegungsunschärfe verbindet aufeinanderfolgende zeitliche Ereignisse und schafft somit zusammenhängende Formen, die Bewegtes gegenüber isolierten Einzelheiten betonen. Diese Effekte erzeugen Rhythmen aus Licht und Form, die das Auge durch das Bild führen, während beiläufige Objekte unaufdringlich auf den Prozess hinweisen. Die Betrachter*innen sollen sich beim

Navigieren durch die Bilder auf ihre Wahrnehmung verlassen, auf die sich entfaltenden Beziehungen und visuellen Modulationen achten und das Werk eher als zeitliche Erfahrung denn als statische Szene empfinden.

Diese Wahrnehmungskomplexität führt uns zur zentralen Kraft, die diese Bilder prägt: dem Vergehen von Zeit. Lange Belichtungszeiten verwandeln statische Ansichten in dynamische Aufzeichnungen von Zeitabschnitten, in denen sich Licht, Bewegung und Wetter sammeln. Dadurch, dass die Zeit in das Bild eingebunden wird, können die Betrachter*innen die Landschaft gleichzeitig beobachten und als Erinnerung erleben, fließend und eingefroren zugleich. Auf diese Weise legen die Bilder die Landschaft und den Akt, sie wahrzunehmen, als ineinander verwobene zeitliche Prozesse offen. Dieser Fokus auf Zeitlichkeit entfernt sich von den die Landschaftsfotografie des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägenden Konventionen, die sich allmählich von idealisierten Darstellungen ab- und sich dynamischeren, menschenbezogeneren Deutungen zuwandten. Markowicz knüpft an diesen Entwicklungsverlauf an, konfiguriert ihn aber neu, indem er die zeitliche Erfahrung direkt in den fotografischen Prozess einbettet.

Diese Neuorientierung auf die Zeitlichkeit lädt dazu ein, die Geschichte der Landschaftsfotografie im weiteren Sinne und die sie prägenden ästhetischen Werte neu zu überdenken. Die Entwicklung der Landschaftsdarstellung des 20. Jahrhunderts war eng mit den technologischen Innovationen und den sich verändernden ästhetischen Prioritäten verbunden. Frühe Fotografen der Moderne wie Ansel Adams und Edward Weston – beide Mitglieder der Gruppe *f/64* – legten Wert auf technisches Können, Präzision und formale Komposition. Ihre mit Großformatkameras aufgenommenen Bilder zeigten Landschaften als zeitlose, idealisierte Szenen, die die Beständigkeit natürlicher Formen feierten. In ihrem Streben nach Klarheit und harmonischer Komposition wurde die Zeitlichkeit der visuellen Vollkommenheit untergeordnet. Die Fotografien von Adams und Weston verewigen die Herrlichkeit der Natur, stellen dadurch aber eine Welt dar, die als ewig und unveränderlich erscheint. Ab Mitte des 20. Jahrhunderts begannen Fotografen wie Minor White und Paul Strand, die Landschaft als ein dynamisches, wahrnehmbares Erlebnis zu erkunden. Whites Ansatz der Abstraktion und poetischen Bildkomposition und Strands Fokus auf die Muster von Licht und Form ließen ein tieferes Bewusstsein für Zeitlichkeit und sensorische Wahrnehmung einfließen. Ihre Arbeiten zeugten von einem Verständnis von

Landschaft, das mehr durch Zeit und Veränderung als durch statische Idealisierung geprägt ist.

Dieses Umdenken hielt bis in die 1970er-Jahre an und brachte mit der *New-Topographics*-Bewegung eine Neuorientierung der Landschaftsfotografie mit sich, die den Fokus auf vom Menschen veränderte Umgebungen und die subtilen zeitlichen Rhythmen von industriellen und vorstädtischen Räumen legte. Robert Adams, Bernd und Hilla Becher und Lewis Baltz wandten einen Beobachtungsstil an, der sich mehr für die Kontinuität und allmähliche Transformation interessierte als für die unmittelbare visuelle Dramatik. Durch ihre Auseinandersetzung mit Licht, Wetter und menschlichem Handeln und damit, wie diese die Landschaft beeinflussen, haben sie dazu beigetragen, das Vokabular der Landschaftsfotografie zu erweitern, und gezeigt, dass Zeitlichkeit eher durch maßvolle Beobachtung als durch offensichtliche visuelle Effekte dargestellt werden kann.

Markowicz baut auf diesen früheren Untersuchungen der Zeitlichkeit auf, aber sein Ansatz ist direkter und immersiver. Während die Fotograf*innen der *New-Topographics*-Bewegung die langsame Evolution der von Menschenhand veränderten Umgebungen dokumentierten, integriert Markowicz das Erlebnis des Zeitlichen in den fotografischen Prozess an sich. Durch lange Belichtungszeiten in einer sich bewegenden *Camera obscura* wird die Landschaft zu einem Ereignis, das sich über einen Zeitraum entfaltet, statt zu einem einzelnen Moment, der in Zeit und Raum gefriert.

Vor diesem Hintergrund bieten zeitgenössische Großformatfotografen wie Edward Burtynsky und Andreas Gursky sowohl hinsichtlich Maßstab als auch Ausrichtung eine ganz andere Herangehensweise. Ihre Arbeiten befassen sich mit strukturellen und systemischen Kräften – industriellem Abbau, globalen Kreisläufen, infrastruktureller Transformation. Markowicz hingegen interessiert sich für die phänomenologische Erfahrung des Sehens. Seine Bilder vermessen die Vergänglichkeit von Licht und Wetter, anstatt die Beständigkeit industrieller Formen wiederzugeben, und ordnen somit Landschaft eher als zeitliches Ereignis denn als monumentales Objekt ein.

Diese Betonung entspricht der Vorstellung von Maurice Merleau-Ponty, die Wahrnehmung als eine kontinuierliche, sich zeitlich entfaltende Erfahrung versteht. Wir begegnen der Welt nicht als einer Reihe von isolierten Momenten, sondern als einer unaufhörlichen Flut, in der Sehen, Bewegung und unsere Umwelt untrennbar miteinander verwoben sind. Markowicz lang belichtete Bilder verleihen dieser Vorstellung konkrete

Gestalt. Sie sind Wahrnehmungsaggregate, die sich aus sich veränderndem Licht und aus wechselnden Wetterbedingungen zusammensetzen. Zeitliche Verläufe ersetzen starre Konturen und zeigen die Landschaft als etwas, das wir durch Zeitdauer erleben statt mit einem Blick erfassen.

Die alpine Umgebung steigert diese phänomenologische Dimension. Die Region Tirol/Vorarlberg, für die unberechenbares Wetter durchaus typisch ist, bietet Bedingungen, unter denen wechselndes Licht und atmosphärische Veränderungen eine wesentliche Rolle für die Fotografien spielen. Während das Wetter über die Berge zieht, zeichnen lange Belichtungszeiten diese Transformationen auf und stellen Landschaft als dynamisch und zeitlich dar, Landschaft, die traditionell mit Beständigkeit assoziiert wird – etwa durch die Bilder von Vittorio Sella und Adolphe Braun, um nur zwei Alpenfotografen des 19. Jahrhunderts zu erwähnen. Die Alpen werden zu Akteuren in einem sich entfaltenden Prozess aus Licht und Dauer und nähern sich der Herrlichkeit umfassender natürlicher Kreisläufe.

Markowicz's Einsatz der Camera obscura kann als ein weiterer Aspekt seines dynamischen Verständnisses von Landschaft gesehen werden. Da der Apparat während der Belichtung in Bewegung ist, wird der feste, monokulare Blickwinkel, der traditionell mit Landschaftsfotografie assoziiert wird, einfach aufgehoben. Das Foto ist keine einzelne optische Extraktion mehr, sondern wird zu einem erweiterten Auswägen von Bewegung, Licht und Zeit. Im Mechanismus der Kamera finden sich die phänomenologischen Themen, um die es hier geht, wieder: Das Sehen erscheint als gelebte Zeitdauer, untrennbar verwoben mit den Bedingungen, unter denen es sich entfaltet.

Die Bilder tragen in ihren vagen Horizonten, ihren sich verändernden Konturen und malerischen atmosphärischen Effekten Spuren dieses zeitlichen Prozesses. Diese Eigenschaften verschleiern die Landschaft nicht, sondern offenbaren sie als etwas, das allmählich eher durch sich überlagernde Zustände denn durch isolierte Augenblicke entsteht. Auch die Betrachter*innen müssen sich in diese Zeitlichkeit hineinversetzen. Was zunächst abstrakt erscheint, entpuppt sich langsam als wiedererkennbares Terrain und regt zu einer Art des Schauens an, die jene sich entfaltenden Bedingungen widerspiegelt, unter denen die Bilder entstanden sind. Die Dauer wird sowohl zur Methode als auch zum Inhalt des Werks.

Eine grundlegende Betrachtung dieser formalen und konzeptuellen Dynamiken zeigt ein umfassenderes Bild von der Arbeitsweise des Künstlers. Zu einer Zeit, in der sich viele

künstlerische Ansätze des Spektakels, des technologischen Könnens oder des Umweltalarmismus bedienen, schlägt Markowicz's Arbeit eine kontemplativere Herangehensweise vor, die auf der Phänomenologie der Wahrnehmung fußt. Durch die Verschmelzung eines jahrhundertealten optischen Geräts mit der Fluidität der mobilen Belichtung und den unberechenbaren atmosphärischen Bedingungen der Alpen bietet Markowicz ein alternatives Vokabular für die Darstellung der natürlichen Welt – eines, das dem Prozess Vorrang vor der Augenblicklichkeit gibt, dem Werden Priorität vor der Monumentalität. Diese Bilder frieren die Landschaft nicht ein, sondern erlauben es den Betrachter*innen, ihre kontinuierliche Entstehung mitzuerleben.

Die Gesamtheit von Markowicz's Langzeitbelichtungen von Landschaften stellt die Beharrlichkeit infrage, mit der man die natürliche Welt als unveränderlich oder einzigartig betrachtet. Stattdessen zeigt sein Werk die Umwelt als ein fortlaufendes Ereignis – geprägt von Zeit, Wetter, Bewegung und dem verkörperten Akt des Sehens. Durch die Übersetzung dieser Bedingungen in eine visuelle Sprache aus Farbverläufen, Auflösungen und sich kontinuierlich entwickelnden Formen machen die Fotografien erfahrbar, was in der Erfahrung für gewöhnlich bloß angedeutet bleibt: dass die Wahrnehmung selbst zeitlich ist. Das Werk interpretiert die Landschaft neu, nicht als statisches, einzufangendes Sujet, sondern als gelebte Beziehung zur Welt – eine Beziehung, die sich mit jedem Moment des Betrachtens entfaltet, verändert und erneuert.

Candice M. Hamelin lebt und arbeitet in Berlin. Sie ist eine Kunsthistorikerin und Kuratorin, die sich in ihrer Arbeit auf die Fotografie und deren Geschichte konzentriert. Als künstlerische Leiterin der Stiftung Reinbeckhallen Sammlung für Gegenwartskunst ist sie für deren Ausstellungen, Publikationen und Sammlungsausbau zuständig. Ihre Projekte und Forschungsarbeit wurden durch bedeutende Stipendien gefördert, u. a. vom Getty Research Institute und dem Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. Zu ihren Publikationen gehören fachbegutachtete Artikel, Ausstellungskataloge und Bücher. Neben ihrer institutionellen Tätigkeit arbeitet sie als unabhängige Kuratorin und Kunstberaterin.

Seeing Through Time: Maciej Markowicz's Camera-Obscura Landscapes *Candice M. Hamelin*

Maciej Markowicz occupies a unique position in contemporary photography. Since 2015, the Polish-born artist has transformed vans and boats into mobile camera obscuras, creating large-format color photographs that do more than merely document their surroundings. His images record the passage of time, capturing the fleeting qualities of the world as it unfolds before a small opening. By using the camera obscura – a device that projects an inverted image of the external world through a pinhole onto a surface inside a darkened space – Markowicz emphasizes the temporal and perceptual processes involved in both seeing and recording landscapes.

Markowicz began developing his mobile camera obscuras after experimenting with exposing chromogenic paper directly to light, a process that encouraged him to integrate the act of making with the material outcome of the photograph. Drawing on the legacy of early optical instruments, he adapted their principles to his own working conditions by converting vans and boats into walk-in cameras. Inside these darkened spaces, he positions sheets of photosensitive paper and controls the shutter from behind the steering wheel. Through long, roughly eight-second exposures, he incorporates the movement of the vehicle and shifting conditions of light and weather, allowing his navigation of the landscape to become inseparable from the images he produces.

The distinctiveness of this method led Hans-Joachim Gögl, artistic director of INN SITU, to commission Markowicz to

photograph Tyrol and Vorarlberg, a region in Austria renowned for its mountainous terrain. Between July and October 2025, Markowicz travelled from Berlin in his camera-obscura van to produce single images and diptychs of sites he had scouted across the Alps. Presented at the BTV Stadtforum in Innsbruck as part of INN SITU's program marking the 200th anniversary of the first surviving photograph, made by Nicéphore Niépce, these works extend his exploration of time, movement, and perception within the context of the Alpine landscape.

The resulting photographs are distinguished by vivid, luminous colors – greens, yellows, oranges, scarlets, and blues – that flow across the surface, imparting them with a sense of fluidity and motion. Within these atmospheric expanses of color, the outlines of trees, rivers, and clouds appear as fleeting impressions, while the contours of mountains and valleys remain discernible, grounding the images in the physical terrain. Human presence emerges only indirectly, through faint suggestions of roads, buildings, or bridges that merge with the surrounding snow-covered peaks and forests. Occasional glimpses of the photographer's presence – a water bottle or stray equipment – enter the frame, offering understated reminders of the image's material and procedural conditions.

The works consider how color inversion, motion blur, and extended exposure shape the viewer's experience of the landscape. The diffused chromatic fields shift attention from direct representation toward the interplay of line, contour, and texture, introducing a perceptual ambiguity that resists fixed interpretation. Motion blur draws together successive temporal moments, creating continuous forms that emphasize movement over isolated detail. These effects generate rhythms of light and shape that guide the eye across the frame, while incidental objects serve as discreet indicators of process. The viewer is encouraged to navigate the images perceptually, attending to evolving relationships and visual cadences and encountering the work as a temporal experience rather than a static scene.

This perceptual complexity opens onto the central force shaping these images: the passage of time. Long exposures transform static views into dynamic records of intervals in which light, movement, and weather accumulate. Time becomes embedded in the image, allowing the viewer to experience the landscape as both observed and remembered – at once frozen and fluid. In this way, the images reveal the landscape and the act of perceiving it as intertwined temporal processes. Such attention to temporality diverges from the conventions that

structured much of twentieth-century landscape photography, which gradually moved from idealized depictions toward more dynamic, human-inflected interpretations. Markowicz engages this trajectory but reconfigures it by embedding temporal experience directly into the photographic process itself.

This reorientation toward temporality invites a reconsideration of the broader history of landscape photography and the aesthetic values that shaped it. The evolution of landscape representation in the twentieth century was closely linked to technological innovation and changing aesthetic priorities. Early modernist photographers such as Ansel Adams and Edward Weston – both members of Group f/64 – emphasized technical mastery, precision, and formal composition. Working with large-format cameras, they presented landscapes as timeless, idealized scenes that celebrated the permanence of natural forms. In their pursuit of clarity and harmonic composition, temporality was subordinated to visual perfection. Adams' and Weston's photographs immortalize the grandeur of nature but, in doing so, depict a world that appears eternal and unchanging. By the mid-twentieth century, however, photographers such as Minor White and Paul Strand began to explore the landscape as a dynamic, perceptual experience. White's use of abstraction and poetic framing and Strand's attention to the patterns of light and form introduced a deeper awareness of temporality and sensory engagement. Their work acknowledged that our understanding of the landscape is shaped by time and change, rather than by static idealization.

