

Eröffnung / Opening

Samstag / Saturday, 27. 9. 2014, 13:00

Ausstellungsdauer / Duration

28. 9. – 16. 11. 2014

Öffnungszeiten / Opening hours

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

KünstlerInnengespräche im Vorfeld der Eröffnung / Pre-opening artists' talks

Mit / with Jayce Salloum (CA), Paola Yacoub (LB), Urban Subjects (AT/CA)
Donnerstag / Thursday, 25. 9. 2014, 17:00

Militant Image – Workshop im Rahmen des steirischen herbst / as part of steirischer herbst

9. & 10. 10. 2014

Kontakt / Contact

Angelika Maierhofer
Camera Austria
Lendkai 1, 8020 Graz, Austria
T +43 316 81 55 50 16
exhibitions@camera-austria.at

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

The Militant Image

**Picturing What Is Already Going On,
Or The Poetics of the Militant Image**



Urban Subjects (Sabine Bitter, Jeff Derksen, Helmut Weber)
in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Camera Austria

Koproduziert von / co-produced by
steirischer herbst

Raymond Boisjoly (CA)

Harun Farocki (DE)

Peter Friedl (AT)

Sharon Hayes (US)

Marine Hugonier (BE)

Alfredo Jaar (US)

Emily Jacir (PS)

Walid Sadek (LB)

Jayce Salloum (CA)

Ines Schaber (DE)

Paola Yacoub (LB)

Bilder vom Ausbruch von Revolutionen, von der Dynamik bestimmter Befreiungskämpfe, der Verkettung sozialer Bewegungen und von heroischen oder unbeachteten individuellen Widerstands- und Verweigerungsakten – aber auch solchen des Muts oder der Liebe – haben im Lauf der Geschichte ein Archiv militanter Bilder entstehen lassen. Doch so viel Kraft sich Bilder von Militanz – vom militanten Kino über Plakate sozialer Bewegungen bis hin zu in der Hitze des Gefechts entstandenen Momentaufnahmen – auch bewahren, in der zeitgenössischen Medienlandschaft mit ihrer Überfülle an Bildern sozialen Aufruhrs ist ihre Wirkung keineswegs sicher. Was also macht ein Bild in der politischen und medialen Landschaft unserer Tage militant?

Das militante Bild aller Zeiten steht sowohl in einem Dialog mit seinem historischen Präsenz wie es die Form der Gegenwart infrage stellt. Kodwo Eshun und Ros Gray haben überzeugend dargelegt, dass das In-die-Gegenwart-Versetzen vergangener Kämpfe, wie sie im militanten Bild gezeigt werden, eine »Revision der Historiografien der Gegenwart« auslösen kann, weil es dem militanten Bild durch das erneute In-Umlauf-Bringen ein »Nachleben« verleiht.¹ Diese komplexe Zeitstruktur des militanten Bildes öffnet die Vergangenheit mittels historischer, affektiver und zutiefst politischer Verknüpfungen. Sich an der Verfassung unserer Gegenwart als »einer gefühlten und fortwährend revidierten«² entzündend, erlangt das militante Bild ein politisches und affektives Gewicht, das der Vorstellung künftiger Akte von Militanz Auftrieb gibt. Trotz der produktiven und poetischen Hoffnung, das militante Bild könne imstande sein, Akte der Militanz nicht nur zu repräsentieren, sondern auch zu produzieren, also nicht nur das Bild eines Zustands abzugeben, sondern ihn auch herbeizuführen, ist das militante Bild allerdings nicht identisch mit Militanz, sondern stört vielmehr die Repräsentationserwartung und formiert eine bestimmte Bildpolitik.

Als ästhetische Form militant wird das militante Bild durch seine Beziehung zu seinem historischen Anlass und durch seine Zirkulation in einer affektiven Gegenökonomie; innerhalb letzterer verbindet es sich mit den bestehenden Potenzialen und Affekten in und mittels Communities, Situationen und Schauplätzen. Als Intensi-

Images of the eruption of revolutions, the momentum of particular liberation struggles, the concatenation of social movements as well as heroic or overlooked individual moments of resistance and refusal—and even acts of courage and love—have historically built an archive of militant images. Yet, as powerful as images of militancy remain—from militant cinema to movement posters to images grabbed in the heat of the moment—their impact within a contemporary media landscape saturated with images of social unrest is not guaranteed. In the political and media terrain of the present, what makes an image militant?

