

Eröffnung / Opening

Donnerstag / Thursday, 5. 6. 2014, 19:00

Ausstellungsdauer / Duration

6. 6. – 7. 9. 2014

Öffnungszeiten / Opening hours

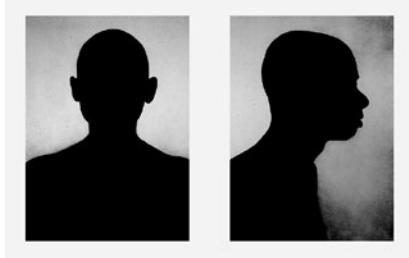
Dienstag bis Sonntag 10:00 – 17:00
Tuesday to Sunday 10 am to 5 pm

www.camera-austria.at
www.facebook.com/Camera.Austria

Kontakt / Contact

Angelika Maierhofer
T +43 316 81 55 50 16
exhibitions@camera-austria.at

Camera Austria
Lendkai 1, 8020 Graz, Austria



once documentary

Sven Augustijnen (BE)

Eric Baudelaire (FR)

Peggy Butch (DE)

Maryam Jafri (US)

Die Debatten um Dokumentarismen im Kunstfeld waren in den letzten Jahren ein immer wiederkehrender Anlass, um kritisch die Rolle und die Funktion auch fotografischer dokumentarischer Bilder innerhalb gegenwärtiger Bildregimes zu reflektieren. Einerseits glaubte niemand mehr an eine Wahrheit der Bilder, andererseits wurde davor gewarnt, sich in einem Leerlauf der Reflexivität über ihre Konstruiertheit zu verlieren. In den (auch relativ neuen) Massenmedien wechseln dokumentarische Bilder ungehemmt zwischen den Registern von Fiktion, Authentizität und Fetisch, zwischen Beweis und Manipulation, Kritik und Affirmation und durchqueren verschiedenste und gegensätzliche Kontexte. Diese Medien produzieren auch nach wie vor Bilder, in denen sich Ereignisse und Geschichte zu verdichten scheinen, die immer und immer wieder gezeigt und mitunter zu Ikonen werden.

Doch handelt es sich bei dieser Zirkulation kaum jemals um ein Dispositiv der Bilder allein, sind sie doch nahezu immer von einem Gerücht, einer Kommunikation, von verschiedenen Informationskanälen und vor allem von Erzählungen, Kommentaren und Texten gerahmt. Das Dispositiv der – dokumentarischen – Bilder ist selbst nicht visuell. »Es gibt kein authentisches Gebilde wie die Fotografie; es gibt nur eine Vielzahl von Praktiken und historischen Situationen, in denen der fotografische Text produziert, in Umlauf gebracht und eingesetzt wird«, schreibt Stuart Hall 1984. »once documentary« interessiert sich für Praktiken und Situationen, in denen das dokumentarische Bild auftaucht und eingesetzt wird, als Vehikel, Markierung, Anmerkung, Verweis oder als Platzhalter für eine Leerstelle, die nicht besetzt werden kann.

Dieter Roelstraete hat 2009 vom »historiographic turn in art« gesprochen, von der auffälligen – wenn nicht obsessiven – Beschäftigung zeitgenössischer Kunst mit Archivieren, Vergessen, Erinnerung, Rückschau, Neudeutung und Wiederaufführung, kurz: mit der Vergangenheit. An dieser Stelle interessiert diese Diagnose vor allem deshalb, weil damit auch der Umstand beschrieben ist, dass Bildproduktion immer auch ihr Verhältnis zu einer Erzählung und jenen Mechanismen mitzudenken hat, die diese Erzählung konstruieren, mit Glaubwürdigkeit ausstatten und somit autorisieren. Nun hat die Beschäftigung mit Geschichte weniger mit Nostalgie zu tun, als mit einer Neuüberprüfung der Fundamente der Gegenwart – in Zeiten einer auf Dauer gestellten Krise. Die permanente Infragestellung des dokumentarischen – fotografischen – Bildes hat somit mit einer Krise der Glaubwürdigkeit und der geltenden – politischen, sozialen, ökonomischen – Übereinkünften zu tun. Wenn

In recent years, discourse in the art world on documentarism has provided opportunities to repeatedly reflect on the critical role and the function of photographic documentary images within contemporary visual regimes. On the one hand, it is said that no one believes in the truth of images anymore, yet on the other, we have been warned not to become lost in an idle state of reflexivity related to the constructed nature of images. In the (also relatively new) mass media, documentary images oscillate unchecked between the indices of fiction, authenticity, and fetish, between proof and manipulation, critique and affirmation, and they traverse disparate and opposing contexts. These media still continue to produce images in which events and history appear to densify, images that are shown again and again, occasionally even becoming icons.

Yet this circulation rarely concerns a dispositif of just the images themselves, for they are almost always framed by rumour, communication, various channels of information, but most of all by narratives, commentary, and text material. The dispositif of – documentary – images is not inherently visual. As Stuart Hall noted in 1984: “[T]here is no such thing as ‘photography’; only a diversity of practices and historical situations in which the photographic text is produced, circulated and deployed.” The exhibition “once documentary” is interested in practices and situations in which the documentary image emerges and is applied – as vehicle, marker, comment, reference, or placeholder for a gap that cannot be occupied.

