

Forscher sind auf der Suche. Sie suchen nach etwas, das sich ihnen entzieht. Ein verführerisches und rätselhaftes Ding, das sich nicht greifen oder formulieren lässt. Während der Arbeit stoßen sie manchmal auf etwas Unerwartetes, etwas, das sie nicht gesucht haben, von dem sie, ist es einmal da, aber genau spüren, es gefunden zu haben. Forschung beginnt dort, wo das Untersuchungsobjekt die Fragestellung verändert.

Georges Didi-Huberman hat diese paradoxe Verknüpfung von Zielsetzung und Zufälligkeit als »Doppelexistenz aller Forschung« beschrieben.<sup>1</sup> Ersetzt man den Begriff der Forschung durch den der Kunst, ergibt sich ein recht präzises Bild von der Arbeitsweise Peter Millers. Der 1978 geborene Künstler aus Burlington, Vermont (US), lebt und arbeitet seit mehr als einer Dekade im deutschsprachigen Raum. Millers Medien sind Film und Fotografie, er stellt aber auch Installationen und Skulpturen her, nimmt Interventionen im Raum vor und schließt an die Performancekunst an. Trotz der materiellen und formalen Vielfalt thematisieren seine Arbeiten ein inhaltlich abgestecktes Feld: Sie erforschen die Geschichte der technischen Medien und kreisen um ihre grundlegenden Elemente wie Chemie und Licht, Publikum und Flickereffekt, Optik und Perspektive.

Miller befragt Film und Fotografie auf ihre Beschaffenheit hin, ohne sie ontologisch festzuschreiben. Im klassischen Sinn filmt und fotografiert er wenig. Erzählweisen des Hollywoodkinos und der Abbildrealismus der angewandten Fotografie gehören kaum zu seinen Interessen. Vielmehr reduziert der Künstler das technische Dispositiv, indem er auf das »obscure Kästchen«<sup>2</sup> der Kamera, auf Objektiv oder Linse verzichtet. Sein Film »Stained Glass« (2015), der auf der 57. Biennale di Venezia (2017) installiert war, thematisiert die Bedingungen des Sehens jenseits der elektrischen Signale der Retina.<sup>3</sup> Der Vorspann setzt mit der Bitte ein, der Filmvorführer möge die Linse seines Projektors entfernen. Von der Lichtbündelung befreit und aus dem rechteckigen Kader entlassen, überträgt der Apparat das eigene Innenleben an die Ausstellungswand und taucht es, akustisch untermalt vom Rattern des projizierten 16-mm-Films, in langsam wechselnde Spektralfarben. Millers Fotoarbeiten folgen einem ähnlichen Konzept. Für »Photo Postcard« (2008) hat er lichtempfindliche Postkarten in der Dunkelkammer beschrieben und sie nachts an KollegInnen geschickt. Jeder Lichtkontakt, der die Karten zwischen ihrem Einwurf in den öffentlichen Briefkasten und der Ankunft bei ihren EmpfängerInnen erreichte, brachte unzählige latente Bilder hervor, die vom nächsten Sonnenstrahl gleich wieder überschrieben wurden. »Postboxes are darkrooms too«, notierte Miller rückseitig. Unter den Adressaten, an die er seine Karten sandte, war auch Camera Austria.<sup>4</sup>

Peter Miller hat am School of the Art Institute of Chicago Film studiert und über ein Fulbright- und ein DAAD-Stipendium mit den Experimentalfilmern Peter Tscherkassky in Wien und Matthias Müller in Köln gearbeitet. Heute bestimmen filmische und fotografische Arbeiten zu gleichen Teilen sein Werk. Um die Verflochtenheit von Film und Fotografie im Denken des Künstlers zu verstehen, ist das Wissen um seinen disziplinären Hintergrund hilfreich. Denn aus der Perspektive der Filmtheorie zerfällt die Unterscheidung beider Medien bereits in der Struktur. Hier gehört die Fotografie der langen Phase des Protokinos an – jener diffusen Zeit vor der Erfindung des Kinos, in dem dessen zentrale Bestandteile unabhängig

Translated by Andrea Scrima

Researchers search. They search for something that eludes them. A seductive and mysterious thing they can neither grasp nor formulate. Sometimes, when they're working, they hit upon something unexpected, something they weren't looking for but which, once it's there, they strongly sense they've found. Research begins where the object of investigation alters the question posed.

Georges Didi-Huberman described this paradoxical connection between goal and chance as the "dual existence of all research."<sup>1</sup> When the term "research" is replaced by "art," the result offers a fairly precise image of Peter Miller's working method. Born in Burlington, Vermont (US) in 1978, the artist has been living and working for more than a decade in German-speaking countries. Although Miller's media are film and photography, he also makes installations and sculptures, undertakes interventions in space, and is often involved with performance art. Despite his wide range in form and material, the area his works address is thematically circumscribed: they research the history of the technological media and explore their basic components, such as chemistry and light, audience and the flicker effect, optics, and perspective.