The militant image of any period is in dialogue with its historical present at the same time as it contests the shape of the present. Kodwo Eshun and Ros Gray convincingly argue that bringing past moments of struggle, as they are pictured in the militant image, into the present can ignite “a revision of the historiographies of the present” by making an “afterlife” for the militant image through recirculation.¹ This complex temporality of the militant image opens the past through historical, affective, and profoundly political conjunctures. Sparking off of the conditions of our present as “a thing that is sensed and under constant revision,”² the militant image gives a political and affective weight to the imagination of future acts of militancy. Yet, despite a productive and poetic hope in the ability of the militant image to both represent and produce acts of militancy—to be the image of a condition and to create that condition—the militant image is not self-identical to militancy but agitates the expectation of representation and builds a visual politics.

As an aesthetic form, the militant image is made militant through its relation to its historical occasion and through circulation within an affective counter-economy; within this economy, the militant image aligns with existing potentials and affects within and through communities, moments, and sites. As an intensity within an affective economy, militancy does not reside solely in the image, “but is produced only as an effect of its circulation”, to paraphrase Sara Ahmed.³ The militant image therefore cannot be simply singular or iconic, but it must be, as Bakhtin said of the word, half someone else's.

WHERE WE
WERE IS NO LONGER
WHERE WE ARE
AND WHERE WE WILL
BE IS NOT YET



tät innerhalb einer affektiven Ökonomie ruht die Militanz nicht allein im Bild, sondern wird – um Sara Ahmed zu zitieren – »nur als Effekt seiner Zirkulation hervorgebracht.«³ Das militante Bild kann darum nicht einfach singulär oder ikonisch, sondern muss, wie Bachtin in Bezug auf das Wort feststellte, zur Hälfte das eines anderen sein.

Das vorliegende Ausstellungsprojekt stellt Spekulationen darüber an, wie Bilder in diesen Zeiten des Aufstands militant werden, indem sie die Gegenwart – ähnlich wie Lauren Berlant in ihrer Wiederaufnahme von Raymond Williams – als »Emergenzprozess« begreifen.⁴ Das militante Bild hängt demnach zusammen mit und schafft durch die Zeit verbundene Gefühlsstrukturen, die das Herrschende infrage stellen, die verbleibenden Reste erneut in Umlauf bringen und sich an die Energie des Entstehenden ankoppeln. Kampfbereiche – wie die um nationale Befreiung, regionale Autonomie oder ortsbezogene Fragen – sind heute nicht unbedingt marginaler oder unbestimmter; sie sind – in dieser Ära der Überwachung, der Migration, der biopolitischen und staatlichen Macht – lediglich anders beschaffen. Wie geht das militante Bild in dieser Oszillation von Gegenwarten mit dem zusammen, was der Geograf Neil Smith als »revolutionären Imperativ«⁵ und als zwingende historische Kraft bezeichnet? Können wir ein neues ästhetisches Sichtbarkeitsregime für Militanz annehmen oder wird Militanz nur in dem Moment sichtbar, in dem sie entsteht?

Das militante Bild ist unweigerlich in dieselben sozialen Verhältnisse eingebunden, die es auch prägen und gegen die es sich wendet. Bestimmte Formen der Macht generieren bestimmte Formen von Militanz, und das militante Bild spiegelt die Pluralität der Macht: Es ist ein Teil dessen, was bereits im Gang ist. Die Ausstellung »The Militant Image: Picturing What Is Already Going On, Or The Poetics of the Militant Image« erkennt eine Vielfalt von Militanzen an, die jeweils nach einem bestimmten ästhetischen Ansatz verlangen. Um nicht in bloßen Pluralismus zu verfallen, stützt sich unser kuratorischer Ansatz auf produktive Antagonismen, die verschiedene Arten von Militanz und verschiedene Modi militanter Repräsentation hervortreten lassen. Diese Formen von Militanz überlappen sich zeitlich, räumlich und politisch. Das militante Bild gehört zur Hälfte der Vergangenheit und zur Hälfte der Zukunft an, auch wenn es in der Gegenwart als historischem Anlass gründet.