In 2009, Dieter Roelstraete spoke of the “historiographic turn in art”, of contemporary art’s obvious – if not obsessive – fascination with archiving, forgetting, remembering, looking back, reinterpreting, reenacting, or, in short: with the past. This diagnosis becomes interesting at this juncture, especially because it also describes the circumstance by which image production must always also conceptually engage in its relations with a narrative and the related mechanisms that have constructed this narrative, that have invested it with plausibility and thus authorised it. Now this interest in history has less to do with nostalgia and more to do with a re-evaluation of the fundaments of the present – during times of ongoing crisis. The continual questioning of the documentary – photographic – image thus relates to a crisis of plausibility and of valid – political, social, economic – agreements. If it at best seems difficult to foster reliability when it comes to present-day events, then something of an “archaeology” of the present attains intensified meaning. Agreements about the various forms of knowledge production thus automatically be-



die Herstellung von Verbindlichkeit über Ereignisse der Gegenwart bestenfalls schwierig erscheint, kommt einer Art »Archäologie« der Gegenwart verstärkte Bedeutung zu. Damit geraten automatisch die Übereinkünfte über verschiedene Arten der Wissensproduktion ins Wanken. Und Dokumentarismus kann dann nicht länger als eine selbstverständliche Praxis der Wahrnehmung und des Blicks (Begriffe, die selbst kaum jenseits von Fragen nach Macht und Kontrolle gedacht werden können) verstanden werden, als eine Praxis, zum richtigen Zeitpunkt ein Bild zu »schießen«, Augenzeuge zu sein (wovon?). Dokumentarismus beschreibt unter diesen Voraussetzungen der »Unschärferelation« (Hito Steyerl) vielmehr eine Praxis, die die Bedingungen dieser Bilder ins Kalkül zieht, eine Praxis, die das dokumentarische Bild aus seiner Fixiertheit auf Fragen der Theorie der Bilder in einen Zusammenhang mit Theorien von Gesellschaft, Theorien von Geschichte und Theorien über das Politische verschiebt: Was wird erinnert? Was kann über Geschichte anhand von Bildern gewusst werden? Welche Texte werden um diese Bilder geschrieben? Die KünstlerInnen der Ausstellung beziehen sich in unterschiedlicher Weise auf diese Fragen nach der Konstruktion von Geschichte und damit eines kollektiven Wissens.

Der Titel »once documentary« bedeutet nicht, das Dokumentarische hinter sich lassen zu können, es bedeutet aber, Wirklichkeiten – auch historische – als etwas zu verstehen, das im Konflikt um ihre Bedeutungen konstruiert wird, ein Konflikt, dem auch das unterworfen ist, was zu sehen gegeben wurde und wird. Denn nach wie vor ist Repräsentation »ein politischer Vorgang und beinhaltet die Macht, Bedeutungen sowohl der Welt wie des eigenen Ortes in ihr zu erzeugen« (John Fiske). Die künstlerischen Beiträge der Ausstellung drehen sich alle um diese Frage der Macht, Bedeutungen zu erzeugen, Geschichte zu schreiben, festzuschreiben und damit andere mögliche Bedeutungen, andere mögliche Geschichten zu unterdrücken. Das Dokumentarische ist dann keine Formation von Bildern, sondern vor allem eine Praxis der Wissensproduktion, die von uns fordert, dass wir nicht nur sehen, sondern dass wir einen Erkenntnisprozess durchlaufen (Elizabeth Cowie): Bilder, verstrickt in eine Aussage oder einen Diskurs, durch welchen die Wirklichkeit als wissbar konstruiert wird und diese uns als – umstrittenes – Wissen zu erkennen gegeben wird. »Die Gegenwart so zu montieren, dass sie auch anders denkbar wäre, die Zeit aus ihrer Taktung zu lösen, das wäre heute die Aufgabe einer dokumentarischen Sprache der Dinge. Der Gegenstand des dokumentarischen Bildes ist daher weder sein Objekt noch die Realität als solcher, sondern die Gegenwart, die es an ihnen aufblitzen lassen kann.« (Hito Steyerl)

gin to falter. And documentarism can no longer be conceived as a self-evident practice of perception and of the gaze (concepts that may hardly even be considered beyond questions of power and control), as a practice involving the “shooting” of a picture at the right time or being an eyewitness (of what?). Under such premises of “blurred relations” (“Unschärferelationen”, Hito Steyerl), documentarism actually describes a practice that takes the conditions of these pictures into account, a practice that shifts the documentary image away from its fixation on questions of theory related to the images and into a context populated by theories of society, theories of history, and theories of the political: What is being remembered? What can be discerned about history based on the pictures? Which texts are written about these pictures? The artists in the exhibition “once documentary” take different approaches to addressing these questions related to the construction of history, and thus also to the construction of collective knowledge.