Miller inquires into the nature of film and photography, without defining them ontologically. He rarely films or takes photographs in a classic sense. His interests are far from the narratives of Hollywood cinema and the representational realism of applied photography. Instead, the artist reduces the technical dispositive by subtracting the "obscure box"<sup>2</sup> of the camera and the lens. His film "Stained Glass" (2015), which was installed at the 57th Biennale di Venezia (2017), explores the conditions of seeing beyond the electrical signals of the retina.<sup>3</sup> The opening credits begin with a request to the projectionist that he remove the projector's lens. Liberated from its task of focusing light and released from the rectangular frame, the device casts its inner life onto the exhibition wall and immerses it in slowly shifting spectral colors accompanied by the rattle of the 16-mm film projector. Miller's photographic works adhere to a similar concept. For the work "Photo Postcard" (2008), he wrote on light-sensitive postcards in the darkroom and sent them to colleagues at night. Each time the cards were exposed to light between being dropped into the public postbox and their delivery to the respective addressee, countless latent images arose that were then altered by the next ray of light. "Postboxes are darkrooms too," as Miller remarked on the backs of the cards. One of the addresses he sent a card to was that of Camera Austria.<sup>4</sup>

Peter Miller studied film at the School of the Art Institute of Chicago; supported by Fulbright and DAAD grants, he studied with the experimental filmmakers Peter Tscherkassky in Vienna and Matthias Müller in Cologne. Today, his work is made up of film and photography in equal parts. In order to understand the interplay of film and photography in the artist's thinking, it is helpful to know his disciplinary background. From a film theoretical perspective, differentiating between the two media already falls flat due to their structure. In this context, photography belongs to the long phase of protocinema — that nebulous time before the invention of moving images, during which its essential components were known, albeit independently of one another: the optical illusions that were tested at county fairs and in Victorian salons as a form of entertainment (spectacle culture); the focusing of light in the pinhole camera (per-

spective); the light sensitivity of silver salts (chemistry). While the latter elements mark the beginning of the history of photography as a “chemicalization of the camera obscura drawing apparatus,”<sup>5</sup> in film studies it’s considered part of cinema’s long prehistory. In protocinema, early photographic forms and the tradition of the spectacle are inseparable.

This historic and discursive field provides the box of tricks that Peter Miller draws from: his works explore the magic of the everyday and probe the world to find what is relevant in terms of film and photography. He *finds* media references in everyday things. For utilitarian objects, he *invents* new functions in the realm of art. The artist allowed a radiator to burn its imprint into a curtain (“Little Prints,” 2011) and bioluminescent insects to expose photo-sensitive paper (“Lightning Bugs,” 2008). He sent a letter to the technician of a large photo lab, consisting of twenty-four negatives to be developed (“The Letter,” 2008); used disco balls and kaleidoscopes as extended projection devices (“Phenadiscoscope,” 2010, and “Jewel for David Brewster,” 2009); and performed rainbows with the help of colorful LED tubes (“Rainbowmaker, Starmaker, Rainmaker,” 2010). This disarmingly romantic approach is playful—but it’s not playing around, because hiding beneath the surface of the shimmering, glittering, sparkling beauty that the artist brings forth from his cabinet of curiosities is a serious examination of the state of the media in the world around us.

In a conversation with the artist, mysticism and mystery, miracle and magic are terms that crop up; in an effort to explain his interests, he talks about his childhood, in which he tried his hand as a magician. For Peter Miller, however, magic is far more than a metaphor. Its odd dual logic of illusion (hiding) and demonstration (showing) can be described as a basic strategy, a contrary tenor that carries throughout his work.

When the production of Polaroid film was discontinued in the late 2000s, Miller used his last film cassettes to photograph himself in a mirror, with the audience in the background. He then taped the thirty individual images of his “Polaroid Performance” (2010) to the wall in a tableau. However, the overall image turned out to be not the photographer’s self-portrait, but a picture of the camera in front of a neutral background. As a performance piece, the work stands in the tradition of both expanded cinema and performance art of the 1970s, yet employs photography in a completely different way. Photography was used as a documentary medium just as traditional art forms began to wane. Five decades later, for Miller it’s no longer a medium of reproduction, but the material and subject of his performance. On the one hand, the piece taps into the special logic of Polaroid at the end of its era: the artist demonstrated to his audience the instant image process, which always entails a short time delay; despite its name, the images take several minutes to develop, a process that can be observed outside the darkroom. On the other hand, Miller “played against the apparatus” in a Flusserian sense. By making his own reflected image disappear, he conjured something entirely unexpected out of the camera that was not a part of its program.<sup>6</sup>

While in the performance situation described it was a matter of mystifying the path to the image in a manner similar to a magic trick, in other works, Miller employs the opposite strategy. Works such as the diptych “Neapolitan (Developer, Stop, Fix)” (2011) demonstrate the circumstances of their own making in the image. The camera shot is both controlled experiment and the cause of the second image: in a developing tray lay a sheet of photographic paper on which a popsicle of frozen photo chemicals was placed. The monochromatic silver gelatin paper reacted to the melting chemicals and transformed into an abstract chemigram. By deliberately proceeding wrongly in the darkroom, Miller shifts attention to the darkroom practice, the chemical nature of his medium, and ultimately to photography itself.

Peter Miller’s approach addresses media-reflective questions that were debated in photography throughout the 1970s. Photographers such as Ugo Mulas and Timm Rautert and artists such as John Hilliard and Jan Dibbets dissected the medium to examine its aesthetic, material, technical, and institutional conditions. They turned