This shift continued into the 1970s with the New Topographics movement, which reoriented landscape photography toward human-altered environments and the subtle temporal rhythms of industrial and suburban spaces. Robert Adams, Bernd and Hilla Becher, and Lewis Baltz adopted an observational style that emphasized continuity and gradual transformation over immediate visual drama. Their attention to how light, weather, and human activity modulate the landscape helped expand the vocabulary of landscape photography, showing that temporality could be represented through measured observation rather than overt visual effects.

Markowicz builds on these earlier explorations of temporality but approaches it more directly and immersively. Whereas photographers associated with the New Topographics movement documented the slow evolution of human-altered environments, Markowicz integrates temporal experience into the photographic process itself. Through long exposures made from a moving

camera obscura, the landscape becomes an event unfolding over time rather than a single moment frozen in place.

Against this background, contemporary large-format photographers such as Edward Burtynsky and Andreas Gursky offer a contrasting scale and orientation. Their work emphasizes structural and systemic forces – industrial extraction, global circulation, infrastructural transformation. Markowicz, by contrast, centers the phenomenological experience of seeing. His images register the transience of light and weather rather than the permanence of industrial form, positioning landscape as a temporal event rather than a monumental object.

This emphasis aligns closely with Maurice Merleau-Ponty's conception of perception as a continuous, temporally unfolding experience. We do not encounter the world as a series of discrete instants but as an ongoing flow in which vision, movement, and environment remain inseparable. Markowicz's long exposures give this idea concrete form. They are aggregates of perception shaped by shifting light and evolving weather conditions. Temporal gradients replace fixed contours, revealing the landscape as something lived through duration rather than apprehended at once.

The Alpine setting heightens this phenomenological dimension. Tyrol and Vorarlberg – a region marked by volatile weather – provide conditions in which shifting light and atmospheric change become essential to the images. As weather moves across the mountains, the long exposures register these transformations, recasting as dynamic and temporal a landscape that is through the images of Vittorio Sella and Adolphe Braun, among other nineteenth-century Alpine photographers, traditionally associated with permanence. The Alps emerge as participants in unfolding processes of light and duration, aligning their grandeur with broader natural cycles.

Markowicz's use of the camera obscura further articulates this dynamic understanding of landscape. Since the apparatus remains in motion during the exposure, the fixed, monocular viewpoint traditionally associated with landscape photography is quietly undone. The photograph becomes not a single optical extraction but an extended negotiation between movement, light, and time. The mechanism of the camera thus echoes the phenomenological concerns at play: Vision emerges as a lived duration, inseparable from the conditions through which it unfolds. The images bear the trace of this durational process in their softened horizons, shifting contours, and painterly atmospheric effects. These qualities do not obscure the landscape but

reveal it as something that forms gradually, through overlapping states rather than discrete moments. The viewer must inhabit this temporality as well. What initially appears abstract, slowly coalesces into recognizable terrain, prompting a mode of looking that mirrors the unfolding conditions under which the photographs were made. Duration becomes both the method and the content of the work.

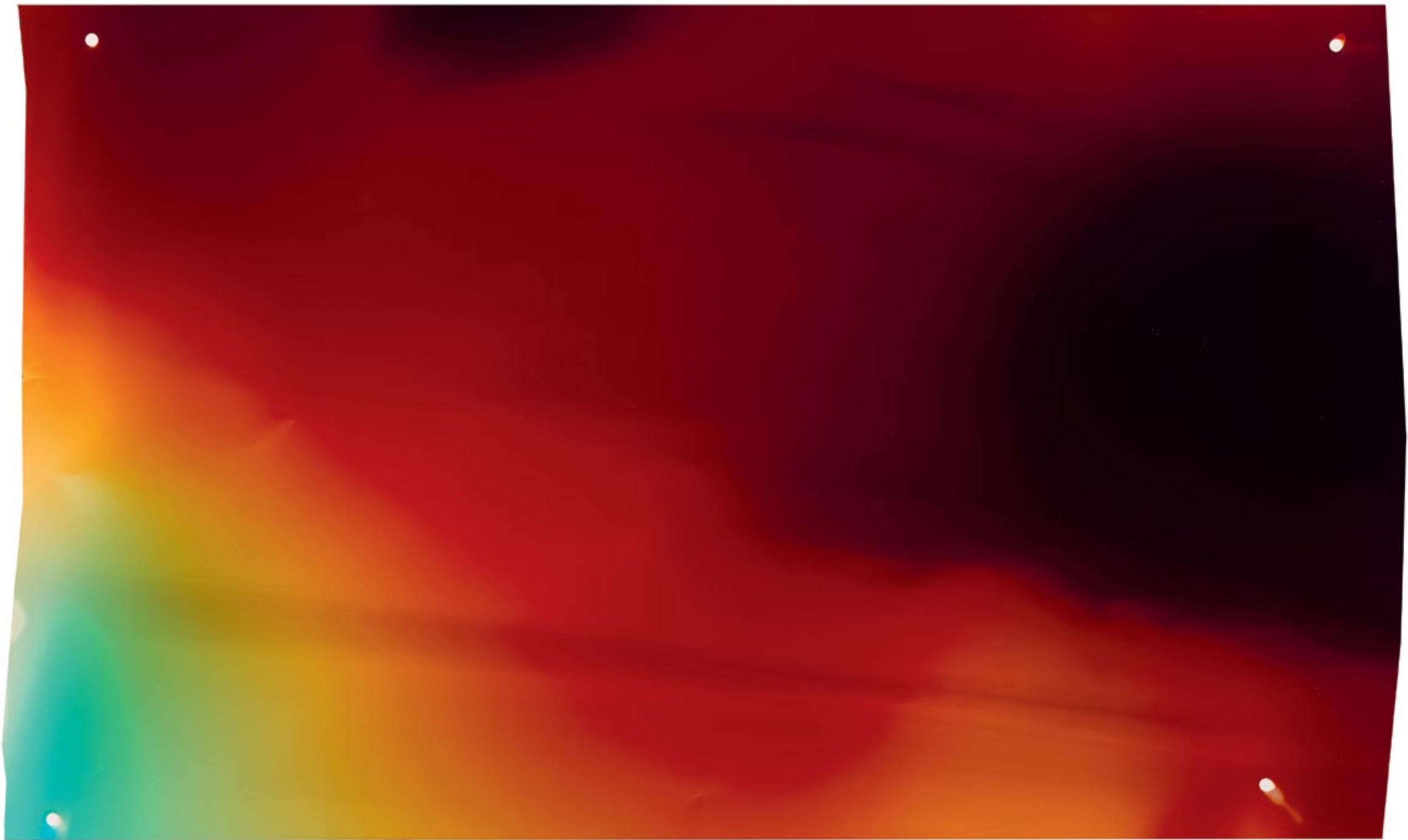
Building on these formal and conceptual dynamics, a broader picture of Markowicz's practice comes into view. At a moment when many approaches lean toward spectacle, technological mastery, or environmental alarm, his work proposes a more contemplative mode grounded in the phenomenology of perception. By merging a centuries-old optical device with the fluidity of moving exposure and the volatile atmospherics of the Alps, he offers an alternative vocabulary for depicting the natural world – one that privileges process over instantaneity, becoming over monumentality. These images do not freeze the landscape; they invite the viewer to witness its continual emergence.

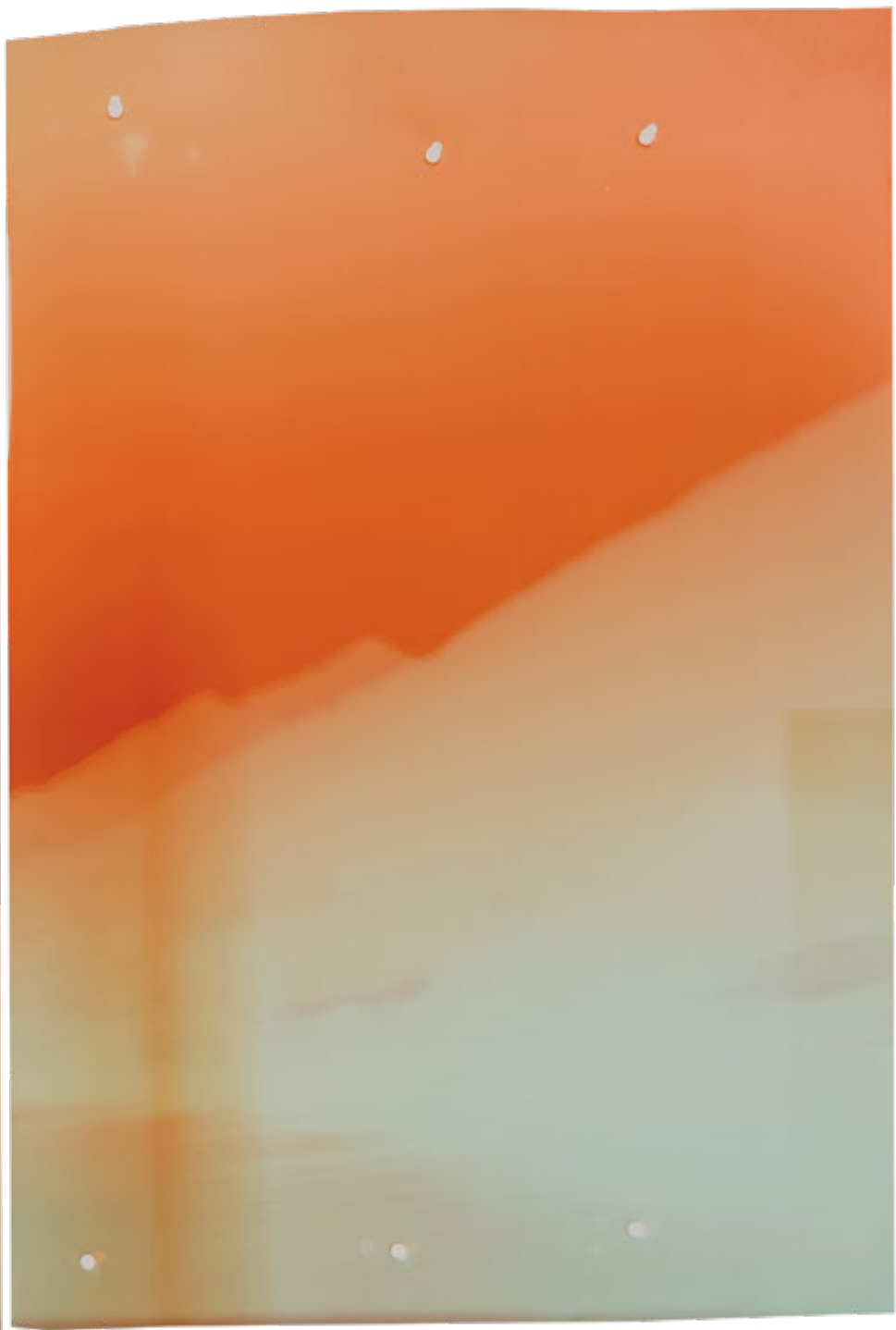
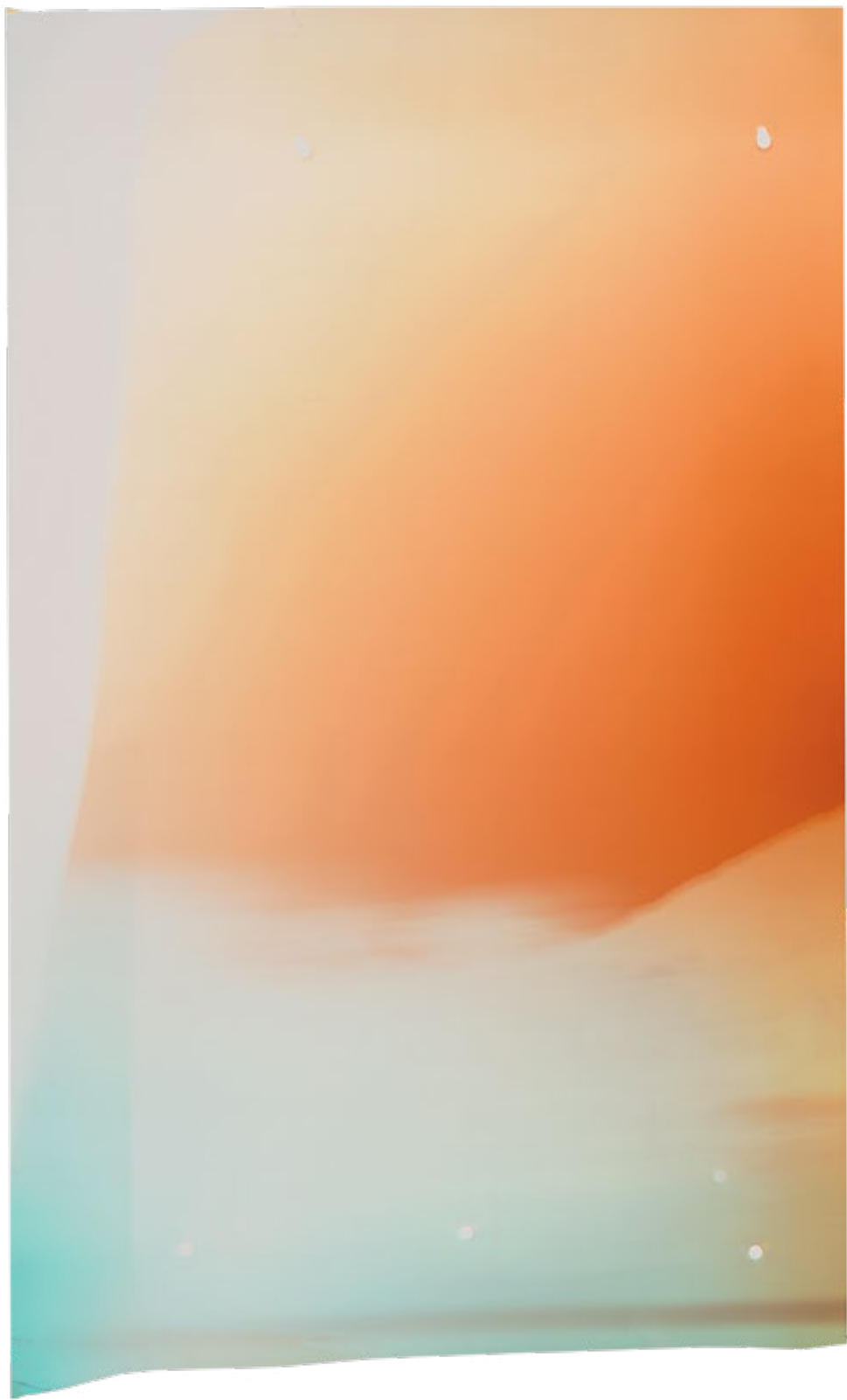
Taken together, Markowicz's long-exposure landscapes challenge the persistence of viewing the natural world as fixed or singular. Instead, they reveal the environment as an ongoing event – shaped by time, weather, movement, and the embodied act of seeing. In translating these conditions into a visual language of gradients, dissolutions, and evolving forms, the photographs make perceptible what usually remains implicit in experience: that perception itself is temporal. The work reframes landscape not as a static subject to be captured but as a lived relation to the world – one that unfolds, shifts, and renews itself with each moment of looking.

Candice M. Hamelin is a Berlin-based art historian and curator whose work focuses on photography and its histories. As the artistic director of the Stiftung Reinbeckhallen Sammlung für Gegenwartskunst, she is in charge of the institution's exhibitions, publications, and collection development. Her projects and research have been supported by major fellowships, including those from the Getty Research Institute and the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. Her publications span peer-reviewed articles, exhibition catalogues, and books. In addition to her institutional role, she works as an independent curator and art advisor.