The title “once documentary” is not meant to convey that the documentary can be left behind, but it does imply viewing realities—even historical ones—as something that is constructed through conflict about their meanings, conflict that is also subjected to that which has been and is still presented for view. Indeed, representation is still “a highly political [process] that involves the power to make meanings both of the world and of one’s own place within it” (John Fiske). The artistic contributions to the exhibition all revolve around this issue of possessing the power to engender meaning, to write and establish history, and thus to suppress other possible meanings, other possible histories. So the documentary does not primarily emerge as a formation of images, but rather first and foremost as a practice of knowledge production which demands that we move beyond simply seeing to pass through a perceptual process (Elizabeth Cowie). These are images that are enmeshed in a statement or a discourse where reality is constructed as knowable and is presented to us as—controversial—knowledge to be perceived. “Assembling the present so that it might be conceived differently, liberating time from its rhythm—today this would be the job of a documentary language of things. The subject of the documentary image is thus neither its object nor reality as such; instead, it is the present day that can allow it to flare up” (Hito Steyerl).

Sven Augustijnen

On 17 January 1961 the first democratically elected prime minister of the Democratic Republic of Congo was executed: Patrice Lumumba, Pan-Africanist and leader of the independence movement. Just over six months earlier, on 30 June 1960, the republic had asserted its in-



Sven Augustijnen

Am 17. Januar 1961 wird der erste demokratisch gewählte Ministerpräsident der Demokratischen Republik Kongo, Patrice Lumumba, Panafrikanist und Führer der Unabhängigkeitsbewegung, exekutiert. Wenig mehr als ein halbes Jahr zuvor, am 30. Juni 1960 hatte die Republik ihre Unabhängigkeit von der ehemaligen Kolonialmacht Belgien erlangt. In die Ermordung sollen sowohl der belgische Staat, das Bergbauunternehmen Union Minière, die Vereinten Nationen und vor allem die Vereinigten Staaten involviert gewesen sein, da die – vermeintlich kommunistisch orientierte – Politik Lumumbas den Einfluss der westlichen Mächte im Kongo zu verringern drohte.

In seinem Projekt »Spectres« (2011) versucht Sven Augustijnen, die Geschichte dieser Ermordung zu rekonstruieren, die bis heute von der – barbarischen – Rolle Belgiens als ehemalige Kolonialmacht des Kongo überschattet ist. Ein Untersuchungsausschuss der belgischen Regierung, dessen Ergebnisse 2001 veröffentlicht wurden, vermochte dies auch nicht aufzuklären und rang sich lediglich dazu durch zu bekennen, »dass bestimmte Mitglieder der belgischen Regierung und andere belgische Akteure eine moralische Verantwortung für die Umstände haben, die zum Tod Lumumbas führten.«

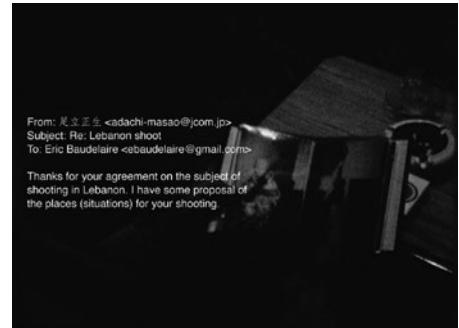
Im Mittelpunkt von »Spectres« steht der gleichnamige, 100-minütige Dokumentarfilm, der sich wiederum um Jacques Brassinne de La Buissière dreht, einen hohen belgischen Beamten im Kongo zur Zeit der Ermordung Lumumbas. Dieser hat ein umfangreiches Buch veröffentlicht, in dem er im Wesentlichen zu dem Schluss kommt, dass es »eine Affäre unter Kongolesen« war. Der Film folgt den Erzählungen und Gesprächen Brassinnes, dokumentiert u.a. eine Reise zur Witwe Lumumbas, vor allem aber den Versuch, den genauen Ort der Exekution bis hin zu jenem Baum aufzufinden, an den Lumumba gebunden wurde und an dem er Spuren von Einschusslöchern zu finden glaubt. Sich zunächst völlig auf Brassinne als Protagonisten einlassend, enthüllt der Film nach und nach dessen Obsession, die Unschuld der damaligen belgischen Administration, der er selbst angehörte, und damit zugleich des heutigen belgischen Staates zu belegen. Eine Obsession, die dem Wunsch folgt, die koloniale Geschichte endlich hinter sich zu lassen, die – politischen, rassistischen, nationalistischen – »Gespenster« (spectres) zu begraben, die nach wie vor den fragilen Zusammenhalt zwischen der gesellschaftlichen Elite und den post-kolonialen Immigranten bedrohen. »Spectres« umfasst neben dem Film ein ebenfalls 2011 publiziertes Buch mit umfangreichem Quellenmaterial sowie weitere durch zahlreiche Recherchen zusammengetragene Bücher, Zeitschriften, Tonaufnahmen, Fotografien und Archivmaterial.

dependence from Belgium, the former colonial power. Party to the murder were said to be the Belgian government, the mining company Union Minière, the United Nations, and, most prominently, the United States—based on fears that Lumumba’s politics, which were purportedly oriented to communism, threatened to diminish the influence of Western powers in Congo.

In his project “Spectres” (2011), Sven Augustijnen attempts to reconstruct the history of this murder. Still today the murder casts a cloud over the—barbaric—role played by Belgium as the former colonial power in Congo. A board of inquiry commissioned by the Belgian government, which published results in 2001, was unable to solve the murder case and managed only to acknowledge that “certain members of the Belgian government and other Belgian protagonists carry moral responsibility for the conditions that led to Lumumba’s death.”