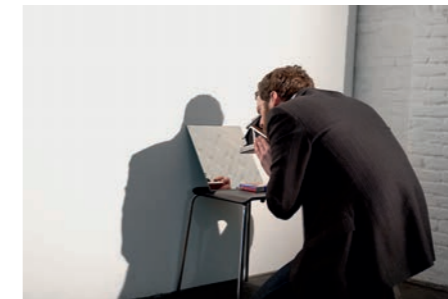
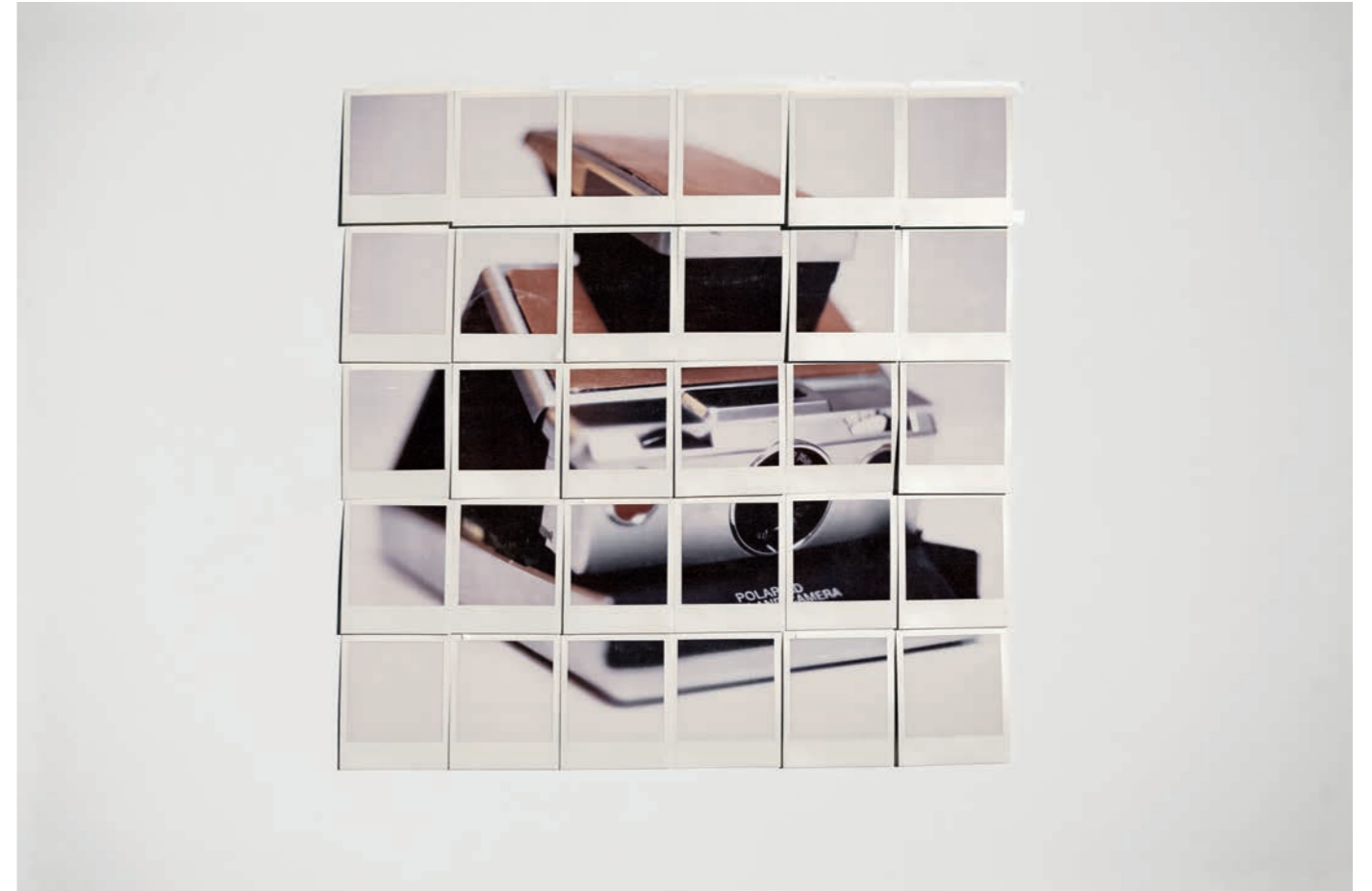
voneinander bekannt waren: die optische Täuschung, die auf Jahrmärkten und in viktorianischen Salons zur Unterhaltung erprobt wurde (Spektakelkultur), die Bündelung des Lichts in der Lochkamera (Perspektive) sowie die Lichtempfindlichkeit von Silber-salzen (Chemie). Während die letztgenannten Elemente als »Chemikalisierung der Zeichenmaschine Camera Obscura«<sup>8</sup> den Beginn der Fotografiegeschichte markieren, rechnet die Filmwissenschaft sie der langen Vorgeschichte des Kinos zu. Im Protokino sind frühe Formen des Fotografischen und die Tradition des Spektakels unabdingbar miteinander verwoben.

Dieses historische und diskursive Feld stellt den Zauberkasten bereit, aus dem sich Peter Miller bedient: Seine Arbeiten spüren der Magie des Alltags nach und tasten die Welt auf ihre filmische und fotografische Relevanz hin ab. An Alltagsgegenständen *findet* er mediale Referenzen. Für Gebrauchsobjekte *erfindet* er neue Funktionen im Raum der Kunst. Der Künstler lässt eine Heizung ihren Abdruck in eine Gardine einbrennen (»Little Prints«, 2011) und biolumineszente Insekten sensibles Fotopapier belichten (»Lightning Bugs«, 2008). Einen aus 24 Negativen bestehenden Brief an die Fachkraft sendet er zur Entwicklung ins Großlabor (»The Letter«, 2008), nutzt Diskokugeln und Kaleidoskope als verlängerte Projektionsgeräte (»Phenadiscoscope«, 2010; »Jewel for David Brewster«, 2009) und performt mithilfe bunter LED-Leuchtstäbe Regenbögen (»Rainbowmaker, Starmaker, Rainmaker«, 2010). Diese ent-waffnend romantische Herangehensweise ist spielerisch – Spielerei ist sie aber nicht. Denn hinter der Oberfläche der schimmernden, funkelnden und glitzernden Schönheiten, die der Künstler aus seiner Wunderkammer hervorbringt, verbirgt sich eine tiefgründige Auseinandersetzung mit der medialen Verfasstheit der uns umgebenden Welt.