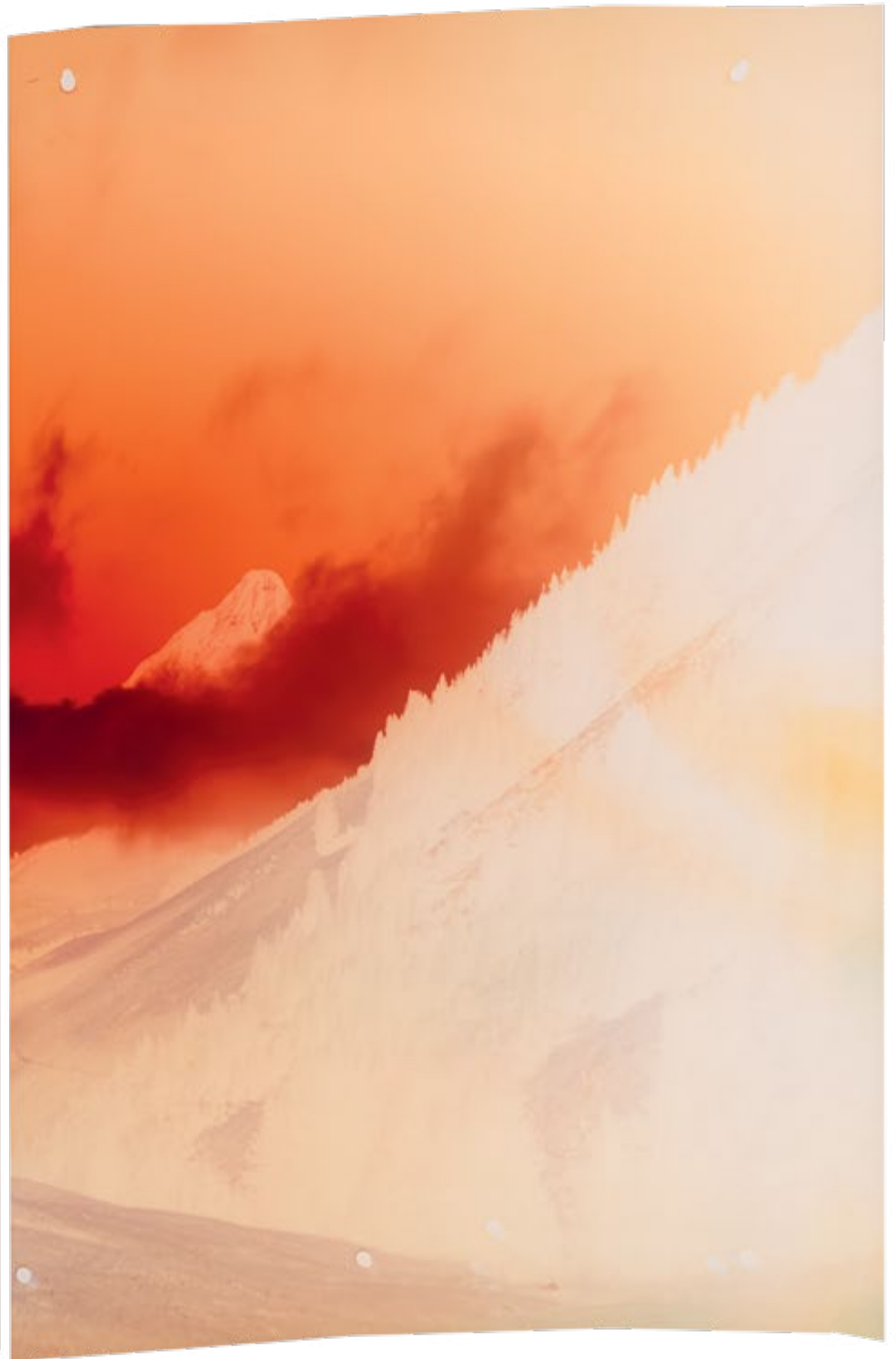
Maciej Markowicz ABOVE THE RIVER AND UNDER THE SKY

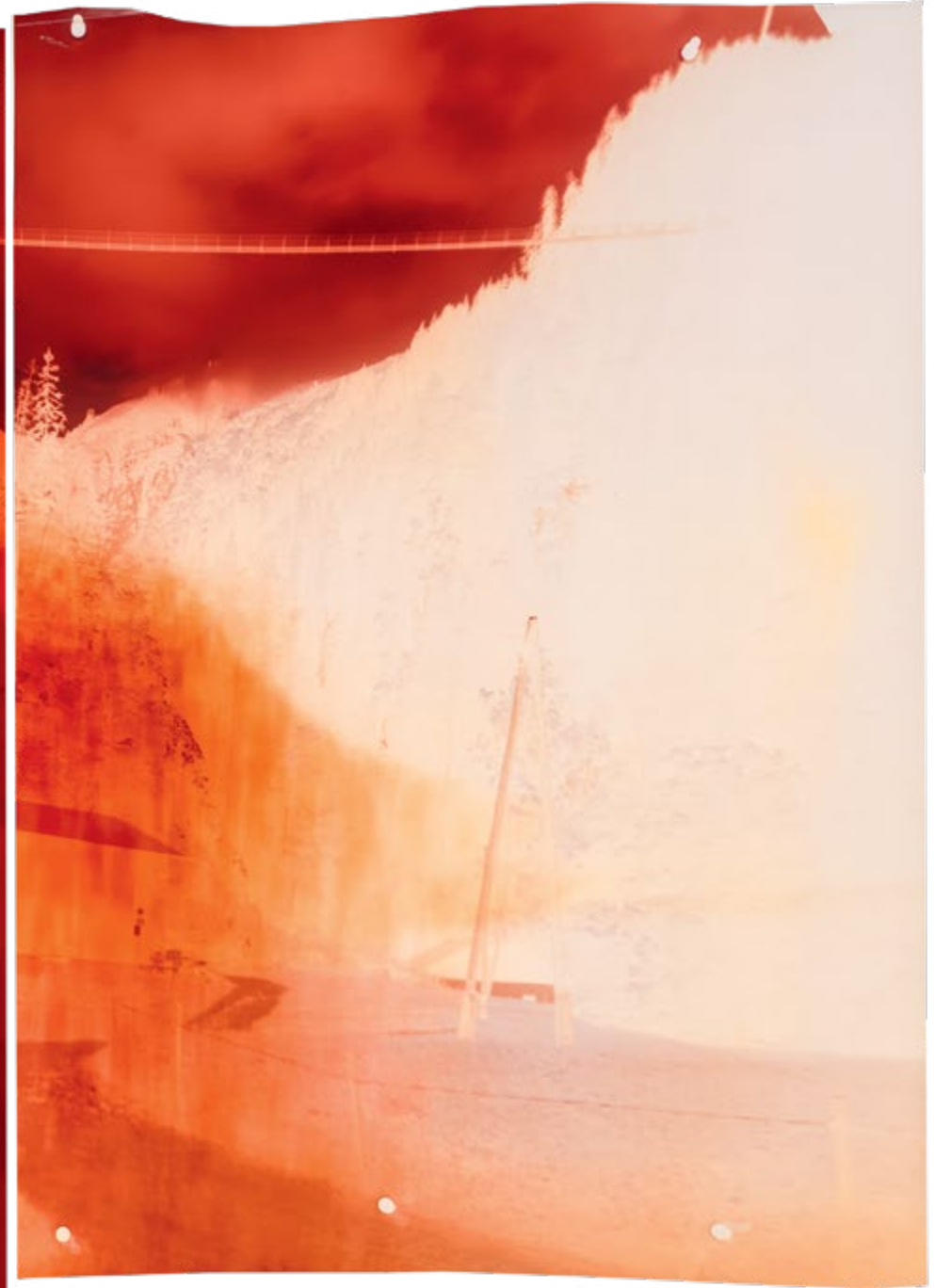
Austria, 2025
Unique Chromogenic
Paper Negatives