“Spectres” is centred around the eponymous, 100-minute documentary film, which in turn revolves around Jacques Brassinne de la Buissière, a senior Belgian official in Congo at the time of Lumumba’s murder. Brassinne published a comprehensive book in which he essentially reaches the conclusion that “it was an affair under Congolese”. The film follows Brassinne’s stories and conversations, as amongst others with Lumumba’s widow. Also documented, most importantly, is the attempt to locate the exact site of execution, including the tree to which Lumumba was tied, believed to be littered with bullet holes. Initially engaging in full with Brassinne’s protagonist role, the film slowly reveals his obsession with asserting innocence—that of the Belgian administration at the time, to which he belonged, and thus simultaneously also that of today’s Belgian government. This is an obsession that is focused on the desire to finally leave colonial history behind, to bury the—political, racist, nationalist—“spectres” that continue to threaten the fragile solidarity between society’s elite and postcolonial immigrants. Besides the film, the project “Spectres” encompasses a book with comprehensive source material, likewise released in 2011, as well as other books, magazines, audio recordings, photographs, and archived material that have been compiled through extensive research.

The project strongly focuses on the potentiality of an—authoritative—construction of history. The ever-recurring facticity, or the wish to ascertain facts and thus establish a reality, causes this desire for objectivity to seem like a phantasm that moves desire itself to the forefront. Accordingly, controlling the historical narrative also implies controlling (and quelling) the meaning of these events for the present. Yet, as we have long known, the unconscious always returns. The spectres of colonialism continue to inhabit present-day



Das Projekt dreht sich ganz wesentlich um die Möglichkeit der – verbindlichen – Rekonstruktion von Geschichte. Die immer wiederkehrende Faktizität bzw. der Wunsch, Fakten zu ermitteln und somit eine Wahrheit zu etablieren, lässt dieses Begehen nach Objektivität als ein Phantasma erscheinen, das das Begehen selbst in den Mittelpunkt rückt. Das historische Narrativ zu kontrollieren bedeutet demnach auch, die Bedeutung dieser Ereignisse für die Gegenwart zu kontrollieren bzw. zu unterdrücken. Doch, wie wir seit Langem wissen, kehrt das Unbewusste immer zurück. Die Geister des Kolonialismus bevölkern nach wie vor die gegenwärtige Sprache, soziale Hierarchien, und kontrollieren damit nach wie vor die Produktion von Sichtbarkeit.

Eric Baudelaire

In ähnlicher Weise bezieht sich Eric Baudelaire in seinem Projekt »Anabasis« (2011) auf eine unterdrückte Geschichte – jene der im Libanon aktiven Japanese Red Army. Fusako Shigenobu war eine Führerfigur der Studentenbewegung im Japan der Nachkriegszeit und Mitglied der – am deutschen Vorbild orientierten – Roten Armee Fraktion. Um die Revolution zu internationalisieren, nahm sie 1971 Kontakt mit der Palästinensischen Befreiungsfront auf und reiste erstmals in den Libanon. Sie gründete dort die Japanische Rote Armee und verbrachte fast 30 Jahre im Exil, bis sie im Jahr 2000 an Japan ausgeliefert wurde. May, ihre Tochter, sah in diesem Jahr zum ersten Mal Japan. Als Off-Stimme erzählt sie über die Jahre im Exil, die vielen Übersiedlungen und die Einsamkeit.

Masao Adachi wiederum begann in den 1960er Jahren, im Rahmen studentischer Filmclubs an der Formulierung eines radikalen Kinos zu arbeiten. Nach seiner umstrittenen Teilnahme am Film Festival in Cannes 1971 reiste auch er in den Libanon, um dort an »Red Army/PFLP: Declaration of World War« zu arbeiten, einem Film, dessen Aufruf zum bewaffneten Widerstand er selbst 1974 folgte, als er der von Shigenobu gegründeten Japanischen Roten Armee beitrat und das Filmemachen beendete. 2001 wurde er für 18 Monate inhaftiert und anschließend nach Japan ausgewiesen. Masao Adachi lebt heute in Japan, ohne Pass und ohne Möglichkeit, das Land zu verlassen.

»The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and 27 Years Without Images« (2011), der Film, der im Zentrum von Baudelaires Projekt steht, dreht sich um Exil, Revolution, Landschaft und Erinnerung. Alain Badiou hat in seinem Buch *Das Jahrhundert* (2006) das Motiv der »Anabasis« als Bewegung des 20. Jahrhunderts beschrieben, als Heimkehr zur Herkunft, als harte Konstruktion der Neuheit, als exilierte Erfahrung des Beginns. Diese »Anabasis« geht auf einen antiken Mythos zurück, der vom

language and social hierarchies, thus continuing to control the production of visibility.

Eric Baudelaire

Eric Baudelaire takes a similar approach to referencing suppressed history in his project »Anabasis« (2011), namely, the Japanese Red Army active in Lebanon in the 1970s. Fusako Shigenobu was a leading figure in Japan's student movement of post-war years and also a member of the Red Army Faction, modelled after the German group. In order to internationalise the revolution, she contacted the Palestinian Liberation Front in 1971 and travelled to Lebanon for the first time. It was there that she founded the Japanese Red Army and spent nearly thirty years in exile before being extradited to Japan in 2000. It was in this year that her daughter May first set foot in Japan. Masao Adachi, in turn, began working on creating radical cinema in the 1960s, in the scope of students' film clubs of that time. Following his controversial participation in the 1971 Cannes Film Festival, he likewise travelled to Lebanon to work there on a film called »Red Army/PFLP: Declaration of World War«. Following the call to armed resistance propagated in the movie, Adachi joined Shigenobu's Japanese Red Army in 1974 and ceased making films. In 2001 he was imprisoned for eighteen months before being extradited to Japan. Today Masao Adachi lives in Japan without a passport or any opportunity to leave the country.