Mystik und Rätsel, Wunder und Magie sind Begriffe, die im Gespräch mit dem Künstler fallen, der zur Erklärung seiner Interessen auf seine Kindheit verweist, in der er sich als Zauberkünstler versuchte. Für Peter Miller ist Zauberei jedoch weit mehr als Metaphorik. Ihre eigentümliche Doppellogik von Illusion (Verbergen) und Demonstration (Zeigen) lässt sich als grundlegende Strategie beschreiben, die sein Werk durchzieht und dort als gegenläufige Tendenz in Erscheinung tritt.

Als die Produktion des Polaroidfilms Ende der 2000er Jahre eingestellt wurde, verwendete Miller seine letzten Filme, um sich vor Publikum in einem Spiegel zu fotografieren. Die 30 Einzelbilder seiner »Polaroid Performance« (2010) klebte er in einem Tableau an die Wand. Seinen ZuschauerInnen zeigte sich jedoch kein Selbstporträt des Fotografen, sondern eine Aufnahme der Kamera vor neutralem Grund. Als Performance steht diese Arbeit in der Tradition des Expanded Cinema sowie der Aktionskunst der 1970er Jahre, setzt Fotografie aber ganz anders ein, als es dort üblich war. Als sich traditionelle Kunstformen seinerzeit auflösten, wurde die Fotografie als Dokumentationsmedium angewandt. Für Miller ist sie fünf Dekaden später nicht mehr Medium der Reproduktion, sondern Material und Inhalt seiner Performance. Diese bezieht sich einerseits auf die spezifische Logik des Polaroids am Ende seines Zeitalters: Der Künstler führte seinem Publikum den immer leicht zeitverzögerten Prozess des Sofortbildverfahrens vor, dessen Entwicklung entgegen seinem Namen einige Minuten in Anspruch nimmt und sich außerhalb der Dunkelkammer beobachten lässt. Andererseits spielte er im Flusser’schen Sinne gegen den Apparat. Indem er sein eigenes Spiegelbild verschwinden ließ, zauberte er Unvorhergesehenes, das nicht im Programm des Apparats steht, aus ihm hervor.<sup>6</sup>

Ging es in der beschriebenen Aufführungssituation darum, einem Zaubertick gleich den Weg zum Bild zu verräteln, verfolgt Miller mit anderen Werken die genau umgekehrte Strategie. Arbeiten wie das Diptychon »Neapolitan (Developer, Stop, Fix)« (2011) führen ihre eigenen Entstehungsbedingungen im Bild vor. Die Kameraaufnahme ist die Versuchsanordnung und zugleich Ursache des zweiten Bildes: In einer Entwicklerschale lag ein Fotopapier, auf dem wiederum ein Eis am Stiel mit gefrorenen Fotochemikalien platziert war. Das monochrome Silbergelatinepapier reagierte auf die schmelzenden Chemikalien und verwandelte sich in ein abstraktes



Run, Sallie, Run, 2018. C-print, 127 × 180 cm.

→ Horsethief, 2011. Pocket projector, discoball motor, paper ring, dimensions variable.