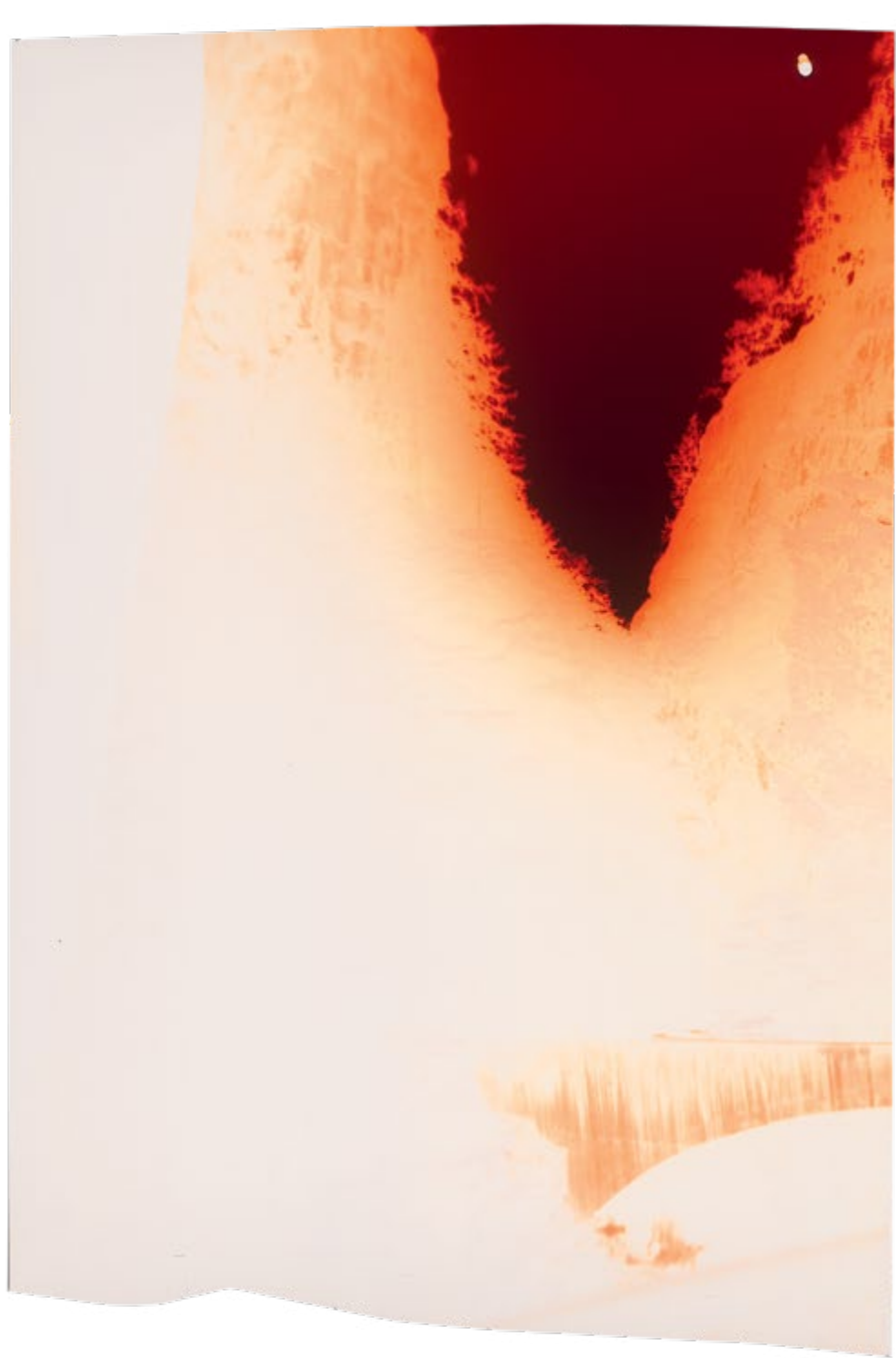






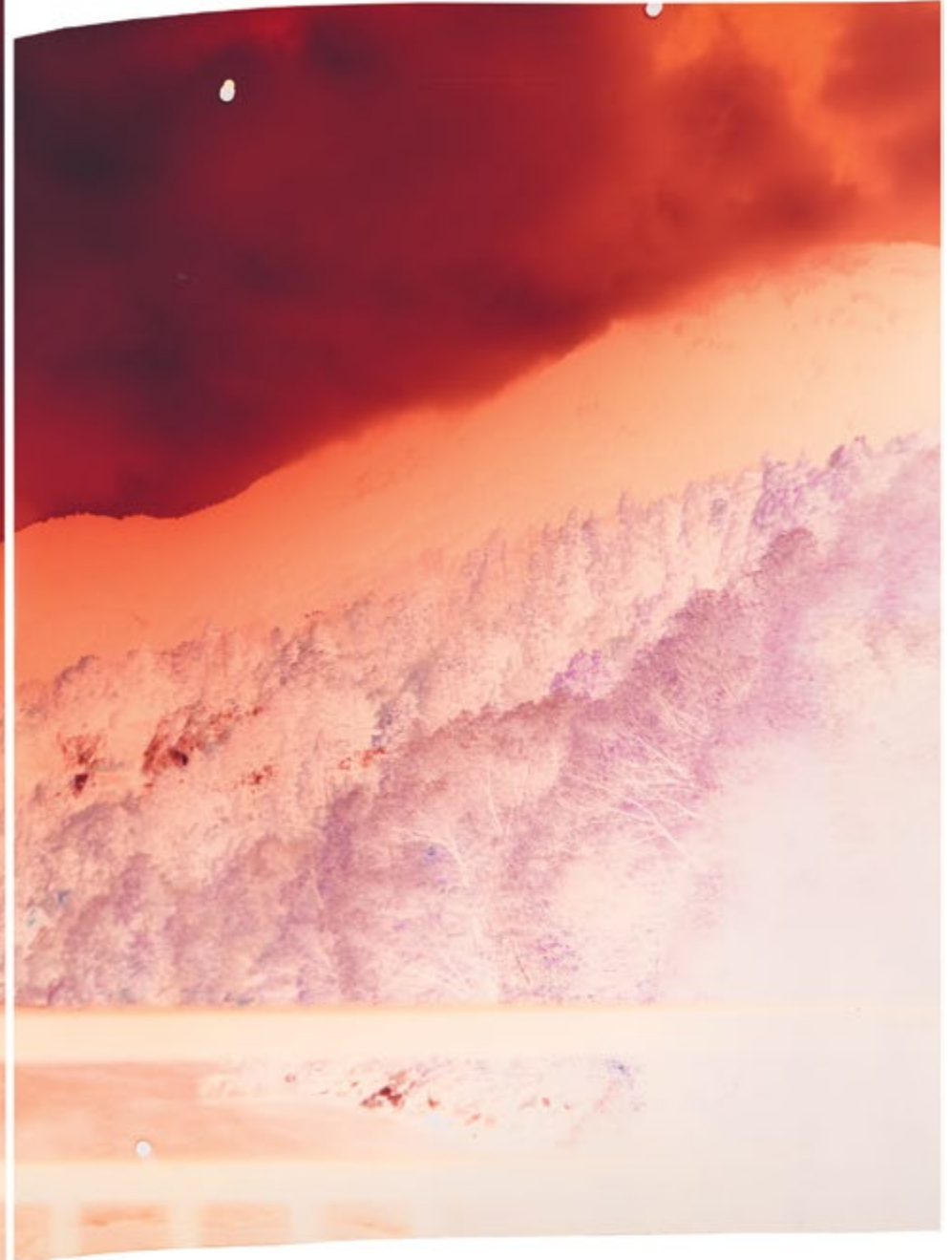






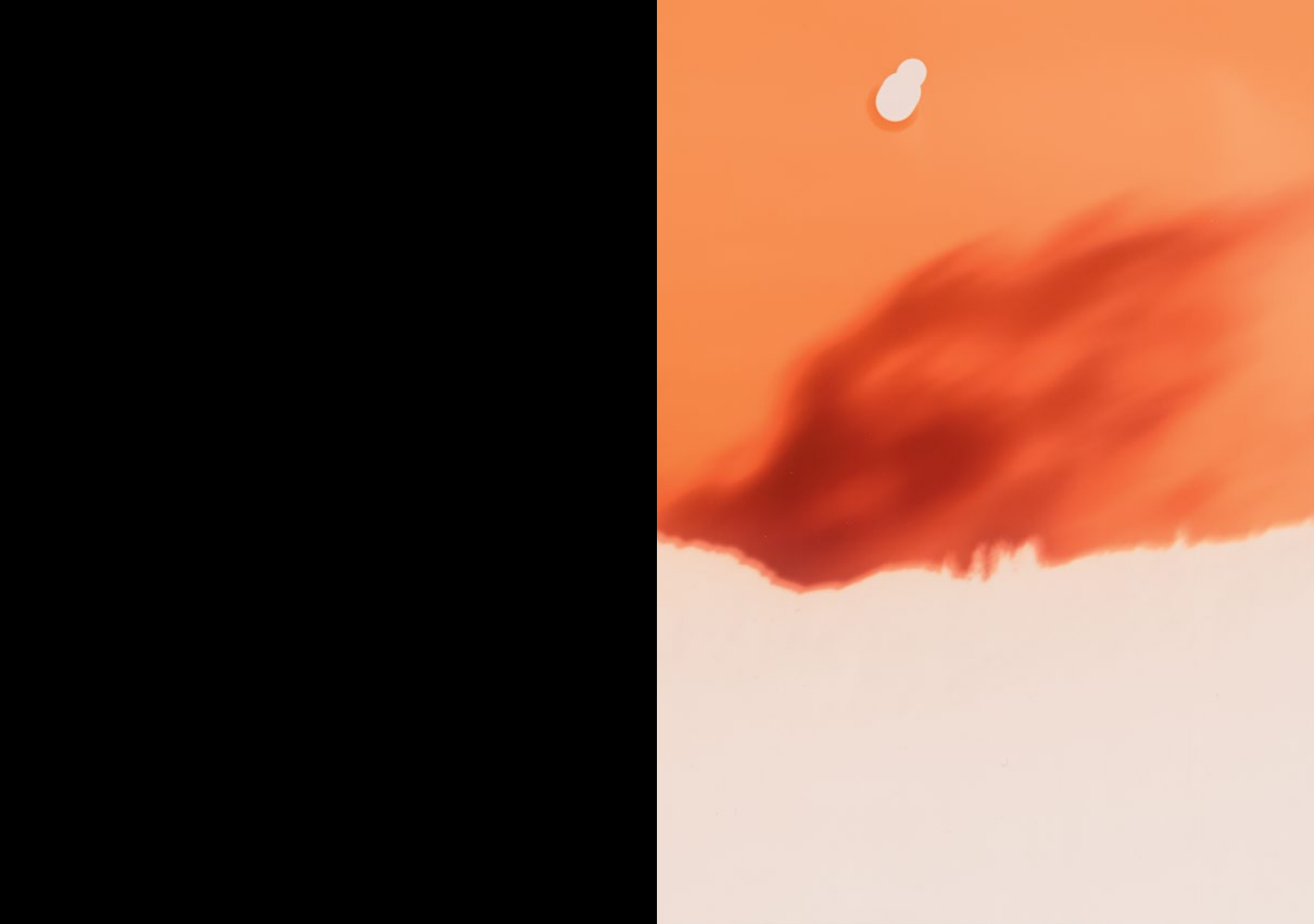


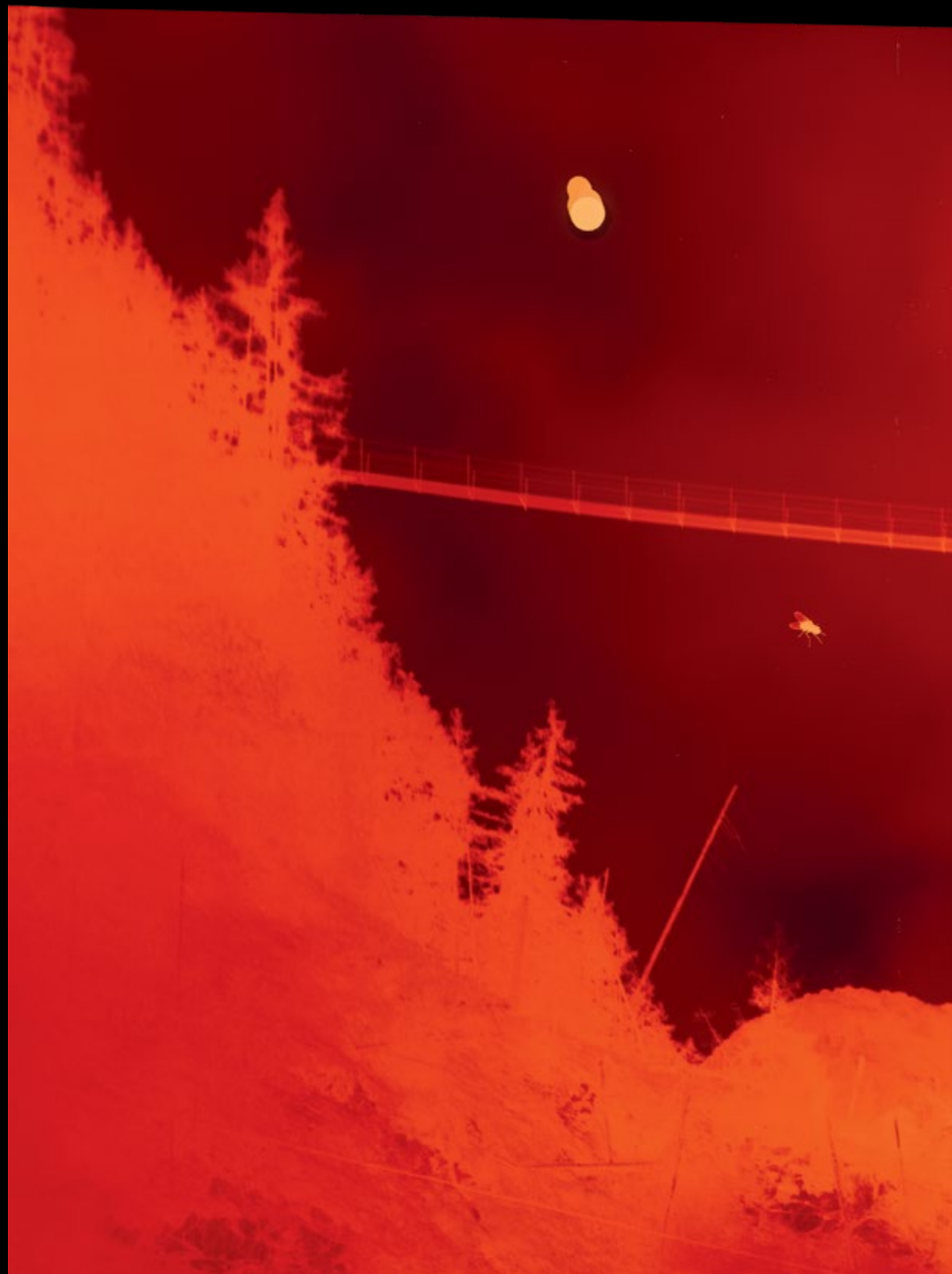


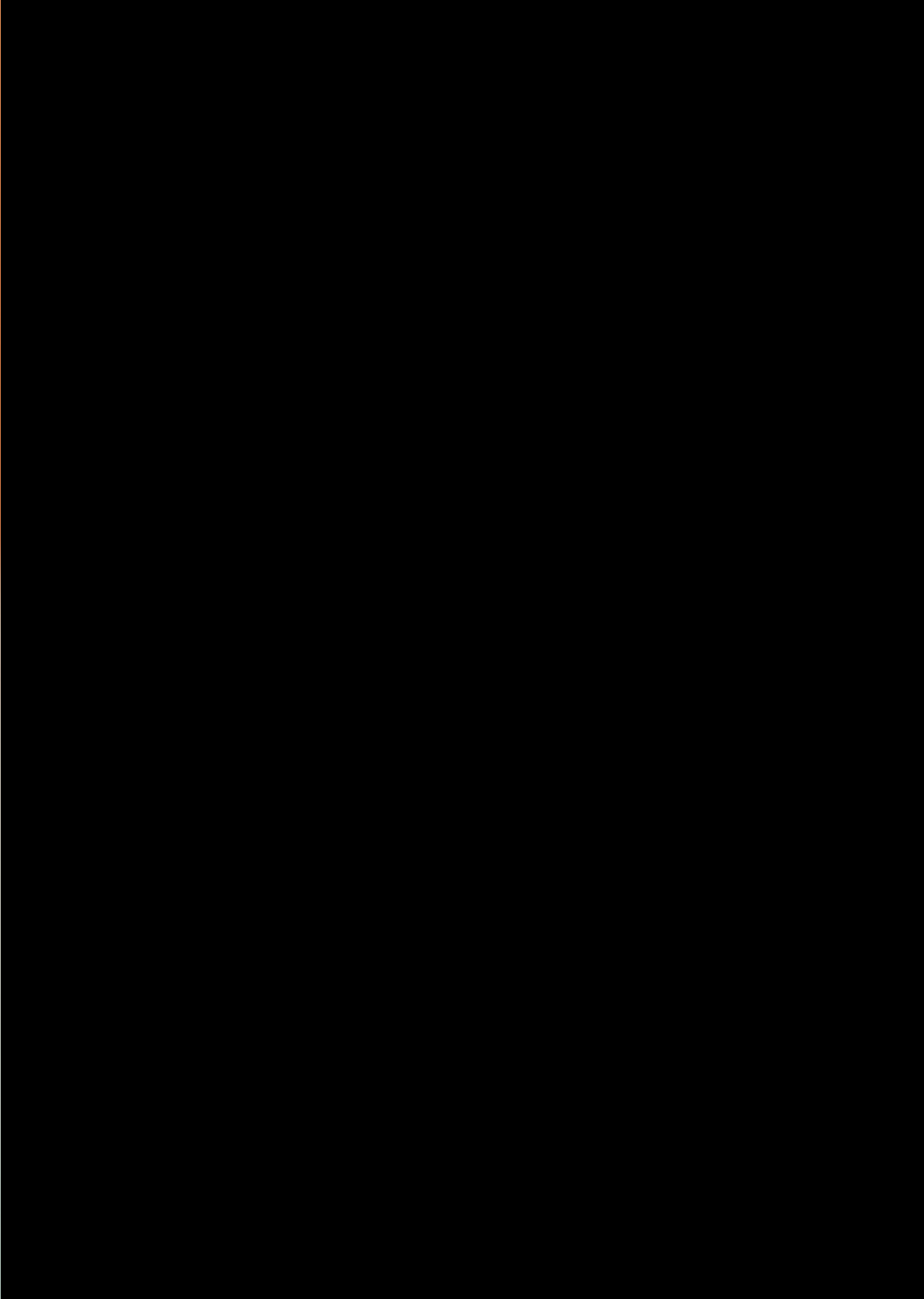




pp. 46—47	<p>Motiongraph #409 <i>Lingenauer Hochbrücke</i> <i>East view, over Bregenzer Ach</i> Vorarlberg, Austria 09.08.2025, 07:16</p>	pp. 56—57	<p>Motiongraph #408 <i>Schaufelschluchtbrücke,</i> <i>between Dornbirn and Ebnit</i> <i>above Dornbirner Ache</i> Vorarlberg, Austria 08.08.2025, 07:30</p>
	<p>76.2 × 128 cm, Single: Unique Chromogenic Paper Negatives</p>		<p>117 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives</p>
pp. 48—49	<p>Motiongraph #433 <i>Innbrücke West view, River Inn</i> Detail: Mötz, Tyrol, Austria p. 72 19.10.2025, 16:44</p>	pp. 58—59	<p>Motiongraph #416 <i>Nikolausbrücke Elbigenalp,</i> <i>River Lech near Reutte</i> Tyrol, Austria Detail: p. 75, 74, 83 25.09.2025, 16:25</p>
	<p>128 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives</p>		<p>117 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives</p>
pp. 50—51	<p>Motiongraph #415 <i>South view towards Holzgauer</i> <i>Wetterspitze, near Bach</i> Tyrol, Austria Detail: p. 69 24.09.2025, 18:17</p>	pp. 60—61	<p>Motiongraph #407 <i>Magerbach bend of the River Inn</i> <i>from the bridge near Imst</i> Tyrol, Austria Detail: 07.08.2025, 07:23</p>
	<p>69.5 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives</p>		<p>118 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives</p>
pp. 52—53	<p>Motiongraph #412 <i>East view - Valley between Warth,</i> <i>Tyrol, and Warth, Vorarlberg</i> Near Steffisalp, Vorarlberg, Austria Detail: pp. 80, 87 22.09.2025, 18:01</p>	pp. 62—63	<p>Motiongraph #428 <i>East view from Innbrücke Pitztal</i> Imst, Tyrol, Austria Detail: 18.10.2025, 10:50</p>
	<p>119 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives</p>		<p>122 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives</p>
pp. 54—55	<p>Motiongraph #414 <i>North view from bridge at</i> <i>River Höhenbach</i> <i>near Hängebrücke Holzgau</i> Reutte district, Tyrol, Austria Detail: pp. 71, 78, 84, 85 24.09.2025, 13:53</p>	pp. 64—65	<p>Motiongraph #424 <i>North view towards Innsbruck near</i> <i>Gries am Brenner (Wipp Valley)</i> Wipptal, Tyrol, Austria Detail: p. 77 16.10.2025, 11:45</p>
	<p>117 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives</p>		<p>109.5 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives</p>