The film posited at the centre of Baudelaire's project, »The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi, and 27 Years without Images« (2011), revolves around exile, revolution, landscape, and memory. Alain Badiou described the »Anabasis« motif in his book *The Century* (2006) as a movement of the twentieth century, as a return to origins, as a solid construction of innovation, as an exile-based experience of beginnings. This »Anabasis« harks back to an ancient myth that deals with the collapse of all order and also with a group of warriors who embark on a winding path home, which only retrospectively can be considered a favourable homecoming. Baudelaire takes this motif as a point of departure for thematising the odyssey, aimlessness, and lack of restraint found in socialist projects of the twentieth century, which was not only seen to disappear through a quasi-universalised, neoliberal societal model after 1989, but also stigmatised, together with any alternatives, as totalitarian.

This—political and, yes, also violent—history has come to an end, has been immobilised, has been damned to a nature of fixedness. Baudelaire vicariously films those pictures in Lebanon that Adachi imagines, but which remain inaccessible to him—a utopia that re-



Zusammenbruch jeder Ordnung handelt und von einer Gruppe von Kriegern, die einen verschlungenen Heimweg antritt, der erst im Nachhinein als geglückte Rückkehr erzählt werden kann. Baudelaire nimmt dieses Motiv zum Ausgangspunkt, um die Irrfahrt, die Ziellosigkeiten und Zügellosigkeiten des sozialistischen Projekts des 20. Jahrhunderts zu thematisieren, das durch ein quasi universalisiertes, neoliberales Gesellschaftsmodell nach 1989 nicht nur zum Verschwinden gebracht, sondern gemeinsam mit jeder Alternative als Totalitarismus stigmatisiert wurde.

Diese – politische und ja, auch gewalttätige – Geschichte ist zu einem Ende gekommen, stillgestellt, zur Unbeweglichkeit verurteilt. Baudelaire dreht für Adachi jene Bilder im Libanon, die jener imaginiert, die für ihn aber unerreichbar bleiben. Eine Utopie, die sich buchstäblich außer Reichweite befindet und zu einem Ende gekommen ist. Der Film ist jedoch keinesfalls eine Romantisierung bewaffneten Widerstandes – er erzählt die Geschichte eines Scheiterns, einer Irrfahrt, die nicht als geglückte Rückkehr bezeichnet werden kann. Gleichzeitig werden die ProtagonistInnen zu einer Metapher für das Scheitern einer Utopie des 20. Jahrhunderts, eine andere Form von Politik und Gemeinschaft nicht nur zu erkennen, sondern auch zu verwirklichen. Ist das Jahrhundert jemals heimgekehrt?

Peggy Buth

Am 22. Oktober 1904 wurde das »Städtische Völkermuseum« in Frankfurt/Main eröffnet. Museumsgründer und erster Museumsdirektor war Bernhard Hagen, der 1900 bereits die »Frankfurter Anthropologische Gesellschaft« gegründet hatte. Während seiner Tätigkeit als Tropenarzt auf Sumatra und Papua Neuguinea entstand ein umfangreiches Archiv an Fotografien, die er unter anderem 1906 in seinem Buch *Kopf- und Gesichtstypen ostasiatischer und melanesischer Völker* veröffentlicht hat. Peggy Buth hat zu Beginn des Jahres 2014 ein umfangreiches Projekt für das Weltkulturen Museum in Frankfurt realisiert, wie das Museum heute heißt, in dem sie sich unter anderem auf dessen Bildarchiv der Missionare bezieht.

In Fortführung dieses Projekts »Wir Alle. Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum« produziert die Künstlerin für »once documentary« eine neue Arbeit, die Paare von Fotografien zeigt, die aus der Sammlung des Museumsgründers Bernhard Hagen stammen. Dieser hat viele seiner PatientInnen fotografiert, zumeist frontal als Porträt und ein zweites Mal von der Seite. Peggy Buth hat diese Aufnahmen in zweifacher Weise überarbeitet: Zum einen hat sie den Hintergrund hervorgehoben, zum anderen hat sie offensichtlich die Porträts in Schattenrisse verwandelt. Jede Individualität ist

mains literally out of reach, that has come to an end. Yet the film may by no means be considered to romanticise armed resistance; it tells the story of failure, of an odyssey that cannot be deemed a favourable homecoming. At the same time, the protagonists become a metaphor for the collapse of a twentieth-century utopia that yearned not only to devise but also to realise another form of politics and community. Did the century ever return home?