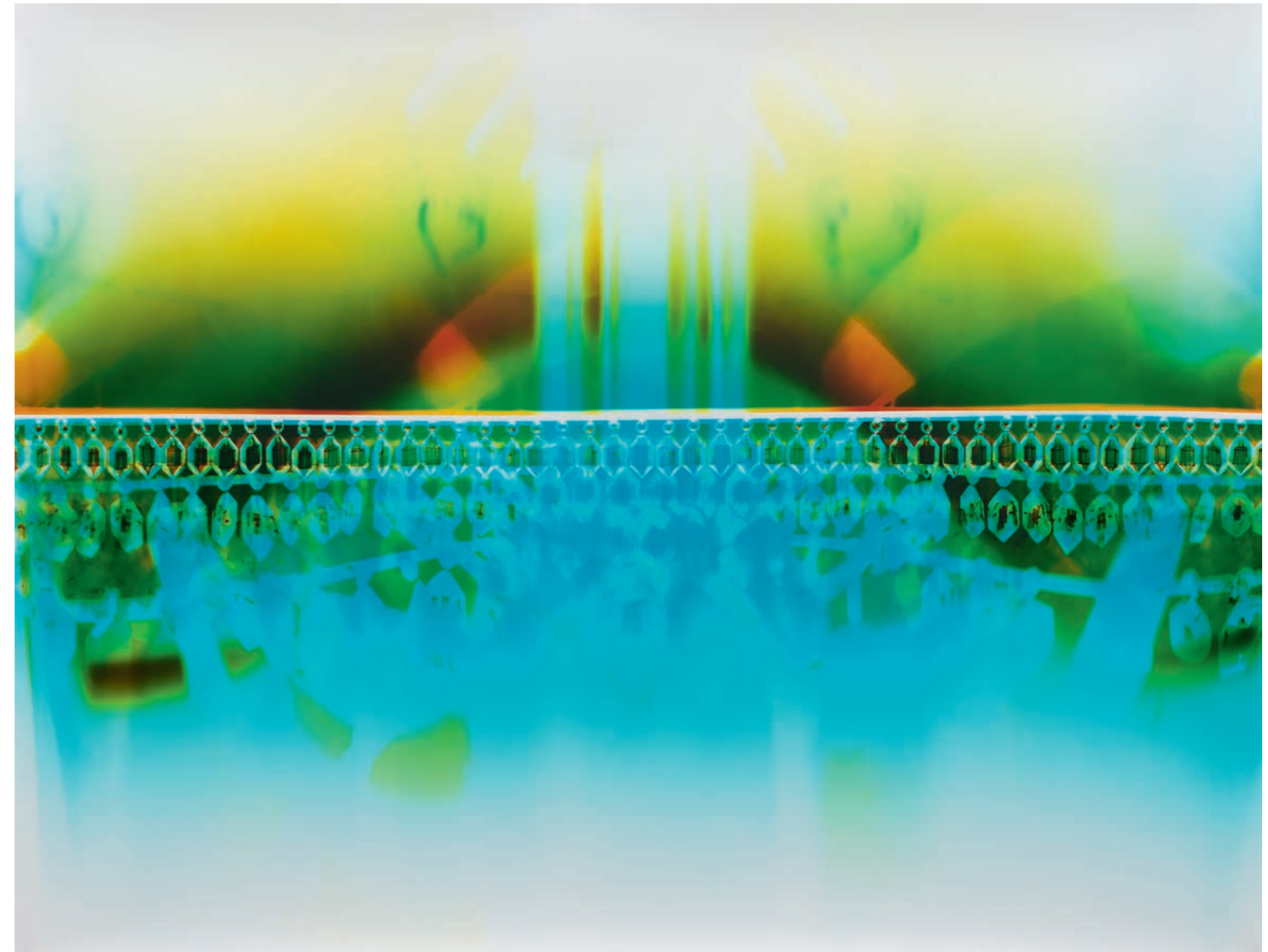
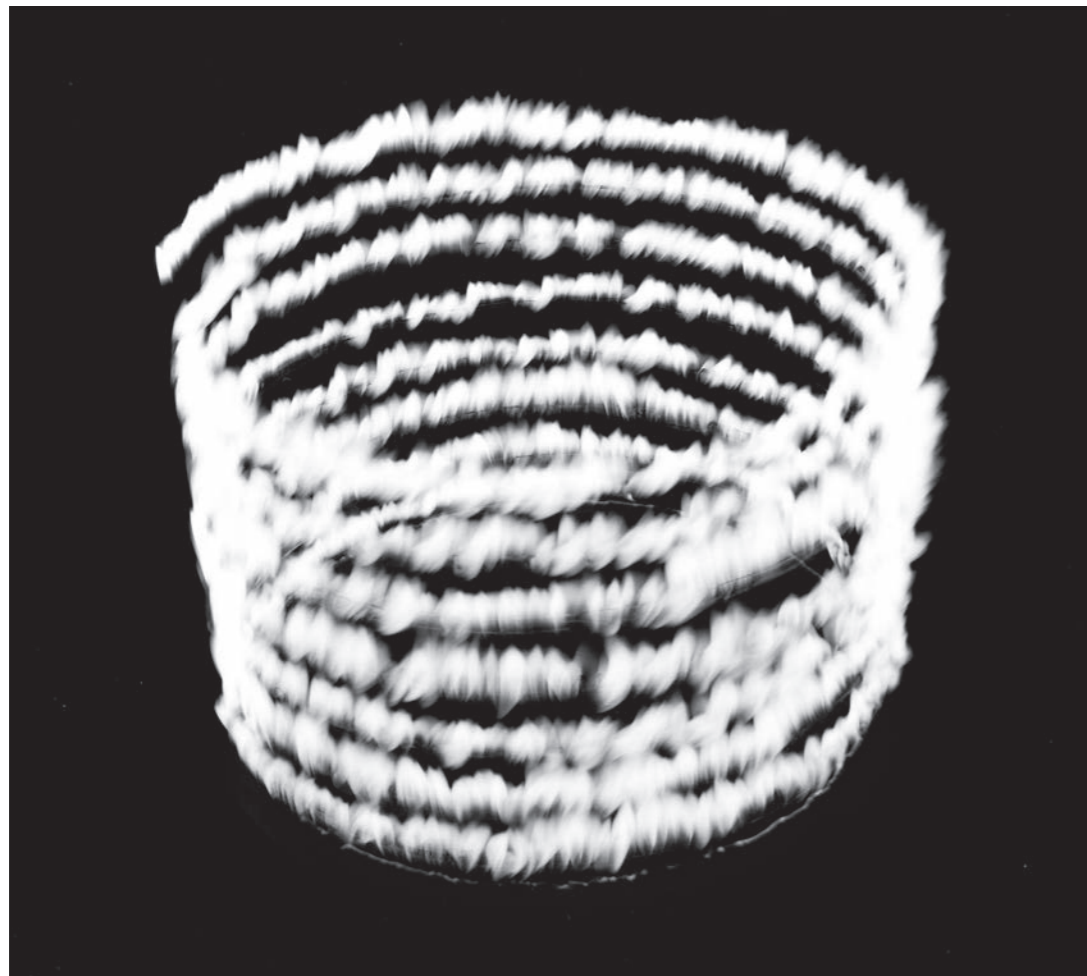


Negative Form 35/1, 2016. Object made from a 1000' Roll of 35mm camera negative, 30 x 30 x 30 cm. Photo: Ivo Faber. Copyright: Bildrecht Wien, Vienna, 2018.

Neapolitan (Developer, Stop, Fix), 2011. Silver gelatin print and chemigram, 34 x 52 cm.

→ Rain on a Sunny Day, 2015. Rain on cyanotype and chemistry on linen, 230 x 140 cm. Photo: Ivo Faber. Copyright: Bildrecht Wien, Vienna, 2018.





← Turning Candle Burning Down, 2017. Silver gelatin print, 80 × 90 cm.

Chandelier, 2011. Photogram / luminogram, 127 × 180 cm.

→ The Leaves, 2017. Tree (yellow plum) with b/w photograms of its leaves (here 186), dimensions variable.

Courtesy all images: the artist and Galerie Crone, Berlin / Vienna. Copyright all images: Bildrecht Wien, Vienna, 2018.