Raymond Boisjoly

In seiner Arbeit problematisiert Boisjoly die Darstellung von Angehörigen Indigener Völker oder First Nations, indem er sie technischen und kulturellen Vermittlungsoperationen unterwirft. Für die Ausstellung produziert Boisjoly eine Bild-Text-Arbeit, die das Verständnis der Gegenwart und Zeitlichkeit von Handlungsmacht und Indigenität stört: »Where we were is no longer where we are and where we will be is not yet« (2014). Die scheinbar geradlinige Aussage (»Wir befinden uns immer inmitten von Veränderungen,

This exhibition project speculates on how, in these insurgent times, images become militant by addressing the present as "a process of emergence" similar to Lauren Berlant's reuse of Raymond Williams.⁴ The militant image then is tied into, and productive of, structures of feeling that cohere through time contesting the dominant, recirculating the residual, and joining the energy of the emergent. Spaces of struggle—such as national liberation, regional autonomy, or place-based struggles—are not necessarily more residual or indistinct today, but they are—in this period of surveillance, migrancy, and biopolitical and state power—differently constituted. How, in this oscillation of the temporalities of the present, can a militant image cohere with what the geographer Neil Smith calls "the revolutionary imperative" that he identifies as a compelling historical force?⁵ Can we assume a new aesthetic regime of visibility for militancy or does militancy only become visible when it is in the making?

The militant image is necessarily inside the very social conditions that it is shaped by and reacting against. Specific forms of power generate particular forms of militancy and the militant image reflects the plurality of power: the militant image is a part of what is already going on. The exhibition "The Militant Image: Picturing What Is Already Going On, Or The Poetics of the Militant Image" recognises a multitude of militancies, each of which calls for a particular aesthetic approach. So as not to lapse into mere pluralities, our curatorial aim is based on productive antagonisms which bring forward various types of militancies and modes of militant representation. These forms of militancy overlap temporally, spatially, and politically. The militant image is half the past's and half the future's even as it is grounded in the historical occasion of the present.

1 Kodwo Eshun and Ros Gray, "The Militant Image: A Cine-Geography: Editors' Introduction", *Third Text* 25 (2011), p. 2, 3, 11.

2 Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham: Duke University Press, 2011), p. 4.

3 Sarah Ahmed, "Affective Economies", *Social Text* 79 (2004), p. 3.

4 Lauren Berlant, op cit., p. 7.

5 Neil Smith, "The Revolutionary Imperative", *Antipode* 41 (2010), pp. 50–65.

Raymond Boisjoly

Boisjoly's work troubles the representation of Indigenous or First Nations people by running it through mediations that are both technical and cultural. For this exhibition, Boisjoly has produced a text-image work with the phrase, "Where we were is no longer where we are and where we will be is not yet", that agitates an understanding of both the present and the temporality of agency and Indigeneity. This seemingly direct statement alters an understanding of the temporality of the present as a neoliberal now, the now of the end of history. But within a frame of the colonial present forced upon First



die bereits im Gang sind») ändert ein bestimmtes Verständnis der Gegenwart als neoliberales Jetzt, das Jetzt des Endes der Geschichte. Im Rahmen der kolonialen Gegenwart jedoch, die Angehörigen Indigener Völker auferlegt wird, bekommt dieser Satz etwas Kritisch-Militantes, wird zu einer Aussage, die nach Erwidern verlangt. Die hier angesprochene alternative Zeitauffassung ist auch von Indigenen literarischen Gebilden geprägt, die die Gegenwärtigkeit von Vergangenheit und Tradition zeigen. Boisjoly bemerkt zur Sprach- und Repräsentationspolitik in seiner Arbeit: »Mich interessiert, dass etwas wie der ›Kolonialismus‹ nie direkt beobachtet, sondern nur in den konkreten Mechanismen erspät werden kann, die auf die kolonisierten Populationen einwirken.«