Peggy Buth

On 22 October 1904, the Städtische Völkermuseum (Municipal Ethnology Museum) was founded in Frankfurt on the Main. The museum founder and first director was Bernhard Hagen, who in 1900 had already established the Frankfurter Anthropologische Gesellschaft (Frankfurt Anthropological Society). While working as a tropical doctor on the island of Sumatra and in Papua New Guinea, Hagen compiled an extensive archive of photographs that he went on to publish, among others in his 1906 book *Kopf- und Gesichtstypen ostasiatischer und melanesischer Völker* (*Head and Facial Types of East Asian and Melanesian Populations*). In early 2014, Peggy Buth realised a comprehensive project for the Weltkulturen Museum in Frankfurt, as the museum is now called, in which she references, among others, Hagen's pictorial archive on missionaries.

In continuing this project, which is called »All of Us: Trauma, Repression, and Ghosts in the Museum«, the artist is producing a new piece for »once documentary«. The work pairs up photographs originating from the collection of the museum founder Bernhard Hagen, who photographed many of his patients, usually from a frontal perspective as a portrait and then a second time from the side. Peggy Buth has reworked these photographs in two ways: for one, she has emphasised the respective background, but the artist has also clearly transformed the portraits into silhouettes. Any trace of individuality has been removed from the pictures, with only the background of the silhouettes referencing concrete situations: sometimes interior space is recognisable, while in other cases it appears to be a studio context.

The surveying, appraising, and classifying gaze has evoked nothing other than colonialised subjects who were subjected to a typology, who were the topic of research, yet who do not make an appearance as subjects. At the same time, these silhouette-like photographs highlight a dominating gaze, a dominating visual regime that governs this act of disappearance—the power of a gaze that conveys something visual, that engenders a visibility that has always transformed those that it touches and simultaneously subjugates



aus den Bildern entfernt, lediglich der Hintergrund der Schattenrisse verweist auf konkrete Situationen, die manches Mal einen Innenraum erkennen lassen, ein anderes Mal wie ein Atelier aussehen.

Der vermessende, taxierende und klassifizierende Blick hat nichts anderes hervorgebracht als kolonialisierte Subjekte, die einer Typologie unterworfen werden, die Gegenstand einer Forschung sind, die jedoch nicht als Subjekte in Erscheinung treten. Gleichzeitig markieren diese Fotografien als Schattenrisse einen dominanten Blick, ein dominantes Blickregime, das dieses Verschwinden betreibt – die Macht eines Blickes, die zu sehen gibt, die eine Sichtbarkeit erzeugt, die diejenigen, die sie erfasst und gleichzeitig unterwirft, immer schon in etwas Abwesendes, Verfälschtes, Verschlossenes verwandelt. Peggy Buth markiert – unter anderem – die Leerstellen dieser Repräsentation: die leere Stelle derjenigen, die den Ort des Subjekts nicht einnehmen können und die Leerstelle desjenigen, der diese Stelle nicht als Ort einer Subjektivierung – und also Repräsentation – wahrnehmen kann. Bereits Abigail Solomon-Godeau hat gefragt, ob der dokumentarische Akt nicht einen doppelten Akt der Unterjochung impliziert: erstens in der sozialen Welt, die die Opfer hervorgebracht hat; und zweitens im Regime des Bildes selbst, das innerhalb desselben Systems und für dasselbe System produziert wird, welches die Bedingungen, die es (re-)produziert, schafft. Die Intervention Buths schafft einen exemplarischen Raum dafür, in dem *Sehen als zirkulierende Macht* wahrgenommen werden kann, welche diejenigen, die sie unterwirft, buchstäblich nicht sehen kann, in »Gespenster« verwandelt: Wiedergänger, deren Anwesenheit lediglich durch Nicht-Repräsentation ermöglicht wird. Letztendlich geht es um ein Verfahren, die Anwesenheit dieser Ge-spenster in ihrer Abwesenheit zu rekonstruieren, damit aber auch die ver- und abgeschlossene Geschichte ihrer Repräsentierbarkeit neu zu öffnen, eine uneingelöste Vergangenheit, die weder abgehakt werden kann noch überwunden ist.

Maryam Jafri

»In 1995, Mark Getty and Jonathan Klein founded Getty Images to bring the fragmented stock photography business into the digital age. And that's exactly what they did. We were the first company to license imagery online—and have continued to drive the industry forward with breakthrough licensing models, digital media management tools and a comprehensive offering of creative and editorial imagery, microstock, footage and music.« Beim Recherchieren auf der Getty Images-Website stieß Maryam Jafri auf Bilder, die sie aus dem staatlichen Archiv Ghanas kennt, als sie für ihr Projekt »Independence Day 1936 – 1967« (seit 2009) recherchierte. Die Informationen, die Getty zu diesen Bildern veröffentlicht, stimmen

into something absent, adulterated, occlusive. Among other things, Peggy Buth illuminates the gaps in this representation: the empty spaces of those who cannot occupy the place of the subject and the gaps of those who cannot perceive this space as a place of subjectivisation, and also of representation. Abigail Solomon-Godeau has wondered whether the documentary act might not imply a dual act of subjugation: first, in the social realm that the victim has spawned; and second, in the regime of the image itself that is produced within the same system and for the same system, which creates the conditions facilitating its re-production. Buth's intervention gives rise to an exemplary space where *vision as a circulatory power* can be perceived, yet which literally cannot be seen by those who are being subjugated, thus transforming them into "ghosts": revenants whose presence is fostered merely through non-representation. Ultimately, this is a technique for reconstructing the presence of these ghosts in their absence, so that the shuttered and finalised history of their representability may be reopened—an unredeemed history that can be neither forgotten nor vanquished.