Chemigramm. Mit dem bewusst falschen Vorgehen in der Dunkelkammer lenkt Miller den Blick auf die Labortätigkeit, auf die chemische Natur seines Mediums und damit letztlich auf die Fotografie selbst.

Mit diesem Ansatz schließt Peter Miller an medienreflexive Fragen an, wie sie in der Fotografie der 1970er Jahre debattiert wurden. Fotografen wie Ugo Mulas und Timm Rautert, aber auch Künstler wie John Hilliard und Jan Dibbets legten das Medium auf den Seziertisch, um seine ästhetischen, materiellen, technischen und institutionellen Bedingungen in den Blick zu nehmen. Sie wendeten sich gegen die Kunstfotografie – und ließen das Medium damit verspätet neben die tradierten bildenden Künste treten. Denn die Fotografie erlangte den Status der Kunst gerade dann, als sie modernistische Kategorien wie die eines autonomen Werks oder der subjektiven Gestaltung hinter sich ließ und in der Konzeptkunst aufging.

Millers Erkundungen der unentdeckten Gebiete der Fotografie führen dieses Thema heute unter veränderten Vorzeichen fort. Denn angesichts der Annäherung von »Foto-Kunst« und »Foto-Fotografie« in den 1970er Jahren und des Erfolgs des großformatigen Tafelbilds auf dem Kunstmarkt in den 1980er Jahren stehen seine Arbeiten in ganz anderem Kontext als die vorangegangenen medienreflexiven Auseinandersetzungen. In seiner Beschäftigung mit dem Fotografischen vereint Miller Fragen der Repräsentation, des Materials und der Technik mit der (im doppelten Sinn) selbstbewussten Ästhetik des schönen Bildes. Dies zeigt sich an seinen Präsentationsformen, die an die 10×15-cm-Standardgröße des Drogeriemarktabzugs ebenso angelehnt sind wie an das großformatige Wandbild, das die BetrachterInnen konfrontiert und zum Versinken in seiner abstrakten Oberfläche einlädt. Wenn Miller auf die große Form zurückgreift, ergibt sich dies aus seiner Fragestellung. So ist »Kronleuchter« (2011) eine Kontaktkopie, die der Künstler anfertigte, indem er im Dunkeln eine Fotopapierbahn um das titelgebende Leuchtmittel wickelte und dieses, durch kurze Betätigung des Stromschalters, sich selbst porträtierte. Millers Werk ist eine liebevolle Hommage an die Fotografie, mit der er das Fotografische im Medium der Kunst zugleich dekonstruiert.

Dabei bezieht er sich oftmals auf konkrete Protagonisten der Mediengeschichte. Dem Chronofotografen Eadweard Muybridge begegnet man ebenso wie dem Wiederentdecker des Kaleidoskops David Brewster oder dem Konstrukteur des Zoetrops William George Horner. »Horsethief« (2011) übersetzt dieses optische Spielgerät, das Einzelbilder als Bewegungsablauf erscheinen lässt und so einen kinematografischen Effekt erzeugt, von der Kultur des Spektakels in den Kunstraum. Auch »Run, Sallie, Run« (2018) ist ein Tribut an den Urvater des Films. Ging es beim historischen Vorbild darum, die kontinuierliche Bewegung in einzelne Segmente zu zerlegen und diese auf je eine fotografische Platte zu bannen, überführte Peter Miller die ersten vier der zwölf Einzelbilder von Muybridges »Horse in Motion« (1878) zurück auf ein und denselben Bildträger. In der Dunkelkammer schichtete er die verschiedenfarbigen Bilder auf einem Fotopapier und ließ sie in einem tiefen Schwarz aufgehen, um über die Bedingungen der Farbe in der Fotografie zu reflektieren.

Seit ihrem Aufkommen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nimmt die Fotografie eine eigentümliche Stellung zwischen Artefakt und Fakt, Kunst und Natur, Wunder und Technik ein. Neben konkreten mediengeschichtlichen Referenzen durchzieht auch diese historische Doppeldeutigkeit Millers Werk. Einerseits erforscht er in »Neapolitan (Developer, Stop, Fix)« die Gemachtheit seines Mediums. Andererseits partizipiert er mit dem »Kronleuchter« an der Idee von Fotografie als natürliches Phänomen, als selbsttätiger Prozess und autopoietisches Verfahren. Diese Denktradition verbindet die Fotografie mit Zauberei und Magie. Denn aufgrund der gleichermaßen regelhaften und rätselhaften Vorgänge in der Dunkelkammer war man im 19. Jahrhundert überzeugt, Fotografie sei mit der Alchemie verwandt. Beide suchen »in der Dunkelheit ihrer Labore nach den Geheimnissen, welche die Natur nur diejenigen entdecken läßt, die mit leidenschaftlicher und beständiger Liebe forschen.«<sup>7</sup> Diese Vorstellung übersetzte sich in Metaphern:

against art photography — and in doing so, they allowed the medium to belatedly stand alongside the traditional fine arts. Photography only achieved the status of art when it left modernist categories behind, such as that of the autonomous work or subjective composition, and found its place in conceptual art.

Miller's forays into the unexplored areas of photography continue this theme today under different auspices. In light of the convergence of "photo art" and "photo photography" in the 1970s and the success of the large-scale photographic works on the 1980s art market, his work exists in a completely different context than the first media-reflective excursions. Miller's investigation into photography brings together questions of representation, material, and technique in the confident and self-aware aesthetic of the beautiful image. This can be seen in his presentation forms, which encompass both the standard 10×15-cm drugstore print size and the large-scale wall format that confronts viewers and invites them to immerse themselves in its abstract surface. When Miller chooses to work on a large scale, it's by virtue of the question posed. Thus, "Kronleuchter" ("Chandelier," 2011) is a contact print that the artist made by wrapping photographic paper around the titular lamp in the dark and then letting it create its own self-portrait by briefly flicking on the light switch. Miller's work is a tender homage to photography, in which he simultaneously deconstructs it in the medium of art.