Harun Farocki

Harun Farockis Film »Nicht löschesbares Feuer« von 1969 erfasst präzise die Problematik des militanten Bildes: Wie vermag ein Bild, irgendein Bild, die Technologie und die Zerstörungen des Krieges, wie sie in Vietnam zutage traten, zu repräsentieren? Farockis Film behandelt diese Problematik der Gegenökonomien des Affekts unter sorgfältiger Vermeidung von Schock als Mittel affektiver Einstimmung. Stattdessen bringt »Nicht löschesbares Feuer« mithilfe von Fakten, inszenierten Sequenzen und subtilem Agitprop Argumente gegen die Verbindung von Wissenschaft, Krieg und Kapital vor. Die Militanz von Farockis Film liegt gleichermaßen in seiner Ästhetik wie in seinem Inhalt – will man Napalm bekämpfen, bevor es zu einem nicht löschesbaren Feuer werden kann, muss man es am Ort der Produktion tun: »Wenn Napalm brennt, ist es zu spät zum Löschen. Man muss das Napalm dort bekämpfen, wo Napalm hergestellt wird: in den Betrieben.« »Nicht löschesbares Feuer« balanciert einen Moment aus, in dem Protest, Verweigerung und Militanz einen brutalen Krieg verkürzten, insistiert aber auf dem Zusammenhang von historischem Anlass, konkreter Aktion und militantem Bild.

Peter Friedl

Peter Friedl hat 1992 bis 2010 eine – wie er sie nennt – »lyrische« Sammlung von Zeitungsfotos über Protestaktionen zusammengetragen, die das gesamte geopolitische Spektrum umfassen. Eine 2006 erstmals in der vom MACBA herausgegebenen Buchfassung erschienene Auswahl dieser Bilder, die Friedl auch als Bilder »öffentlicher Integrität und Intimität« bezeichnet, wurde historisch-chronologisch und nicht nach ihrem Publikationszusammenhang in der globalen Infoscape organisiert. Dieses Neu-in-Umlauf-Bringen von Zeitungsbildern unterläuft die mediale Einordnung nach dem »Protestparadigma«, das solche Aktionen als konfrontative Spektakel darstellt und die tatsächlichen Ursachen unter den Teppich kehrt. Der Projekttitel »Theory of Justice« bezieht sich auf die Untersuchung über die Rolle der Gerechtigkeit in einer »wohlregu-

Nations people, this sentence takes on the militancy of critique and of an utterance that requires a response. The alternative temporality invoked is also informed by Indigenous literary constructs that signal the presence of the past and tradition. Of the politics of language and representation in his work, Boisjoly has said: "I am interested in the way something like 'colonialism' can never be regarded directly, but only glimpsed in the specific mechanisms that come to impact colonised populations."

Harun Farocki

This 1969 film, "Nicht löschesbares Feuer" ("Inextinguishable Fire"), by Harun Farocki catches the problematic of the militant image; how can an image, any image, possibly represent the technology and devastation of war as they were emerging from Vietnam? Farocki's film addresses this problematic of the counter economies of affect and carefully avoids shock as the affective attunement. Instead, "Nicht löschesbares Feuer" sets out to make a case through facts, staged scenes, and subtle agit-prop against the nexus of science, war, and capital. The militancy of Farocki's film is both in its aesthetics and in its intent—to fight the use of napalm before it becomes an inextinguishable fire, it must be stopped at the point of production: "When napalm is burning, it is too late to extinguish it. You have to fight napalm where it is produced: in the factories." "Nicht löschesbares Feuer" holds in balance a moment when protest, refusal, and militancy shortened a brutal war, but it insists on the relationship of the historical occasion, specific action, and the militant image.