Maryam Jafri

»In 1995, Mark Getty and Jonathan Klein founded Getty Images to bring the fragmented stock photography business into the digital age. And that's exactly what they did. We were the first company to license imagery online—and have continued to drive the industry forward with breakthrough licensing models, digital media management tools and a comprehensive offering of creative and editorial imagery, microstock, footage and music.« In researching the Getty Images website, Maryam Jafri came across pictures originating in Ghana's federal archive, with which the artist was already familiar from the research she had conducted for her project »Independence Day 1936–1967« (since 2009). The information that Getty has published about these images does not always correlate with the Ghanaian information. This is even more evident since these are not just any photographs, but rather those taken on the day the African republic achieved independence. The more checking the artist has done, the more discrepant information she has found, along with manipulations made to the pictures themselves. She discovers these same discrepancies in the online catalogue of the Corbis Corporation: »Corbis is a creative resource for advertising, marketing and media professionals, providing a comprehensive selection of stock photography, illustration, footage, and fonts for global licensing.« Both companies have purchased numerous image archives worldwide in recent years, with the aim of commercially exploiting the

→ Peggy Buth, Stars, aus / from: Politics of Selection – Blanks/Shifter, 2014.
Courtesy: KLEMM'S Berlin

→ Maryam Jafri, Details aus / from: Getty vs. Ghana, 2012.

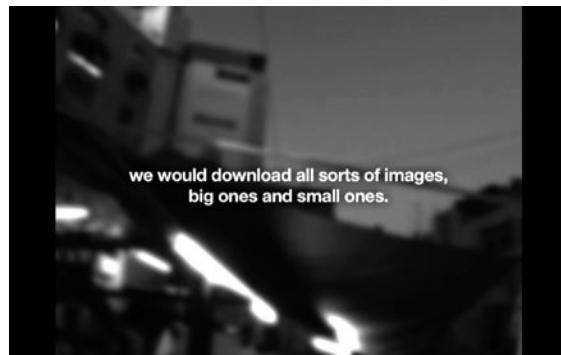
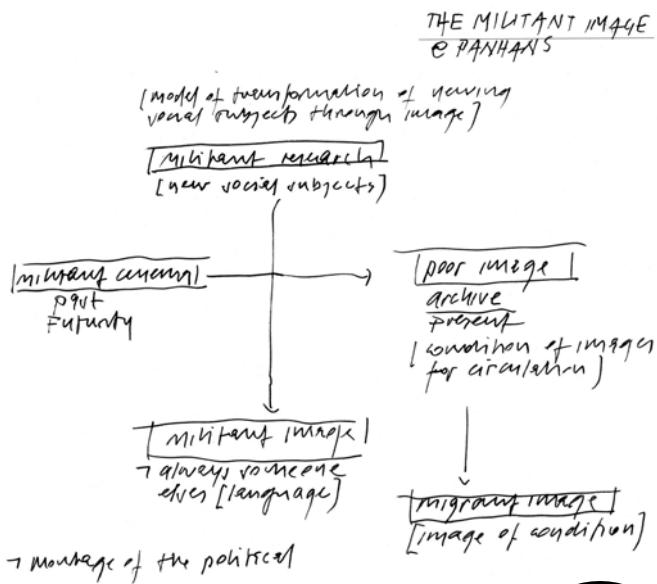


allerdings nicht mit jenen aus Ghana überein. Dies ist umso mehr augenfällig, als es sich nicht um beliebige Bilder handelt, sondern um Aufnahmen am Unabhängigkeitstag der afrikanischen Republik. Als die Künstlerin weiterforscht, findet sie immer mehr divergierende Informationen und auch Manipulationen an den Bildern selbst. Auf dieselben Differenzen stößt sie auch im Online-Katalog der Corbis Corporation: »Corbis ist ein Anbieter kreativer Ressourcen für Kunden aus Werbung, Marketing und dem Medienbereich mit einer umfassenden Auswahl an Fotos, Illustrationen, Filmmaterial und Schriften für die weltweite Lizenzierung.« Beide Konzerne haben in den letzten Jahren zahlreiche Bildarchive weltweit aufgekauft, um sie kommerziell zu verwerten. Unter anderem hat Corbis 1999 die Pariser Agentur Sygma um 20 Millionen Dollar gekauft, Getty wiederum ein Archivkonglomerat wie Hulton Deutsch im Jahr 1996 um 17 Millionen Dollar. Durch diese Akkumulation an (auch historischen) Bildern verfügen die Konzerne in vielen Bereichen über eine monopolartige Kontrolle darüber, welche Bilder in Umlauf geraten und welche Geschichte über diese Bilder konstruiert werden kann. Allan Sekula spricht in seinem einflussreichen Essay »The Body and the Archive« vom Archiv als einem Wahrheitsapparat, der nicht allein durch das Visuelle beschrieben werden kann. Im Laufe der Zeit umgibt diesen Wahrheitsapparat ein Dispositiv der Beherrschung, des Besitzes und der Aneignung, das durch private Unternehmen dominiert wird. Das Archiv ist ein privatisierter Wahrheitsapparat geworden.