Miller's work often includes references to actual protagonists in the history of the medium. We encounter the chronofotographer Eadweard Muybridge, the rediscoverer of the kaleidoscope, David Brewster, and the builder of the zoetrope, William George Horner. "Horsethief" (2011) takes this optical playing device, which lets individual images appear in a moving sequence to create a cinematographic effect, and translates it from the culture of the spectacle into the art space. "Run, Sallie, Run" (2018) is also a tribute to the founding father of film. While his historical role model was concerned with fragmenting one continuous movement into individual segments and exposing each of these on a separate photographic plate, Peter Miller combines the first four of these twelve individual pictures of Muybridge's "Horse in Motion" (1878) in a single image. In the darkroom, he layered the differently colored images onto the photographic paper and let them merge in a deep black — a reflection on the conditions of color in photography.

Since its beginnings in the first half of the nineteenth century, photography occupies a peculiar place somewhere between artifact and fact, art and nature, wonder and technology. Along with concrete references to the history of the medium, this historical ambivalence carries through Miller's work. On the one hand, in "Neapolitan (Developer, Stop, Fix)," he probes the way his medium produces images. On the other, with "Kronleuchter," he participates in the idea of photography as a natural phenomenon, as a self-generated process and autopoietic method. This tradition of thought connects photography to magic and sorcery. In the nineteenth century, the events that took place in the darkroom, which were both rule-bound and mysterious, convinced people that photography was related to alchemy. Both sought "in the darkness of their laboratories the secrets that nature only revealed to those who searched with a passionate and enduring love."<sup>7</sup> This notion translated into metaphors: in their early days, photographs were described as hallucinations, silver mirrors, and magic lamps.<sup>8</sup> The history of film also offers a linguistic version of wondrous phenomena expressed in the names of optical devices such as the camera obscura and the lanterna magica. The fact that Miller's ideas about magic derive from film and photography makes sense in light of this historic interpretation of the technological media. Not least, the artist also studied to be a silversmith and is therefore tied to alchemy and chemistry by virtue of his biography.

Peter Miller's investigation of history and the properties of the analogue media takes place at the much lamented end of the photographic era — at a point in time when art photography has long since turned into post-photography and the art photographer into an "artist with a camera"<sup>9</sup> who remixes internet images instead of taking the photographs him- or herself. Miller also uses these freely available images, albeit rarely. When his source is the World Wide Web,

however, he translates the found footage back into the sphere of the analogue. His art belongs to the lineage of contemporary works that deliberately retreat behind the technological standards of their era to formulate a critical counterproposal to the discursive field of the digital.<sup>10</sup>

For “Rain on a Sunny Day” (2015), the artist chose to work in cyanotype—the blue printing method that followed daguerreotype and calotype shortly after the invention of photography. The title reveals the way in which the work was made: on a sunny day, Miller placed a slanted stretched canvas prepared with cyanotype chemicals in the rain. This minimalistic work is also a manifestation of the history of its production, and thus it is both image and image process, because cyanotype is a procedure by which the image is exposed by the sun and simply processed in water without the need of chemical baths like developer or fix. When Miller revives forgotten methods, he doesn’t do this out of nostalgia. Similarly, the cyanotype in “Rain on a Sunny Day” is not just one technique among many, but the actual subject of the work: the iron printing process was up for renegotiation, and with it photography’s autopoietic nature, which came to fore as the artist stepped down and left the stage to the medium itself.

While Miller’s inquiries into now-historical techniques proceed from the logic of the respective method, they aim beyond it to address the general conventions of photography. Thus, what has aged and grown obsolete in everyday use turns into a critical motor for current art practice, and in doing so it corrects the present view of photography. If, since the dawn of the digital age, every historic procedure is labeled an “alternative photographic process”<sup>11</sup> and is subsumed under the phenomenon of the *analogue*, the material, semiotic, and epistemological roots of the medium suddenly become an alternative to the digital. In this regard, Peter Miller is one of the artists who remind us that *photography per se* never existed. What can be seen very concretely in his “Polaroid Performance” could stand symbolically for his entire oeuvre: the artist dissects the many faces of the analogue into its various components, holds a mirror up to photography, and leads us through to the other side of the wonderland of the technological media.

- 1 Cf. Georges Didi-Huberman, “Erscheinungen, disparat,” in *Phasmes: Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildauschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern* (Cologne: DuMont, 2001), pp. 9–12, here p. 10.
- 2 Hubert Damisch, “Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des photographischen Bildes” (1963), in *Fixe Dynamik: Dimensionen des Photographischen* (Berlin: diaphanes, 2004), pp. 7–12, here p. 9.
- 3 In this context, the artist is referring to Marcel Duchamp: “Where do we go from here?” (1961), in [https://msu.edu/course/ha/850/Where\\_do\\_we\\_go\\_from\\_here.pdf](https://msu.edu/course/ha/850/Where_do_we_go_from_here.pdf), accessed January 25, 2018.
- 4 Cf. <http://www.petermiller.info/photopostcard.html>, accessed January 18, 2018.
- 5 Wolfgang Kemp, *Foto-Essays: Zur Geschichte und Theorie der Fotografie* (Munich: Schirmer Mosel, 2006), p. 17.
- 6 Cf. Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie* (Göttingen: European Photography, 1983 (= Edition Flusser, Vol. 3)), pp. 21ff.
- 7 Eugène Durieu quoted in Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie: Ein Album photographischer Metaphern* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), p. 125.
- 8 Cf. additionally Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie: Ein Album photographischer Metaphern* (Frankfurt am Main, 2006).
- 9 Cf. Robert Shore, *Post-Photography: The Artist with a Camera* (London: Laurence King Publishing, 2014).
- 10 Cf. Lyle Rexer, *Photography’s Antiquarian Avant-Garde: The New Wave in Old Processes* (New York: Harry N. Abrams, 2002).
- 11 Cf. by way of example Christopher James, *The Book of Alternative Photographic Processes* (Albany: Delmar Thomson Learning, 2001, and in expanded edition, Boston, 2016).