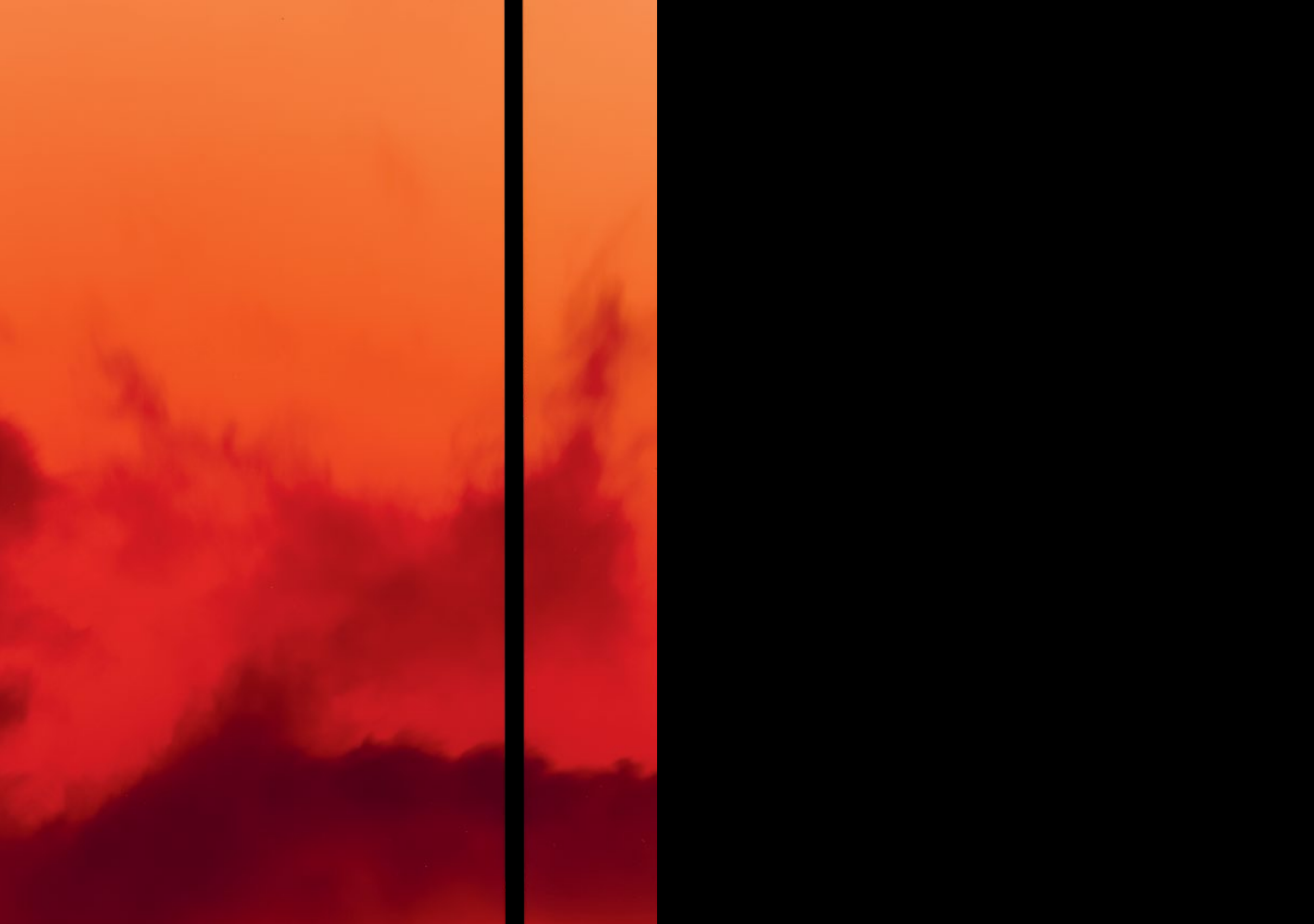




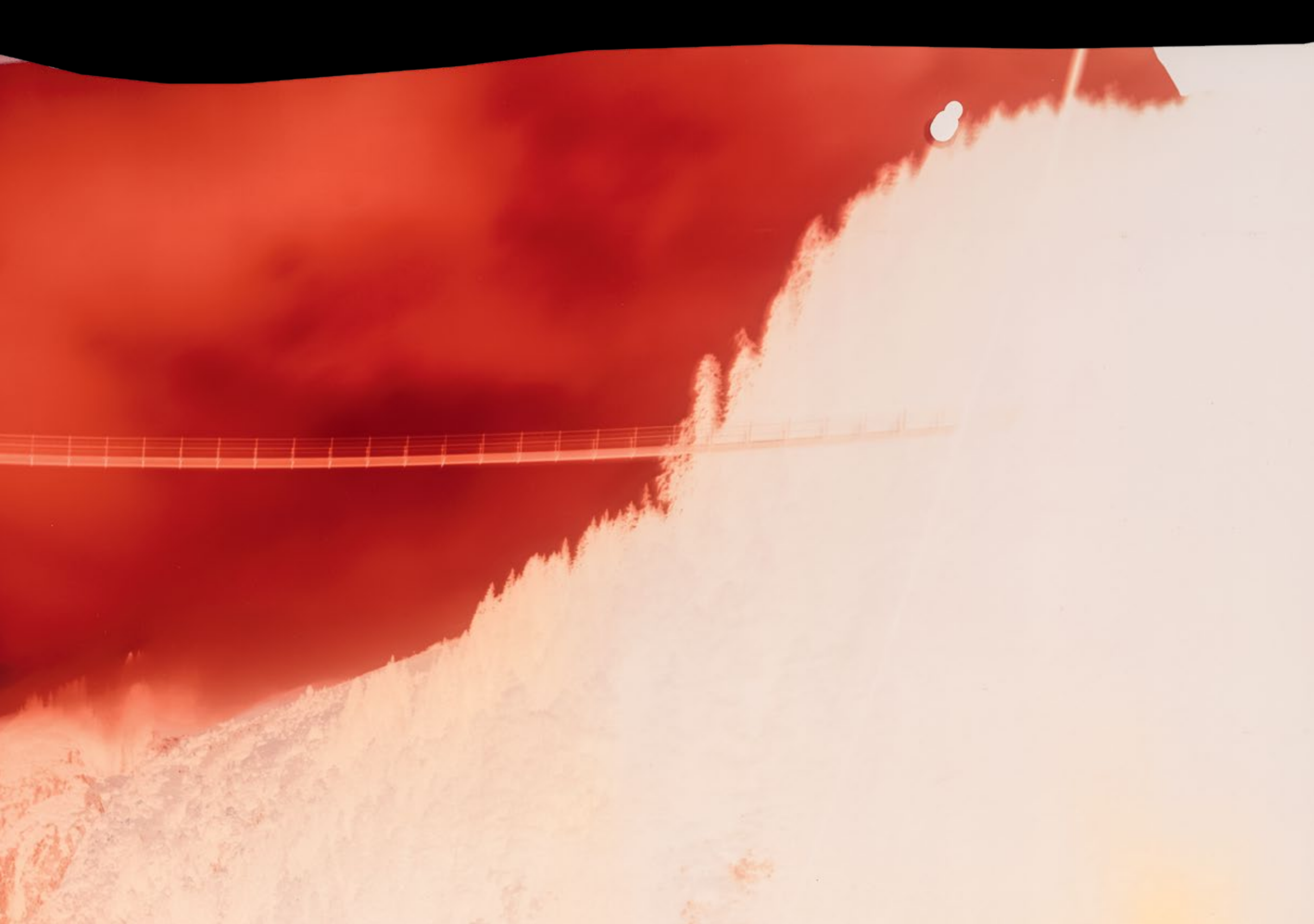


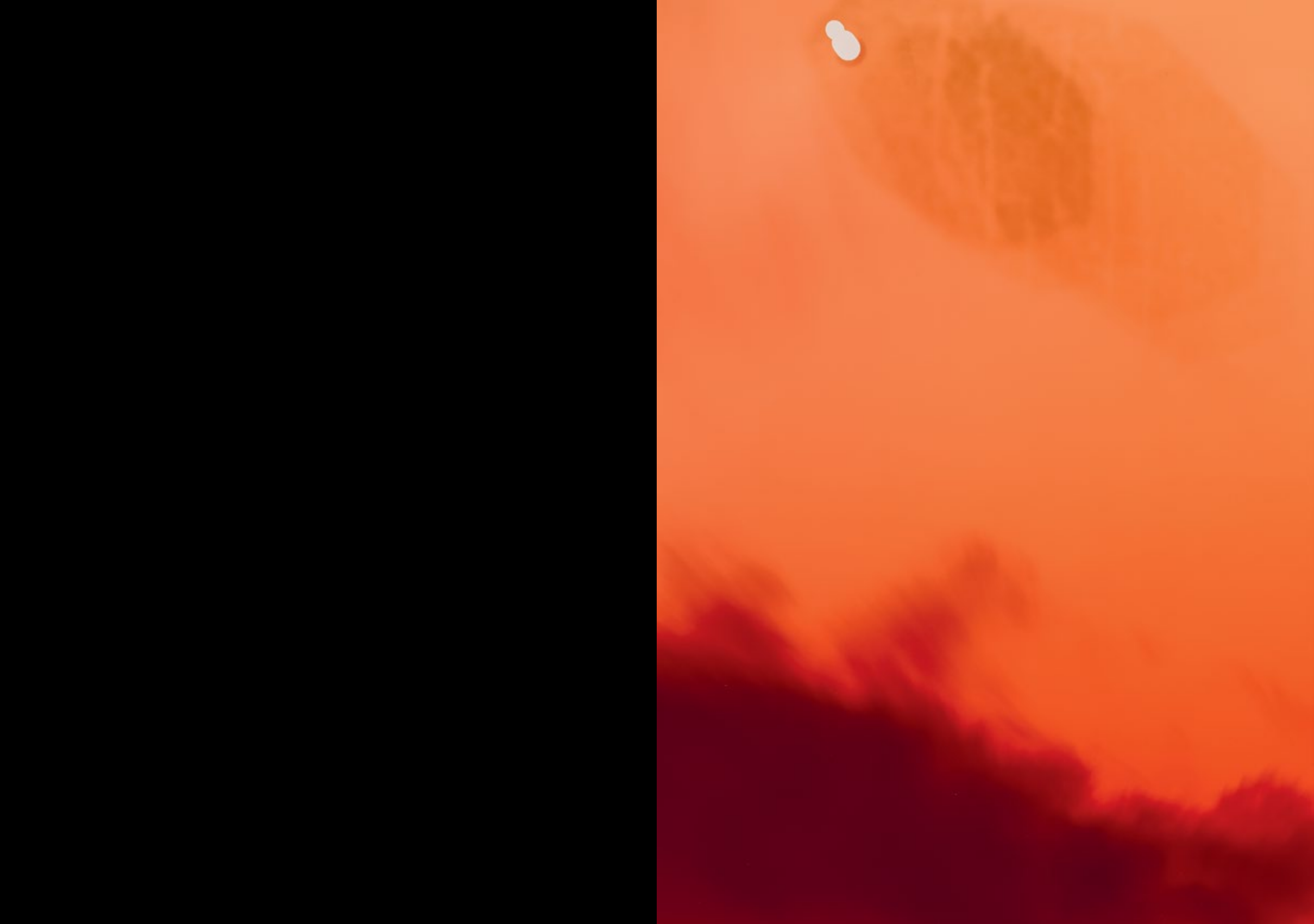




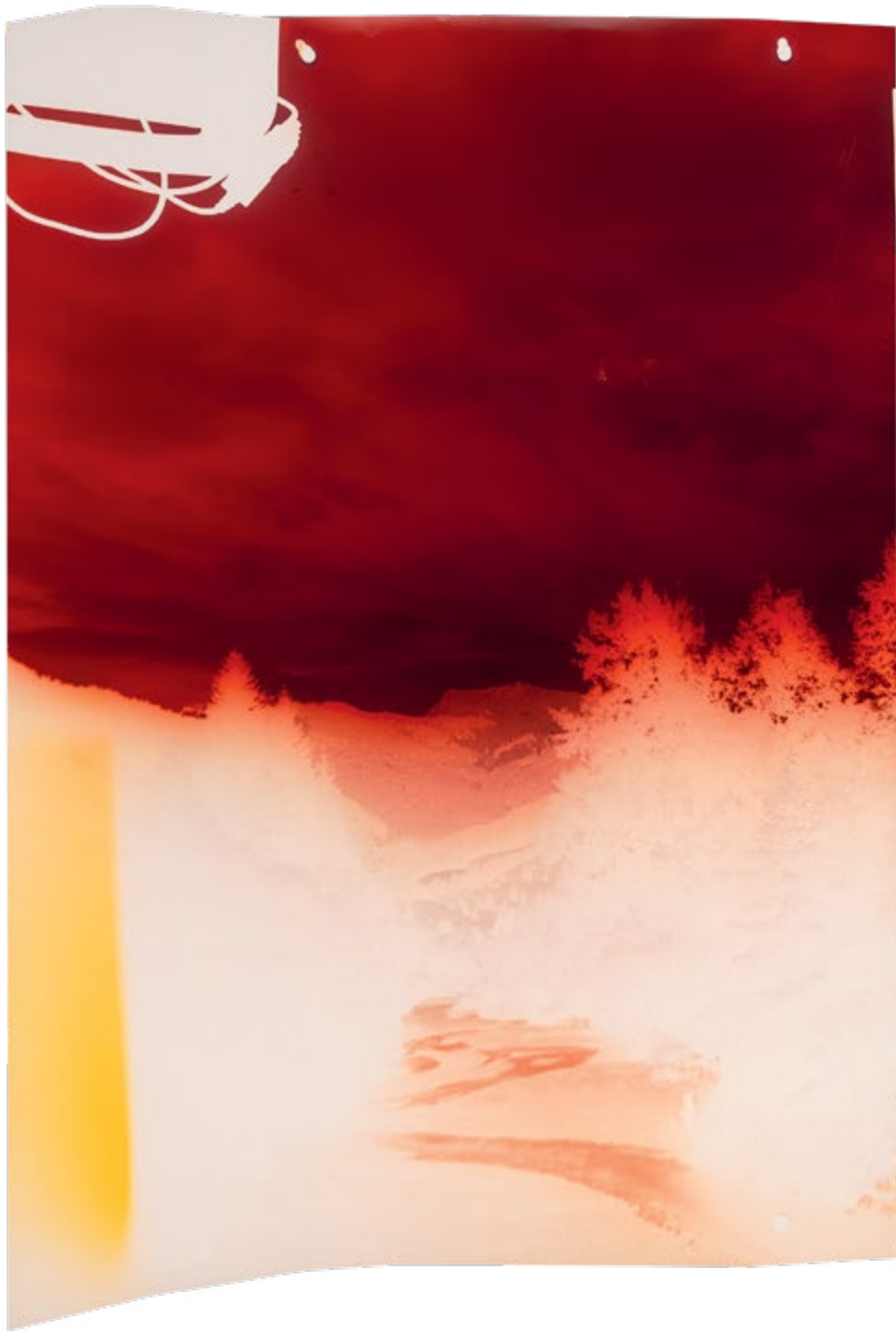


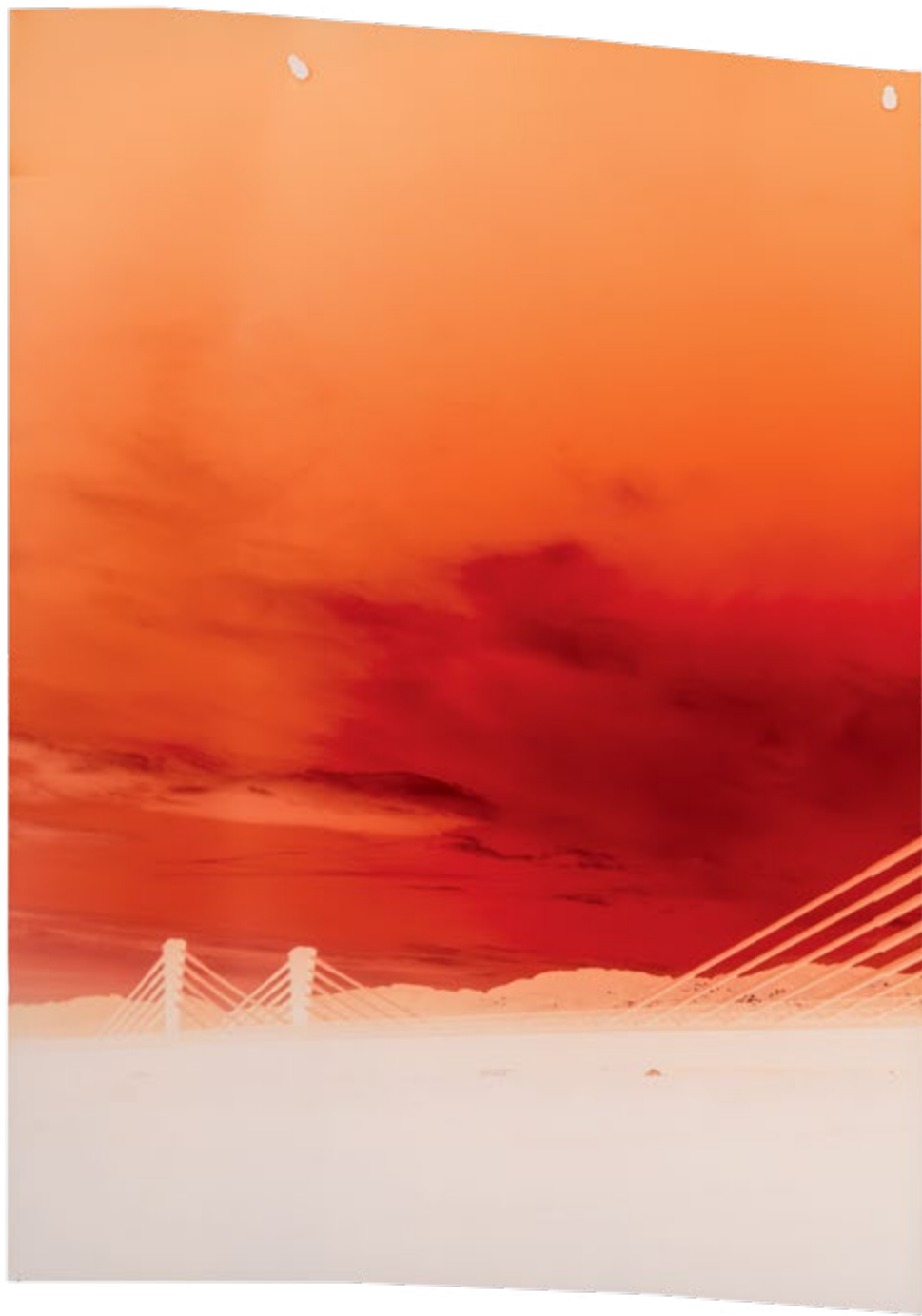


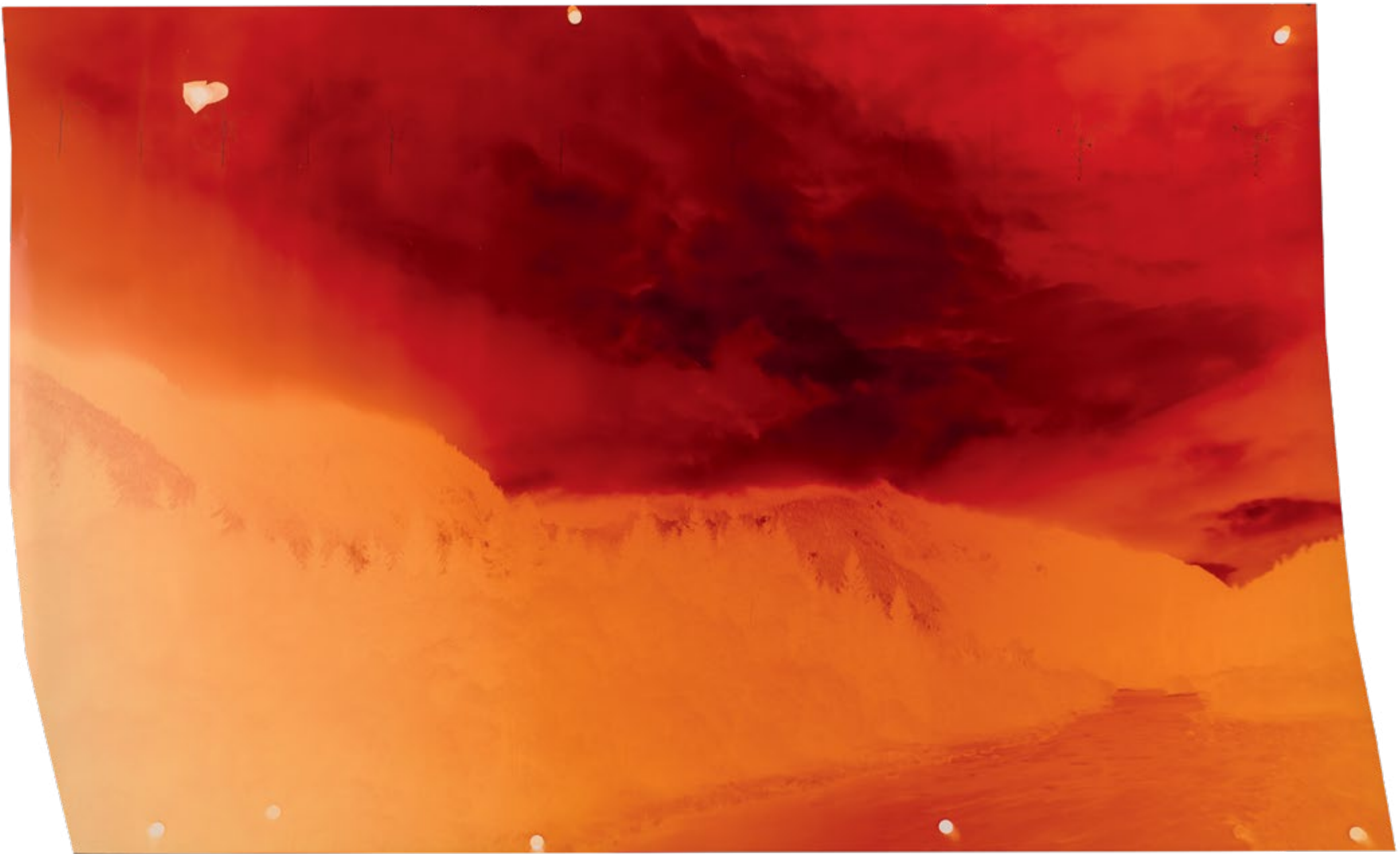






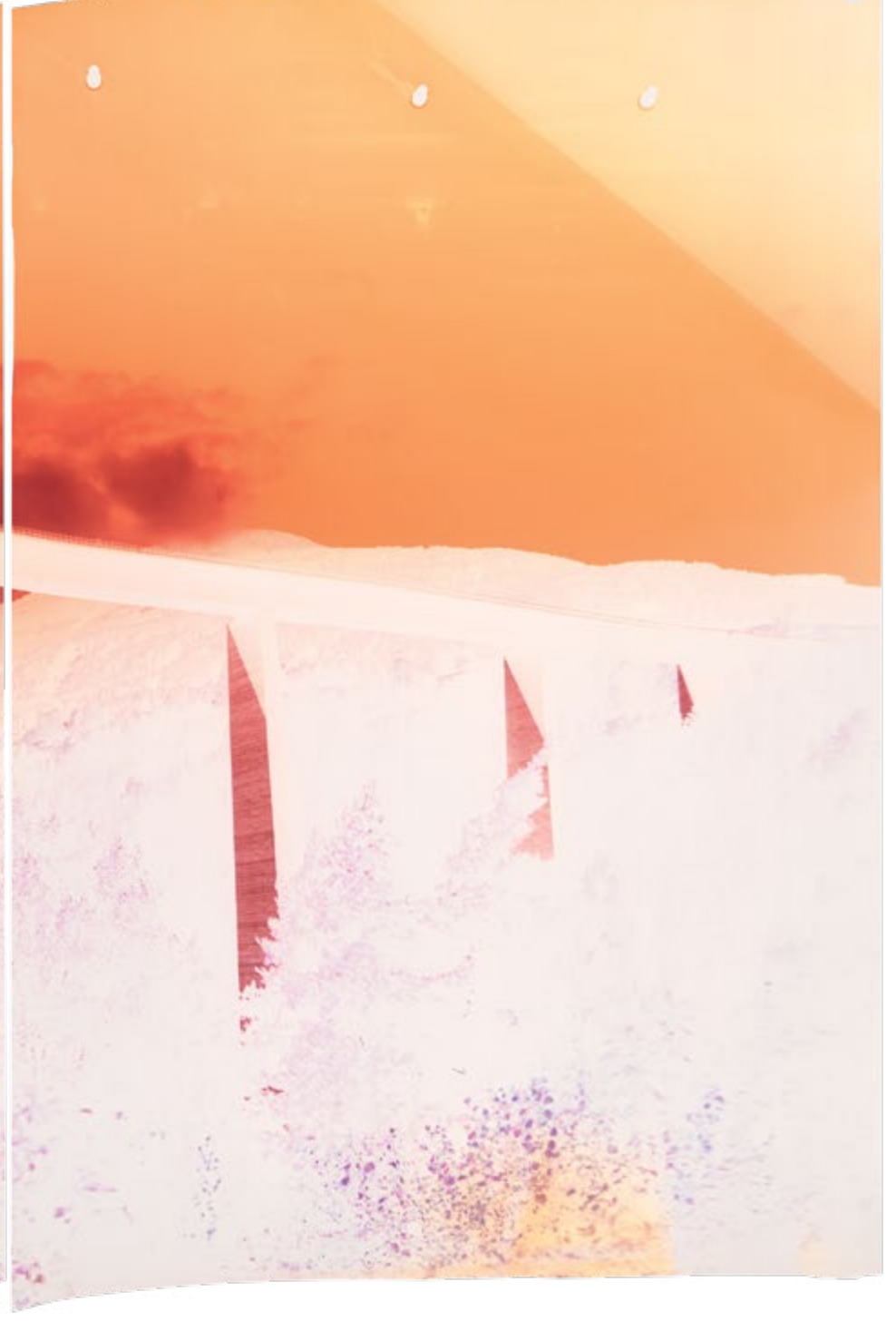






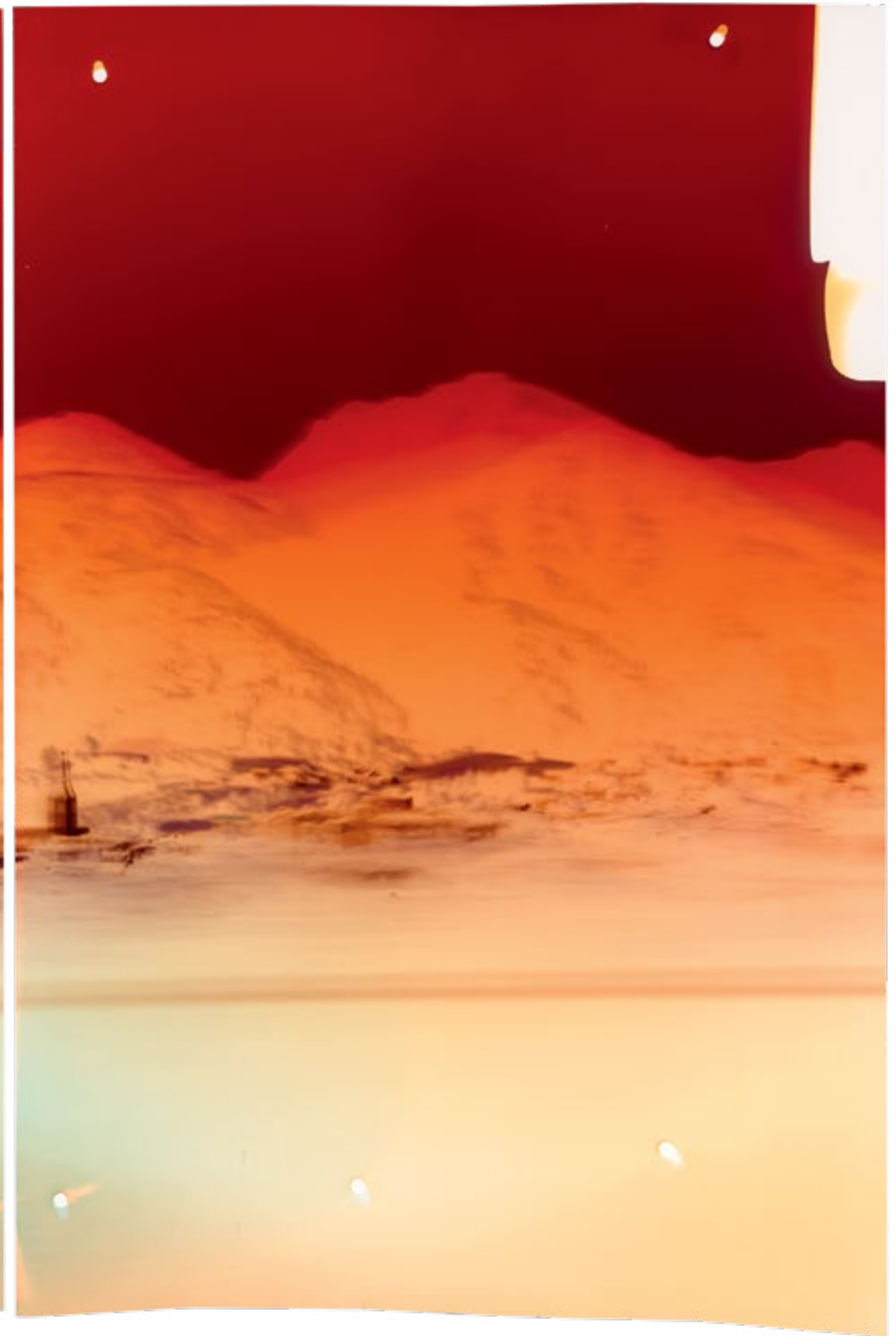










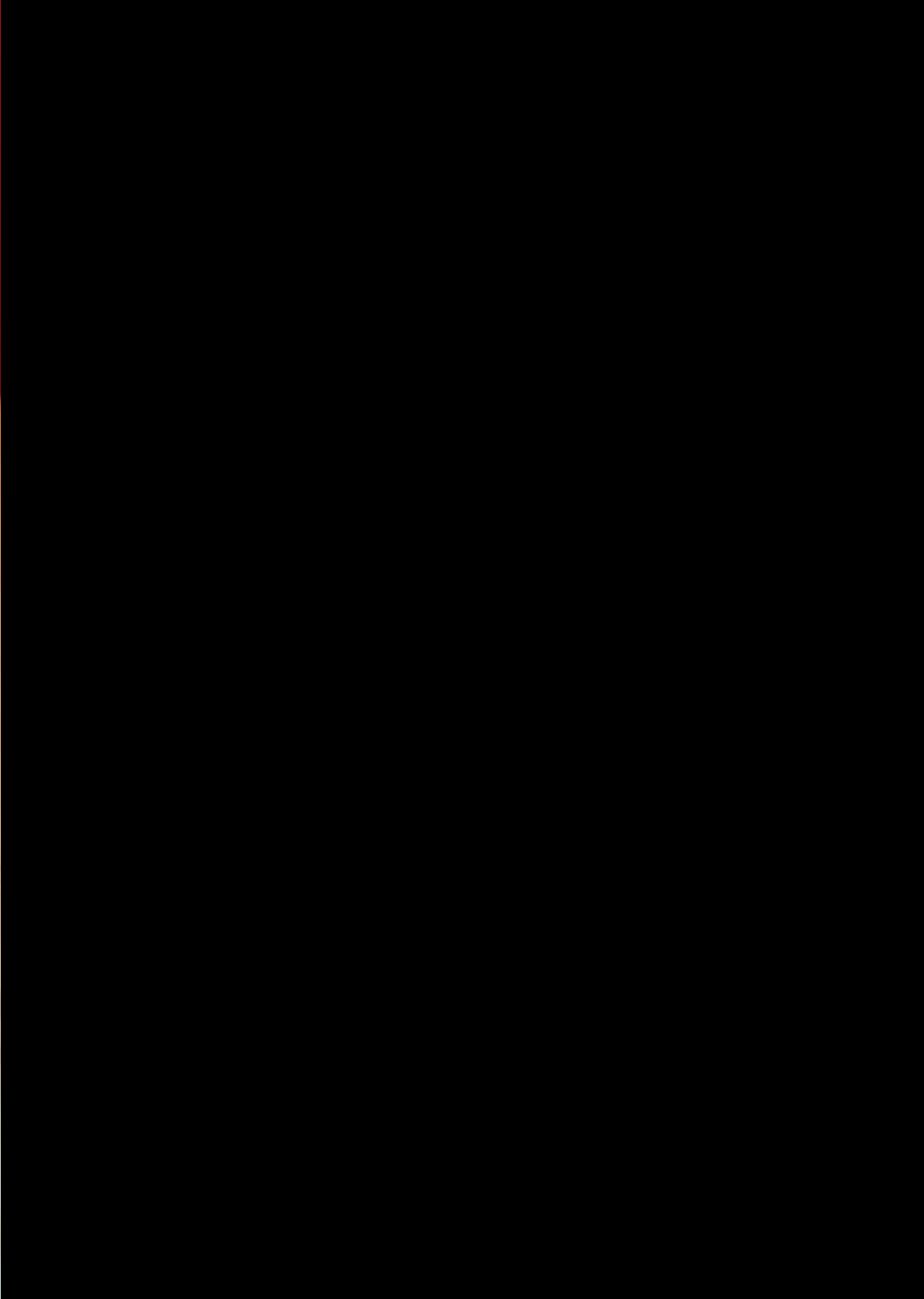


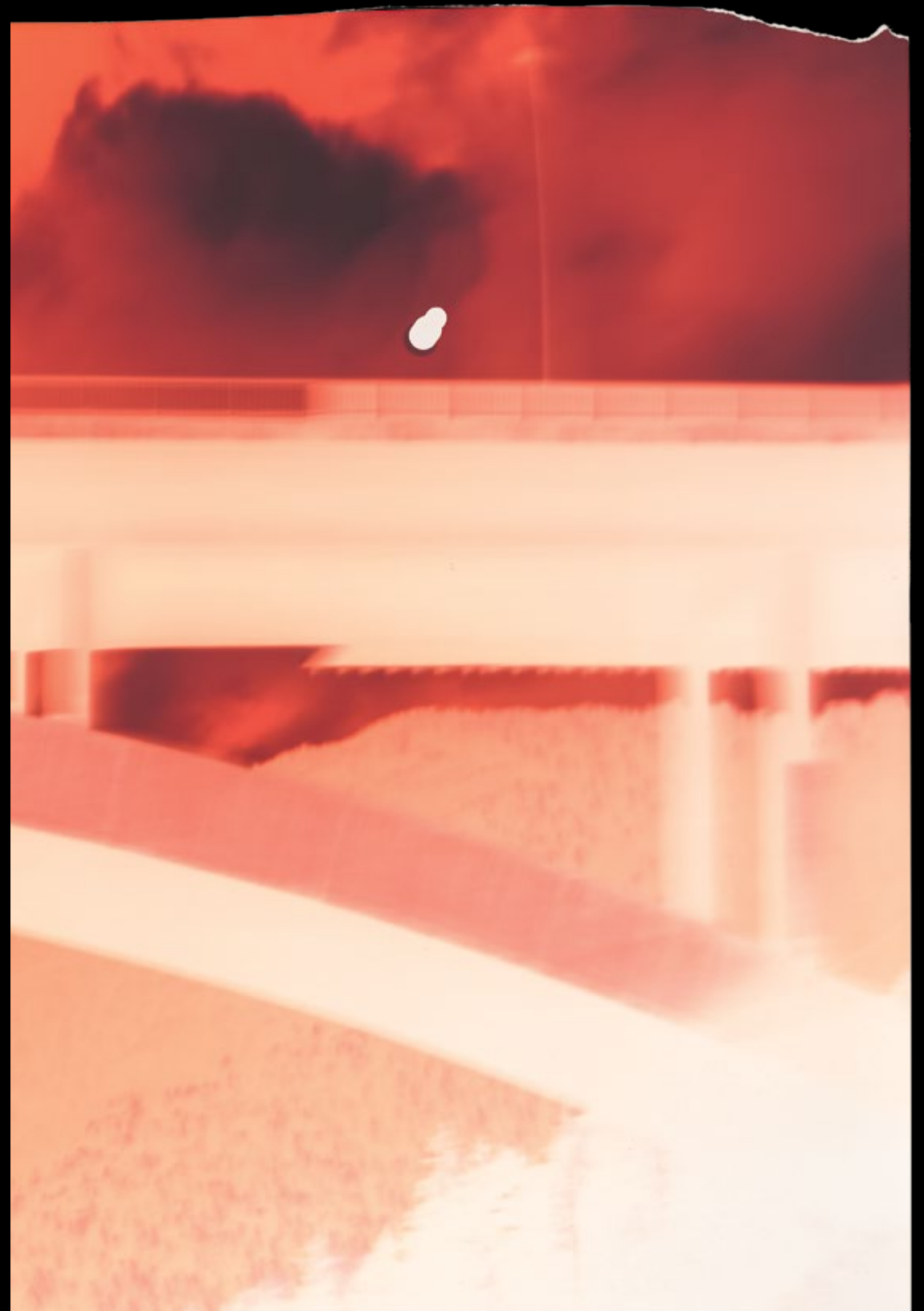
pp. 90—91	Motiongraph #413 <i>West view—River Lech at Griebau from the Lechbrücke</i> Reutte, Tyrol, Austria 23.09.2025, 16:59	pp. 100—101	Motiongraph #425 <i>View towards Europabrücke, Schönberg im Stubaital</i> Tyrol, Austria 17.09.2025, 10:16
Detail: pp. 110		Detail: p. 128	
	113.5 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives		117.5 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives
pp. 92—93	Motiongraph #411 <i>Rheinbrücke between Fußbach and Hard, over Rhine River</i> Vorarlberg, Austria 21.09.2025, 08:22	pp. 102—103	Motiongraph #421 <i>Grundbach stream inflow, Boathouse on Heiterwanger See near Reutte</i> Tyrol, Austria 28.09.2025, 14:25
Detail: p. 122		Detail: p. 115	
	112 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives		119 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives
pp. 94—95	Motiongraph #418 <i>West view from the bridge near Gutschau, River Lech</i> Reutte, Tyrol, Austria 26.09.2025, 17:24	pp. 104—105	Motiongraph #427 <i>West view from Innbrücke Pitztal</i> Imst, Tyrol, Austria 18.10.2025, 10:08
Detail: pp. 120, 121		Detail: p. 119	
	76.2 × 125 cm, Single: Unique Chromogenic Paper Negative		113 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives
pp. 96—97	Motiongraph #405 <i>Innbrücke West view, River Inn</i> Innsbruck, Tyrol, Austria 05.08.2025, 07:16	pp. 106—107	Motiongraph #406 <i>View over Imst and River Inn valley from the bridge</i> Imst, Tyrol, Austria 06.08.2025, 08:17
Detail: p. 127		Detail: p. 116	
	115 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives		117.5 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives
pp. 98—99	Motiongraph #419 <i>West view—Dry river bed near Pitzenbach</i> Tyrol, Austria 27.09.2025, 14:53		
Detail: pp. 112, 113, 125			
	117 × 153 cm, Diptych: Two Unique Chromogenic Paper Negatives		



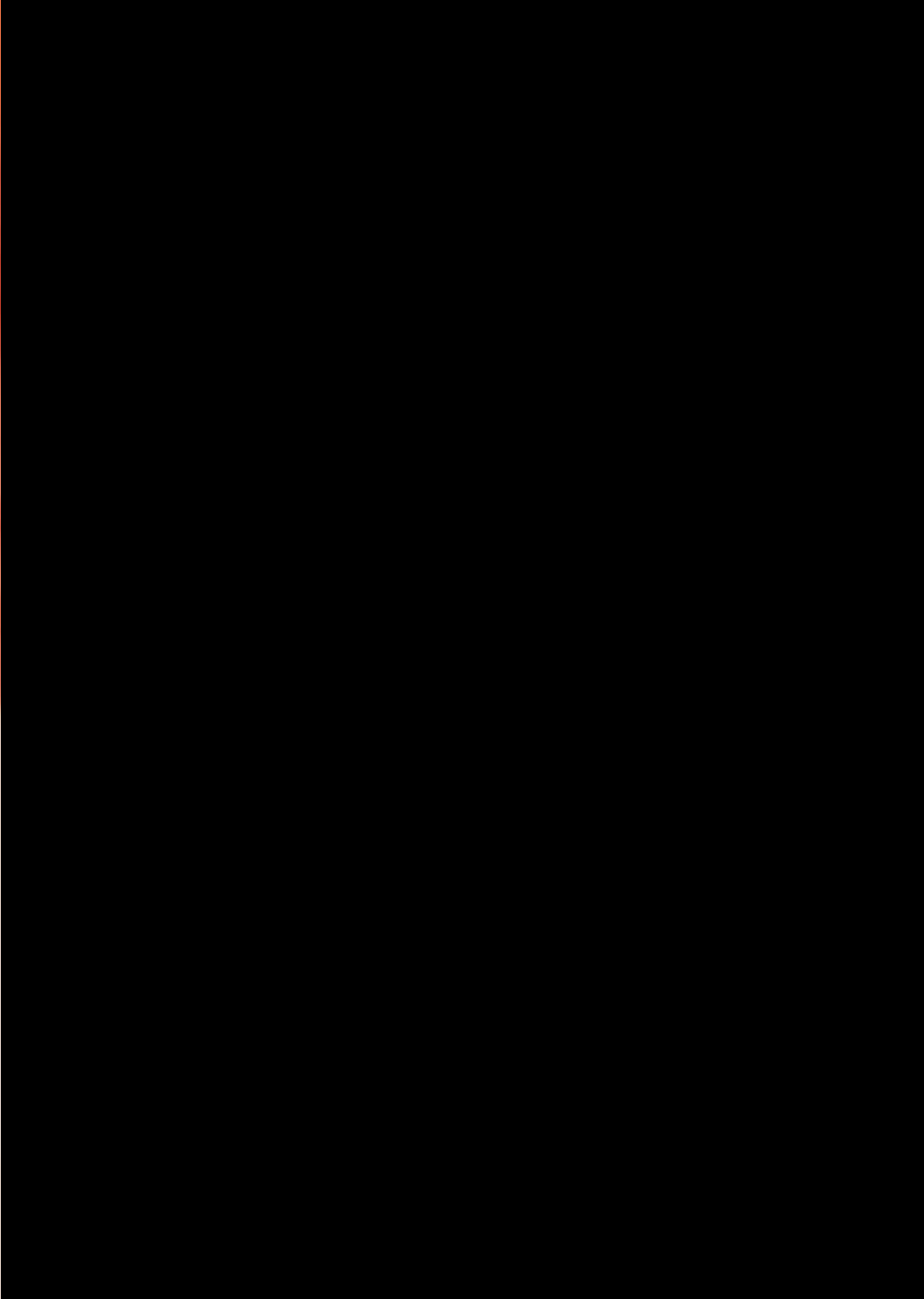




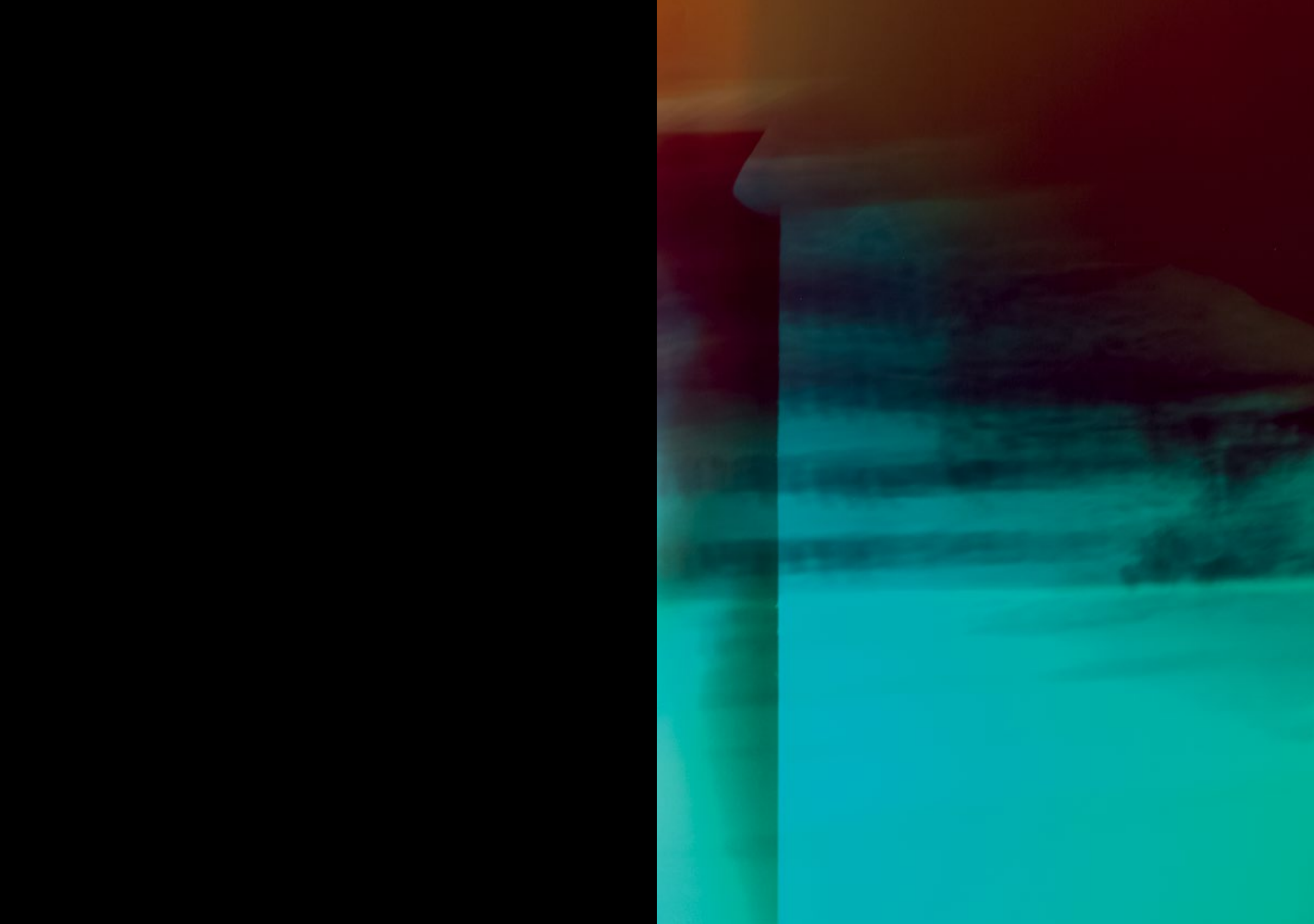


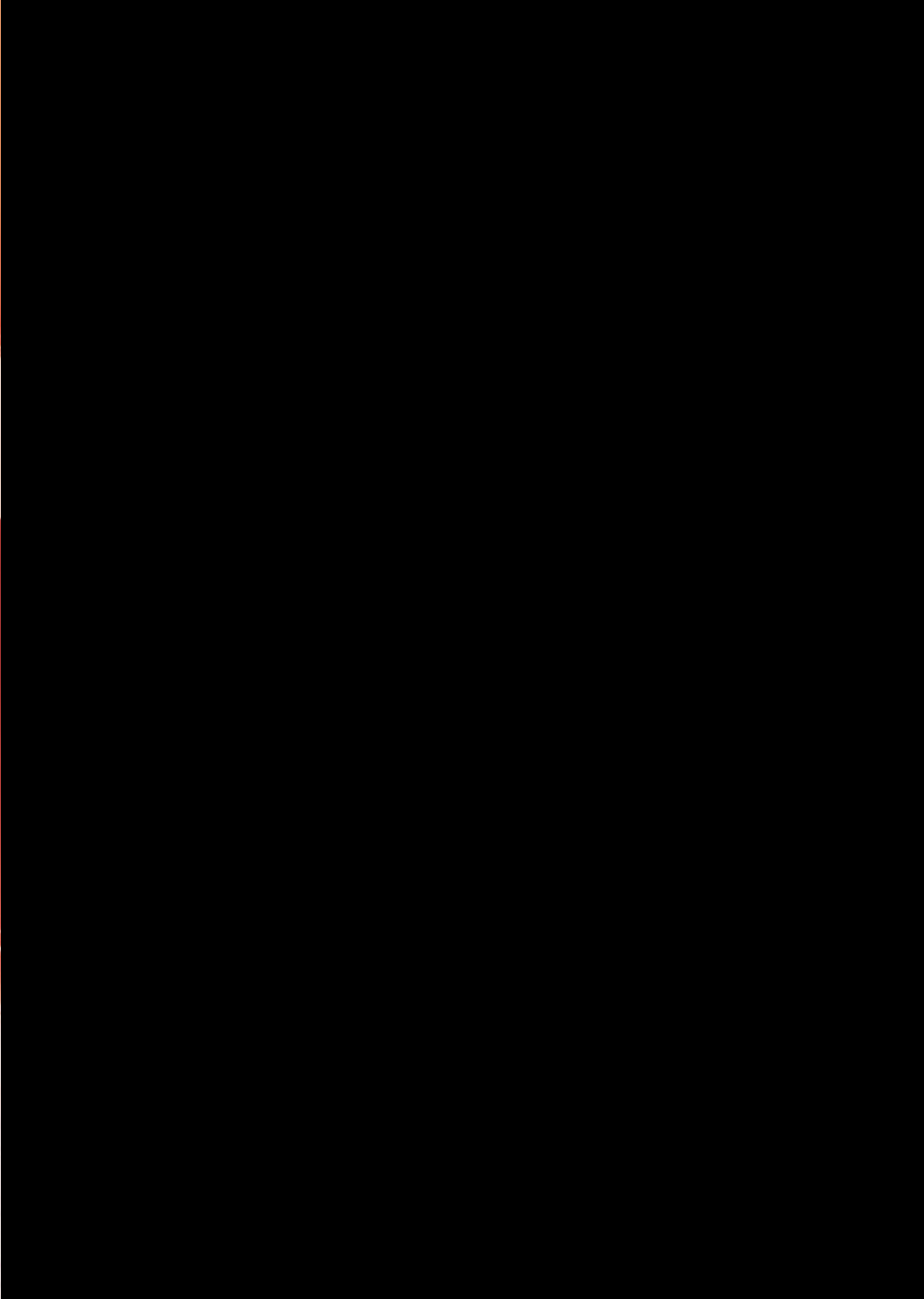












Maciej Markowicz (geb. 1981, Polen) fotografiert aus Fahrzeugen, die er zu Camerae obscurae umgebaut hat. Er ist der festen Überzeugung, dass die Fotografie sich eher mit der Zeitlichkeit des wahrgenommenen Moments befassen soll als mit der Herauslösung jenes Moments aus der Zeit.