Jafri stellt in ihren »Versus«-Serien (2012) jeweils die verschiedenen Bildversionen der Archive zueinander, begleitet von einem Text, der Auskunft über die Beschriftung auf deren Rückseiten gibt und zum Teil den Weg des Bildes in die privaten Archive rekonstruiert. Während die Bilder selbst ungerahmt gezeigt werden, wird dieser Text gerahmt präsentiert. Die Bedeutung der die Bilder umgebenden Texte wird durch diese Art der Präsentation betont – erneut geht es um die Konstruktion von Wissen und Geschichte.

content. Corbis, for example, bought the Paris agency Sygma for 20 million dollars in 1999. Getty, in turn, picked up the archival conglomerate Hulton Deutsch for 17 million dollars in 1996. With such accumulation of photographs (also of historical nature), in many areas the companies possess monopolistic control over which images are circulated and which history may be construed about the images. In his influential essay "The Body and the Archive", Allan Sekula speaks of the archive as a "truth apparatus" that cannot be solely described by the visual. Over time, this truth apparatus becomes ensconced by a dispositif of control, possession, and appropriation that is dominated by private enterprise. The archive has indeed become a privatised apparatus of truth.

In Jafri's "Versus" series (2012), the artist adjacently positions the contrasting image versions from the different archives, accompanied by a text that offers information about the captions on the reverse side, and that also sometimes reconstructs the path taken by the respective picture through the private archives. While the photographs themselves are shown without frames, each text is presented in a frame. The importance of the accompanying texts is therefore highlighted through this presentational approach—again, we are dealing with the construction of knowledge and history.



Camera Austria International 126

Erscheint am / Release date: 10. 6. 2014

Die Ausweitung von (potenziellen) Öffentlichkeiten hat dazu geführt, dass es kaum eine Kontrolle darüber gibt, in welchen Zusammenhängen Bilder zirkulieren, wie sie wahrgenommen, gedeutet, kommentiert und instrumentalisiert werden. Die Frage nach dem, was fotografische Bilder eigentlich noch bewirken können, steht in *Camera Austria International* Nr. 126 unter dem Arbeitstitel »Visual Agency« zur Debatte. Vorgestellt werden aktuelle Arbeiten von **Özlem Altin** (DE), **Shuruq Harb** (PS), **Malak Helmy** (EG) und **Paola Yacoub** (LB).

The broadening of (potential) publics has resulted in there being next to no control over the contexts in which images circulate, over how they are perceived, interpreted, commented on, or instrumentalised. The question as to what impact photographic images can actually still have is up for debate in *Camera Austria International* No. 126, which carries the working title "Visual Agency" and presents recent works by **Özlem Altin** (DE), **Shuruq Harb** (PS), **Malak Helmy** (EG), and **Paola Yacoub** (LB).

Lesen Sie Camera Austria International im Probeabo für nur EUR 25,00 (zzgl. Porto). / Read Camera Austria International with trial subscription for only EUR 25.- (postage excluded). www.camera-austria.at/subscribe

CMRK

Am 5. 6. 2014 eröffnen ab 18:00 zur jeweils vollen Stunde < rotor >, Camera Austria, Grazer Kunstverein und Künstlerhaus KM– Halle für Kunst & Medien ihre Ausstellungen, die an diesem Tag von 18:00 bis 22:00 geöffnet sind. / On June 5, 2014, beginning at 6 pm, < rotor >, Camera Austria, Grazer Kunstverein and Künstlerhaus KM– Halle für Kunst und Medien will host exhibition openings remaining open until 10 pm.

Shuttleservice Wien–Graz–Wien / Vienna–Graz–Vienna

Zu diesem Ausstellungsrundgang wird ein Shuttle-Bus zwischen Wien und Graz eingerichtet. / On the occasion of these openings, a shuttle-bus between Vienna and Graz will be available.

Abfahrt / departure Wien: 15:00, Haltestelle Oper, Bus 59a

Abfahrt / departure Graz: 23:30, Künstlerhaus KM–, Burgring 2

CMRK ist ein Netzwerk von vier unabhängigen Grazer Institutionen, deren gemeinsames Interesse die Vermittlung von zeitgenössischer Kunst im internationalen Kontext ist. / CMRK is a network of four independent institutions in Graz whose common interest lies in the conveyance of contemporary art within an international context.

Information

Öffnungszeiten / Opening hours

Dienstag bis Sonntag 10:00 – 17:00
Tuesday to Sunday 10 am to 5 pm

Erweiterte Öffnungszeiten / Extended opening hours:

26. 6. 2014, 10. 7. 2014, 4. 9. 2014, 10:00 – 21:00 / 10 am – 9 pm

Führungen und Ausstellungsgespräche / Guided tours

Anmeldung erbeten unter / Please register at: T. +43 / (0) 316 / 81 55 500.

Öffnungszeiten Studienbibliothek / Study library opening hours

Auf Anfrage / on request: T. +43 / (0) 316 / 81 55 500, library@camera-austria.at

Alle Publikationen sind im Bookshop des Kunsthause Graz erhältlich und über Bestellung bei Camera Austria / All publications are available at the Kunsthause Graz book-store or at Camera Austria: distribution@camera-austria.at

Mit finanzieller Unterstützung / Supported by