All passages quoted from the German editions translated into English by Andrea Scrima.

In ihrer Frühzeit wurden Fotografien als Halluzinationen, Silber Spiegel und Zauberlampen beschrieben.<sup>8</sup> Und auch die Filmgeschichte weist eine sprachliche Verbildlichung wundersamer Phänomene auf, die sich in der Namensgebung optischer Geräte wie der Camera obscura oder der Laterna magica zeigt. Dass Millers Nachdenken über Zauberei von Film und Fotografie ausgeht, ist vor dieser historischen Interpretation der technischen Medien nur einleuchtend. Nicht zuletzt ist der Künstler auch gelernter Silberschmied und daher biografisch mit der (Al-)Chemie verbunden.

Peter Millers Auseinandersetzung mit der Geschichte und Beschaffenheit der analogen Medien findet am vielbesungenen Ende des fotografischen Zeitalters statt – zu einem Zeitpunkt, an dem die Kunstfotografie längst zur Post-Fotografie und der Fotokünstler zum »artist with a camera«<sup>9</sup> geworden ist, der Internetaufnahmen neu arrangiert, anstatt selbst zu fotografieren. Selten bedient sich auch Miller dieser frei verfügbaren Bilder. Doch wenn seine Quelle das World Wide Web ist, übersetzt er das Found Footage zurück in den Resonanzraum des Analogen. Seine Werke stehen in einer Linie mit zeitgenössischen Arbeiten, die ganz bewusst hinter die technologischen Standards ihrer Epoche zurückgehen und darin einen kritischen Gegenentwurf zum Diskursfeld des Digitalen bilden.<sup>10</sup>

Für »Rain on a Sunny Day« (2015) griff der Künstler auf die Cyanotypie zurück – jenem Blaudruckverfahren, das kurz nach dem Aufkommen der Fotografie auf Daguerreotypie und Kalotypie folgte. Bereits der Titel verrät die Entstehungsbedingungen: Miller stellte eine mit Cyanotypie-Chemie getränkte, stoffbespannte Leinwand an einem sonnigen Tag schräg in den Regen. Auch dieses minimalistische Werk ist eine Materialisierung seiner Herstellungsgeschichte und damit Bild und Bildprozess zugleich – handelt es sich bei der Cyanotypie doch um ein Verfahren, das durch Sonne belichtet und durch Wasser beständig gemacht wird, ohne dass mit chemischen Bädern entwickelt oder fixiert werden muss. Wenn Miller vergessene Verfahren wiederbelebt, geschieht dies nicht aus Nostalgie. So ist auch die Cyanotypie in »Rain on a Sunny Day« keine variable Technik, sondern Inhalt des Werks: Zur Disposition stand der Prozess des Eisendruckverfahrens und mit ihm die autopoietische Natur der Fotografie, die erfahrbar wurde, als der Künstler zurücktrat und die Bühne dem Medium selbst überließ.

Die Fragen, die Miller an historisch gewordene Techniken stellt, gehen zwar von der Logik der jeweiligen Verfahren aus, zielen darüber hinaus aber auf allgemeine Konventionen des Fotografischen. Das im Alltag Veraltete, Obsolete wird so zum kritischen Motor für die aktuelle Kunstpraxis und korrigiert dabei en passant den gegenwärtigen Blick auf Fotografie. Wenn seit der digitalen Wende jedes historische Verfahren als »alternative photographic process«<sup>11</sup> gelabelt und unter das Phänomen *des Analogen* subsumiert wird, geraten die materiellen, semiotischen und epistemologischen Wurzeln des Mediums zur Alternative des Digitalen. Peter Miller gehört hingegen zu jenen Künstlerinnen und Künstlern, die uns daran erinnern, dass es *die Fotografie* nie gegeben hat. Was sich konkret in seiner »Polaroid Performance« zeigt, kann sinnbildlich für sein gesamtes Werk stehen: Der Künstler zerlegt die vielen Gesichter des Analogen in seine Bestandteile. Er hält der Fotografie den Spiegel vor. Und er führt uns durch ihn hindurch auf die andere Seite des Wunderlands der technischen Medien.

**Peter Miller** is an American artist who specializes in film and photography. He lives in Cologne (DE) and Düsseldorf (DE). His romantic, conceptual works explore magic and the history of photography’s and cinema’s peripheral areas. His photographic and filmic works have been exhibited internationally, most recently at the 57th Biennale in Venice (IT), the Biennale für aktuelle Fotografie 2017 (DE), the Berlinale (DE), the Viennale (AT), and the Toronto International Film Festival (CA), and are part of public collections including the Centre Pompidou, Paris (FR) and the San Francisco MoMA (US). Miller’s films are distributed by Light Cone in Paris; he is represented by the Galerie Crone in Berlin (DE) and Vienna (AT).

**Kathrin Schönegg** is a historian of photography and works as a freelance author and curator. Recently, she was a Thomas Friedrich Fellow for Photography Research at the Berlinische Galerie, Berlin (DE) and co-curator at the Biennale für aktuelle Fotografie 2017 (DE). Publications include writings on press photography of the 1930s and 1940s and on materiality and abstraction in photography.