Peter Friedl

Peter Friedl amassed what he calls a "lyrical" collection of newspaper photographs of protest images from across the geopolitical spectrum from 1992 to 2010. A selection of these images, which Friedl also characterises as images of "public integrity and intimacy", were ordered according to their historical chronology rather than their publication in the global infoscape when they were first published by MACBA as a bookwork in 2006. This recirculation of newspaper images disrupts the media framing known as "the protest paradigm" which portrays protest as a spectacle of confrontation and buries the actual causes of the protest. The project's title "Theory of Justice" also refers to the American philosopher John Rawls's examination of the role of justice within a "well-regulated society" in *A Theory of Justice*.¹ Rawls's take on the social contract based on a distribution of rights and responsibilities has been battered by neoliberalism's splitting of rights and responsibilities and its rending of the social contract to individualised success and failure. But, Friedl's modified title, with the singularity implied by *A Theory of Justice* dropped, turns back to a larger questioning of justice and its pictorial representation today.



lierten Gesellschaft«, die der amerikanische Philosoph John Rawls 1971 in *A Theory of Justice*¹ unternahm. Rawls' auf der Verteilung von Rechten und Pflichten basierende Version des Gesellschaftsvertrags wurde durch die neoliberale Trennung von Rechten und Pflichten und die Aufspaltung des Gesellschaftsvertrags auf individuelle Erfolge und Niederlagen schwer ramponiert. Aber Friedls modifizierter Titel, der auf den Singularität signalisierenden unbestimmten Artikel verzichtet, wendet sich wieder einer umfassenden Befragung von Gerechtigkeit und ihrer heutigen bildlichen Darstellung zu. In seiner Feststellung, es handle sich um »ein Projekt über Bildgerechtigkeit«, verbindet Friedl Repräsentation, Ästhetik und Gerechtigkeit.

Sharon Hayes

Die Fruchtcremetorte, die Thom Higgins 1977 der Sängerin Anita Bryant ins Gesicht warf, die nicht nur Orangensaft aus Florida, sondern auch die homophobe Kampagne »Save Our Children« bewarb, markiert einen wichtigen Moment queeren politischen Aktivismus. Der Tortenwurf war ein militanter Akt gegen Bryants öffentlichen Feldzug gegen »militante Homosexualität«, wie sie es nannte. Und als performativer Akt der Massenkommunikation wurde diese Intervention bei einer Pressekonferenz für Bryants Kampagne zur Aussetzung eines in Dade County, Florida, erlassenen Gesetzes gegen Schwulendiskriminierung sofort zu einem historischen militanten Bild. Im Zuge ihrer Praxis der Wiedereinsetzung historischer Momente in neue affektive Kreisläufe und neue politische Möglichkeiten überführt Sharon Hayes in »I Saved Her a Bullet« (2012) dieses militante Bild mit einem Stück verschwindender Technologie – dem Overhead-Projektor – in die Gegenwart. Hayes' Projektion verweist mittels einer »zeitlichen Öffnung« auf die Notwendigkeit künftiger Aktionen. Denn so plump Bryants Kampagne heute auch erscheint, so wenig hat die Zurückdrängung von Lesben-, Schwulen-, Bisexuellen-, Trans- und Queerpersonenrechten aufgehört. Diese militante Zeitstruktur von Kunst und Politik ist die treibende Kraft hinter einem Großteil von Hayes' Arbeiten, zielt diese doch auf die Produktion »künftiger sozialer AkteurInnen«, wie es Simon Critchley nennt.¹

Marine Hugonnier

Marine Hugonniers Essayfilm »ARIANA« (2003) beginnt mit dem Versuch, eine Panorama-Aufnahme des Pandshir-Tals in Nordafghanistan zu drehen, ein Tal, das dank der Berge des Hindukusch von den Militärinterventionen der Sowjets und der Taliban weitgehend verschont blieb. Wegen eines Erdbebens kann Hugonnier das Tal aber nicht filmen und bei der Rückkehr nach Kabul nimmt der Film eine selbstkritische Wende und beginnt, den eigenen Wunsch, das Tal aufzunehmen, in Hinblick auf die kolonialistischen Tropen des Sehens und Besitzens und ein militaristisches Blickregime zu befragen. Nach dieser anfänglichen Erschütterung der Gewiss-

Friedl's assertion "it's a project on pictorial justice" joins representation, aesthetics, and justice.

¹ John Rawls, *A Theory of Justice* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971).