Seine Praxis betont die Wichtigkeit der Präsenz – sowohl der verkörperten Erfahrung des Fotografen im Apparat als auch der Begegnung der Betrachter*innen mit der sichtbar gemachten Dauer. Markowicz verwendet lange Belichtungszeiten – meist rund acht Sekunden –, um Farbfotopapiernegative zu erzeugen, die sowohl die Szene als auch den Weg, den er durch sie bahnt, festhalten, und hebt so die Unterscheidung zwischen Beobachter und Beobachtetem auf.

Die so entstandenen Bilder, die er »Motiongraphs« nennt, lehnen den herkömmlichen Anspruch der Fotografie

ab. Anstatt die Zeit einzufrieren, zeichnen sie Dauer, Bewegung und den atmosphärischen Fluss der Dinge als sichtbare Phänomene auf.

Markowicz lebt in Berlin. Seine Werke befinden sich in Sammlungen wie dem Musée français de la Photographie oder der Kunstsammlung des Deutschen Bundestags.

Maciej Markowicz (b. 1981, Poland) is a Berlin-based artist who, driven by a conviction that photography should attend to the temporality of the perceived moment rather than its extraction from time, makes photographs from inside moving vehicles, which he has converted into camera obscuras.

His practice insists on presence – both the photographer’s embodied experience within the apparatus and the viewer’s encounter with duration made visible.

During long exposures – typically around eight seconds – he captures chromogenic paper negatives that record both the scene and his passage through it, collapsing the distinction between observer and observed.

The resulting images, which he calls «motiongraphs», resist the photograph’s usual claim to stop time, instead registering duration, motion, and atmospheric flux as visible phenomena.

Markowicz’s work is held in collections including the Musée français de la Photographie and the Art Collection of the German Bundestag.

Öffentliche Sammlungen / Public collections

Musée français de la Photographie, Bièvres, Frankreich

Kunstsammlung des Deutschen Bundestags, Berlin, Deutschland

ESMT Berlin Kunstsammlung, Berlin, Deutschland

Młyny Rothera, Institute for Culture and Arts, Bydgoszcz, Polen

Ausstellungen (Auswahl) / Selected exhibitions

2026
Above the River and Under the Sky – INN SITU, Innsbruck, Österreich

2025
Positions Berlin Art Fair & Photo Basel – ART WEEK Berlin, Flughafen Tempelhof, Hangar 7, Stand B12, Berlin, Deutschland. VisuleX Gallery for Photography

The City in the Lens of the Moving Camera Obscura – Photography Festival Sopot, Polen

BACK to the MAGIC / Camera Obscura and the Art of Photography – VisuleX Gallery for Photography, Hamburg, Deutschland

2024
Le monde flottant – Anne Clergue Gallery, Arles, Frankreich

Landscape brought to life. Berlin in the lens of the moving Camera Obscura – Polnisches Institut Berlin, Deutschland

Artist for Flussbad Berlin: Gruppenausstellung mit Katharina Grosse, Wolfgang Tillmans, Karin Sander u. a. – Berlin Art Week, Deutschland

2023
Horyzont Imagined. The city in the lens of the moving Camera Obscura – Art Gallery Ogrodowa8, Łódź, Polen

2021
Camera Obscura: Painting with Light and Motion – Floating exhibition, Berlin Photo Week, Deutschland

Through the Moving Eye of the Camera Obscura – Młyny Rothera, Bydgoszcz, Polen

2020
Berlin inside moving Camera Obscura, Motiongraphs 2018–2020 – Werkhof L57, Berlin, Deutschland

2018
Motiongraphs 2015–2018 – Flo Peters Gallery, Hamburg, Deutschland

2017
Camera Obscura (Floating exhibitions) – Open Gallery Weekend Berlin, Deutschland; Paris Photo, Frankreich; Unseen Photo Amsterdam, Niederlande

Dumbo Arts Festival – Polish Cultural Institute, New York, USA

Camera Obscura Cabinet at BYOB Show – International Studio & Curatorial Program (ISCP), New York, USA

2013
Accidental Accumulations – kuratiert von Jeanne Braille, Welsh Gallery, New Jersey, USA

2011
After we arrive, before we leave – kuratiert von Sandra Sykorova und Marko Daniel, Tate Modern, London, UK

Accidental Accumulations / Photo Global Exhibition – New York Photo Festival, New York, USA

Accidental Accumulations / Lab Exhibition – Michael Foley and Sasha Wolf Gallery, New York, USA

2010
Power Obscura – Public installation: Conversion of shipping container into Camera Obscura, London, UK

2008 Rouen Cathedral in Camera Obscura – Public installation: Real-time projection of Rouen Cathedral's façade, Rouen, Frankreich	Artist Talk: Landscape brought to life – Polni- sches Institut Berlin, Deutschland	2017 Camera Obscura Boat / Artist Studio Visit – Special event by Aperture/Paris Photo, Frankreich
<i>Künstlergespräche, Vorträge & Workshops / Artist talks, lectures & workshops</i>	2023 Artist Talk inside Camera Obscura installation – Galeria Ogrodowa8, Łódź, Polen	<i>Ausbildung, Künstlerre- sidenzen & Stipendien / Education, residencies & grants</i>
2025 SCHULBAU Messe 2025: Camera Obscura as Educational Tool – Art Talk and Presenta- tion on Camera Obscura in pedagogical settings, Hamburg, Deutschland	2022 Artist Talk and Camera Obscura boat tour event – Berlin Art Week, Deutschland	2017 Camera Obscura Boat / European Tour – Auftrag der Triennale der Photographie Hamburg/Deichtorhal- len, Hamburg, Deutschland
Artist Talk & Presenta- tion – Photography Festival Sopot, Polen	Workshop: Light and motion in the percep- tion of time – Berlin Photo Week, Deutschland	Grant from Goethe Institute and German Ministry of Foreign Affairs for Camera Obscura Boat / Europe- an Tour, Deutschland
Art Talk: Focus on Central and Eastern European Photography – OFF Festival Arles, Frankreich	2021 Workshop: Urban landscapes from water and from landside – in Kollaboration mit C/O Berlin Foundation, Deutschland	2011 Photo Global Residen- cy, School of Visual Arts, New York, USA
Back to the Magic Exhibition Visit & Artist Talk – mit Galerist Vivian Laux-Eggert und Kurator Ulrich Rüter, Hamburg, Deutschland	Workshop: Principles of Photography inside Camera Obscura Boat – Vintage Photo Festival, Polen	Presidential Scholar- ship, School of Visual Arts, New York, USA
Artist Talk: analogue- NOW 2025 – Analog photography revisited, Berlin, Deutschland	2019 Camera Obscura Boat Europe tour talk – Photo Talks Berlin, Deutschland	2010 BA Photography, London College of Communications, London, UK
2024 Workshop: Long Night of Science – Inside Camera Obscura tent installation, Polnisches Institut Berlin, Deutschland	Reclaim the Water! Lecture Series – House of Statistics and Museum of Subcultures, Berlin, Deutschland	

Der Künstler dankt folgenden Personen für
ihre Beteiligung und Unterstützung: /
The artist thanks the following people for
their participation and support:

Ilva Heitmann, Lucian Remi Markowicz,
Gabriele und Reinulf Heitmann, Grażyna und
Stanisław Markowicz, Agnieszka und
Dariusz Markowicz, Grzegorz K. Kosmala,
Hans-Joachim Gögl, Gundula Darlap-
Madersbacher, Paweł Pierzga, Luis Walcher,
Wiktoria Michałkiewicz, Candice M.
Hamelin, Anni Seligmann, Giulia Giordano,
Thomas Osl, Dagmar Timmers-Fehr,
Cindy Rose und Raj Mehta, Chelsea und
Andrew Moynehan, Marcy Rosewater,
Victoria Hansen, Dianne Rose und Anthony
Paciello, Elizabeth und William Kahane,
Susan und Peter MacGill, Julie und Robert
de Luxembourg, Hanna Leicht und
Florian Siebörger, Guido Schild, Sabina Mirri,
Richard van den Bergh, Judith van Linden,
Paul Smith, Werner Hettler, Barbara Thiel,
Anne Clergue, Ellen K Willas, Florence
Danjoux, Vivian Laux-Eggert, Gero Nigge-
meier, Jolanta Miśkowiec.





INN SITU – Fotografie, Musik, Dialog

Im Rahmen dieser Reihe laden wir international tätige Fotokünstler*innen in die Region Tirol/Vorarlberg ein, jeweils eine Ausstellung als Reflexion dieser Begegnung neu zu entwickeln. Unser Schwerpunkt liegt dabei auf künstlerischen Positionen, bei denen der Prozess der Wahrnehmung und die Entwicklung der Arbeit vor Ort zentrale Bestandteile des Werks darstellen.

Parallel dazu laden wir heimische Musikschaffende aus der Region ein, in künstlerischer Resonanz auf die fotografischen Arbeiten jeweils ein Konzert neu zu erarbeiten. Abgerundet wird der dramaturgische Dreiklang mit einer kommentierenden Dialogreihe aus Wissenschaft und Alltagskultur. Zu jeder Ausstellung erscheint eine zweisprachige Publikation in der gleichnamigen Reihe bei FOTOHOF>EDITION in Salzburg. Alle Ausstellungen und Konzerte von INN SITU sind eigens für das BTV Stadtforum entwickelte Arbeiten.

INN SITU – Photography, Music, Dialogue

For this series, we invite international artist-photographers to Tyrol and Vorarlberg to develop new exhibitions which reflect their encounters with the region. We focus on artistic approaches in which the processes of perception and the development of the work on site both constitute important elements of the work itself.

Alongside this, we invite local musicians from Tyrol and Vorarlberg to develop a new concert in artistic resonance with the photographic works. A series of commentaries in the form of dialogues, which draw on scholarly and mainstream culture, complete the dramaturgical triad. A bilingual publication in the series of the same name is published by FOTOHOF>EDITION in Salzburg to accompany each exhibition. All INN SITU exhibitions and concerts feature works which have been specifically developed for the BTV Stadtforum.

Diese Publikation erscheint zur Ausstellung
Maciej Markowicz
ABOVE THE RIVER AND UNDER THE SKY
15.4. – 18.7.2026
BTV Stadtforum Innsbruck

Ausstellung
Künstlerische Leitung: Hans-Joachim Gögl /
Ausstellungsmanagement: Gundula
Darlap-Madersbacher, Sarah Nawroth /
Video-Dokumentation: Thomas Osl, STUMM-
LAUT Tonstudio / Ausstellungsansichten:
Maciej Markowicz / Besucherservice:
Gundula Darlap-Madersbacher, Veronika
Berti, Sarah Nawroth / Ausstellungsaufbau:
Robert Simmerle / Creative Consultant
von M. Markowicz: Wiktoria Michałkiewicz,
REZO / Artist Support: Polnisches Institut Wien

Publikation
Herausgeber: Hans-Joachim Gögl,
BTV Stadtforum Innsbruck /
Gestaltung: Studio Mut, Anni Seligmann,
Thomas Kronbichler, Martin Kerschbaumer,
Giulia Giordano /

Redaktion: Hans-Joachim Gögl, Sarah
Nawroth / Texte: Hans-Joachim Gögl,
Candice M. Hamelin / Übersetzung: Kimi Lum

Alle Arbeiten © Maciej Markowicz

Druck: Vorarlberger Verlagsanstalt;
Auflage: 500 + 88 Artist Prints
Printed in Austria

© 2026 INN SITU
– Fotografie, Musik, Dialog
BTV Kunst und Kultur
Alle Rechte vorbehalten.

FOTOHOF>EDITION, Band 409
ISBN 978-3-903595-09-5

BTV
Kunst und Kultur



GENAU DA!
Studierende der Klasse für
Fotografie und Medien von Joachim
Brohm an der HGB Leipzig
ISBN 978-3-902993-66-3
FOTOHOF>EDITION, Band 266



RIGHT NOW
Florence Cardenti, Gilberto
Güiza-Rojas, Romain Darnaud,
Florian Schmitt, Rachael Woodson
ISBN 978-3-903334-49-6
FOTOHOF>EDITION, Band 349



ORLY ZAILER
AHNEN. Neue Porträts
ISBN 978-3-902993-75-5
FOTOHOF>EDITION, Band 275



Armin Linke
QUANTUM CONDITIONS
ISBN 978-3-903334-63-2
FOTOHOF>EDITION, Band 363



MELANIE MANCHOT
Mountainworks
(Montafon)
ISBN 978-3-902993-83-0
FOTOHOF>EDITION, Band 283



Uta Kögelsberger
FOREST COMPLEX
ISBN 978-3-903334-73-1
FOTOHOF>EDITION, Band 373



**Carlos Spottorno &
Guillermo Abril**
DIE VERWERFUNG
ISBN 978-3-902993-92-2
FOTOHOF>EDITION, Band 292



Kurt Tong
KRAMPUS
ISBN 978-3-903334-77-9
FOTOHOF>EDITION, Band 377



Bettina von Zwehl
WUNDERKAMMER
ISBN 978-3-903334-01-4
FOTOHOF>EDITION, Band 301



Gerti Deutsch / Ilija Trojanow
**IMAGINATION UND
AUGENSCHHEIN**
ISBN 978-3-903334-89-2
FOTOHOF>EDITION, Band 389



Roos van Haafden
LIGHT WORKS
Re-Risch-Lau
ISBN 978-3-903334-16-8
FOTOHOF>EDITION, Band 316



Tamas Deszö
**EVERYTHING BEGINS
TO FLOAT**
ISBN 978-3-903334-94-6
FOTOHOF>EDITION, Band 394



Verena Roßbacher
DAS FOTOALBUM
Bilder einer Reise,
literarisch betrachtet
ISBN 978-3-903334-27-4
FOTOHOF>EDITION, Band 327



Volker Gerling
PORTRAITS IN MOTION
ISBN 978-3-903334-28-1
FOTOHOF>EDITION, Band 328



Andrea Botto
**LANDSCHAFT ALS
PERFORMANCE**
ISBN 978-3-903334-43-4
FOTOHOF>EDITION, Band 343

Das Aha-Erlebnis kam
2012 in New York:
Als ich mit der U-Bahn
durch einen Tunnel
fuhr, gingen die Lichter
im Wagen aus. Von
draußen leuchteten die
Lichter durch die
Fenster – und plötzlich
verstand ich:
Bewegung ist sichtbar
gemachte Zeit.
Ich musste die Camera
obscura in Bewe-
gung setzen.

The revelation came in
2012 in New York.
I was riding the subway
through a tunnel
when the train lights
went off. External
light flickered through
the windows – and
suddenly I understood:
Motion is time made
visible. I needed to set
the camera obscura
in motion.

I

N

N

15.4. – 18.7.2026

BTV Stadtforum Innsbruck



FOTOHOF>EDITION, Band 409

ISBN 978-3-903595-09-5

S

I T

U