Sharon Hayes

In an important moment in queer political activism, Anita Bryant—singer and spokesperson for both Florida orange juice and for the homophobic Save Our Children campaign—had a fruit pie thrown in her face by Thom Higgins in 1977. The pie toss was a militant act against Bryant's public program against what she called "militant homosexuality." And as a performative act of mass mediation, and intervention into a press conference for Bryant's crusade to overturn a gay anti-discrimination bill in Dade County, Florida, that pie in the face was immediately and historically a militant image. As part of Sharon Hayes's practice of the recirculation of historical moments into new affective circuits and into new political possibilities, "I Saved Her a Bullet" (2012), brings this militant image into the present via a residual technology—the overhead projector. Hayes's projection points toward the necessity of future actions through a "temporal opening." For as crude as Bryant's campaign appears today, the same roll-back of Lesbian, Gay, Bisexual, Transsexual, and Queer (LGBTQ) rights continues. It is this militant temporality of art and politics that animates much of Hayes's work as it aims at the production of what Simon Critchley calls "future social actors."¹

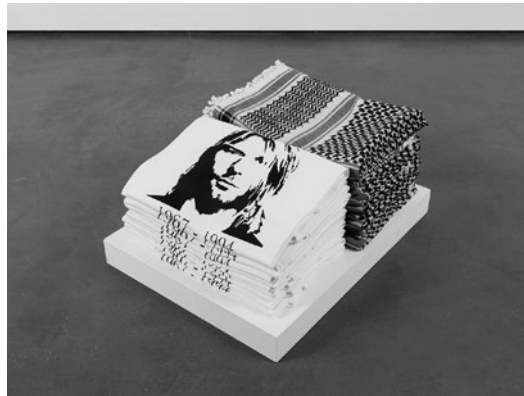
¹ Simon Critchley, *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance* (London: Verso, 2007).

Marine Hugonnier

Marine Hugonniers essay-film "ARIANA" (2003), begins with the quest to film a panoramic view of Panjsher Valley in Northern Afghanistan, a valley that has largely escaped military interventions by the Soviets and the Taliban due to the Hindu Kush mountain range. However, due to a landslide, Hugonnier is unable to film the valley and as she turns back to Kabul, the film shifts to a self-reflexive criticality and questions its own desire to grasp the valley through the colonial tropes of vision and possession as well as a militaristic scopic regime. After this initial disruption of the certainty of documentary representation, the film questions the very gaze that it is constructing. Hugonnier's voiceover links the film to critiques of film's ability to seamlessly join space into a unified whole and thus obscuring space as a social process. The militancy of this refusal to represent the Panjsher Valley or Kabul foregrounds both the role of filmic devices and scopic regimes as aspects of the militant image.

→ Sharon Hayes, *I Saved Her a Bullet*, 2012.

→ Marine Hugonnier, *Still aus / from: ARIANA*, 2003.



heiten dokumentarischer Darstellung stellt der Film eben den Blick infrage, an dem er sich selbst versucht. Hugonniers Off-Kommentar verbindet den Film mit der Kritik an der Fähigkeit des Mediums, den Raum nahtlos zu einem einheitlichen Ganzen zu fügen und ihn damit als sozialen Prozess auszublenden. Die Militanz der Weigerung, das Pandschir-Tal oder Kabul zu filmen, verweist sowohl auf die Mittel des Films als auch die Rolle von Blickregimes als Aspekte des militanten Bildes.

Alfredo Jaar

Im Fotobuch *A Hundred Times Nguyen* (1994) wiederholt Alfredo Jaar vier Porträts eines jungen Mädchens, das er 1991 in einem Hongkonger Flüchtlingslager aufnahm. Mithilfe der seriellen Kombinatorik dieser vier Bilder versucht er, ein durch die sozialen Verheißungen der Moderne entwurzelter oder verlassenes Subjekt darzustellen. Durch diese Wiederholung arbeitet Jaar einen im Zentrum der revanchistischen Globalisierung und des Neoliberalismus auftretenden Widerspruch heraus – dass die Produktion von Bevölkerungsüberschüssen nach einer politischen und ethischen Antwort verlangt. Jaar begegnet der strukturellen Aussonderung überschüssiger menschlicher Subjekte durch den vagabundierenden Kapitalismus und die Erosion sozialer Reproduktionsnetzwerke mit einer kraftvoll-humanistischen, durch die maschinelle Wiederholung der Moderne geprägten Geste – einem Porträt, wiederholt und in Umlauf gebracht in einer affektiven Ökonomie, die die Bedingungen der Flüchtlinge zugleich vereinzelt und verallgemeinert. Diese dialektische Spannung bleibt in Jaars Migrantentbild (um einen Begriff von T.J. Demos zu verwenden¹) unaufgehoben, da er sich darstellender Narrative ebenso bedient wie sie auflöst, um ein Bild gegen die Verlassenheit des Einzelnen zu schaffen. Wie in vielen Arbeiten Jaars hat dessen ethische Kraft etwas Militanter. Mit der Plakat-Arbeit »You Do Not Take a Photograph. You Make It.« (2013) insistiert Jaar's Äußerung auf dem aktiven und performativen Aspekt der Fotografie, wodurch die Herstellung ihrer Bedeutung und ihres Affekts wechselseitig und potenziell militant verläuft.

Emily Jacir

Emily Jacirs »Bethlehem Street Corner« (1998) ist ein Diptychon aus zwei unterschiedlich kodierten Elementen globaler Kultur: einem Stapel ordentlich gefalteter T-Shirts mit einem tonwertgetrennten Schwarzweißbild von Kurt Cobain samt Geburts- und Todesdatum (1967 – 1994) und einem gleich großen Stapel schwarz-weißer Kufijas, dem globalen politischen Zeichen für Solidarität mit Palästina. Mit der heiklen Verbindung von Rock'n'Roll und echter Politik zieht diese Arbeit Parallelen zwischen der Verbreitung affektiver Politik durch künstlerische Rebellion und Solidarität mit antikolonialen Bewegungen. Jacirs zweite Arbeit in der Ausstellung materialisiert eine andere Form von Militanz: zukünftige israelische Briefmarken, 2007 für *The Book of Stamps* der Zeit-

Alfredo Jaar

In the bookwork *A Hundred Times Nguyen* (1994) Alfredo Jaar repeats four portraits of a young girl he photographed in a refugee camp in Hong Kong in 1991. Jaar deploys a combinatorial method of these four images to represent a subject who has been cut loose or abandoned by modernist social promises. Through this repetition and iteration, Jaar stages a contradiction born at the heart of revanchist globalisation and neoliberalism—that the production of surplus populations demands a political and ethical response. Jaar counters the structural dismissal of the surplus human subject by vagabond capitalism and the erosion of networks of social reproduction with a powerfully humanist gesture shaped by machinic repetition—a portrait repeated and then circulated in an affective economy that both particularises and universalises the condition of the refugees. This dialectical tension is not resolved in Jaar's migrant image (to use a term from T.J. Demos¹) as Jaar both leans on and breaks down representational narratives to build an image against the abandonment of a single person: as in much of Jaar's work, there is a militancy in the ethical force of the image. With the poster, "You Do Not Take a Photograph. You Make It." (2013), Jaar's statement insists on the active and performative aspect of a photograph where its production of meaning and affect is mutual and potentially militant.

¹ T.J. Demos, *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (Durham: Duke University Press, 2013).

Emily Jacir

Emily Jacir's work "Bethlehem Street Corner" (1998) is a diptych of two differently coded aspects of globalised culture: a stack of sharply folded t-shirts with a posterised black and white image of Kurt Cobain with the dates of his birth and dramatic death (1967–94) edged up against an equal stack of black and white keffiyehs, a global political sign of solidarity with Palestine. Despite rock and roll and real politics being an uneasy fit, this work draws parallels between the circulation of affective politics through cultural rebellion and solidarity with anti-colonial movements. The other work in the show materialises a different form of militancy: Jacir's future Israeli stamps, commissioned by *Cabinet* magazine for its *Books of Stamps*, 2007, revisits the mail art movement. Specifically, Jacir produced stamps for the future state of Israel based on US stamps that use images of "American Indians". By foregrounding the relationship between power, negation, and commemoration, and pointing to occupation and colonialism today, Jacir has switched images from Palestinian culture and history with the corresponding images of the Indigenous people pictured on the US stamps to make stamps for "the future state of Israel".

→ Alfredo Jaar, Doppelseite aus/spreads from: *A Hundred Times Nguyen*, Moderna Museet, Stockholm 1994.

→ Emily Jacir, *Bethlehem Street Corner*, 1998. Courtesy: Alexander and Bonin, New York.

That the image is an encounter and as such is unpredictable.

Thoughts on Preparedness
Walid Sadek, 2014.



schrift *Cabinet* in Auftrag gegeben, ist eine Neuauflage der Mail Art. Jacir entwarf dabei Briefmarken für den »künftigen Staat Israel« auf der Basis von U.S.-amerikanischen Marken mit Motiven aus der indigenen Kultur Amerikas. Indem sie auf ihren Marken für den künftigen Staat Israel die indigenen Motive der U.S.-Briefmarken durch solche aus der Kultur und Geschichte Palästinas ersetzt, verweist Jacir auf den Zusammenhang von Macht, Negation und Gedenken sowie auf Besatzung und Kolonialismus heute.

Walid Sadek

Sadeks Arbeiten formulieren allesamt Fragen nach den Möglichkeiten und Schwierigkeiten visueller Darstellung und der Rolle der Kunst im »sich dahinziehenden Krieg« im Libanon. In Weiterführung seiner Beschäftigung mit den Möglichkeiten von Text und Installation, aber auch mit dem Akt des Lesens, hat Walid Sadek eine architekturenspezifische Arbeit für den Ausstellungsraum von Camera Austria geschaffen; sie ist Teil einer neuen Serie mit dem Titel »Thoughts on Preparedness« (2014). Sadek schreibt: »Der Satz [»Das Bild ist eine Begegnung und als solche nicht vorhersagbar«] ist eine von vierzehn Thesen über das Bild; das Bild als verstörende Erscheinung.« Diese Beschwörung des Bildes als verstörende Erscheinung und Moment des Bedeutsens, der sich der Paraphrasierung und einfachen Fixierung entzieht, wird bezeichnenderweise in Textform vorgelegt, einem zeichenbasierten System, das ebenso offen für dialogische Begegnungen ist. Problematik und Potenzial des militanten Bildes werden hier durch das Sprachereignis in Szene gesetzt, wobei das Politische in seinen Überschüssen und seiner Unvorhersagbarkeit besteht, nicht im monologischen Imperativ des geschlossenen Textes.

Jayce Salloum

Jayce Salloum schafft für diese Ausstellung eine neue Fotokonstellation mit dem Titel »location/dis-location(s): gleaning spaces« (2014) aus seinem Langzeitprojekt »untitled: photographs«, einem sich dauernd wandelnden Bildarchiv, zu räumlichen, kulturellen, rassifizierenden und ökonomischen Vermittlungsprozessen. Das Bemerkenswerte an seinen Fotokonstellationen sind die semantischen Cluster, die imagistischen und politischen Gefüge, aber auch die Texturen und Verdichtungen, die sie bilden. Zugleich streng geordnet und strukturell offen, versetzen diese Konstellationen den/die BetrachterIn in eine kritische Beobachterposition, ziehen ihn/sie in die multiplen Standpunkte der Arbeit hinein. Die komplexen Arbeiten beruhen aber auch auf einem vorausgehenden Moment kritischer Reflexion, in dem Salloum das Foto aufnimmt; durch die Darstellung des Alltags in Momenten des Wandels und des Übergangs hält auch jedes einzelne Foto seine Bedeutung in Schweben. Salloums Arbeiten sind kritische Überlegungen zu festen Wissensbeständen über Nationalstaat, Identität und Geopolitik und treffen zugleich Feststellungen über die materiellen Auswirkungen der Ge-

Walid Sadek

Sadek's work consistently frames questions about the possibilities and difficulties of visual representation and the role of art within the context of "the protracted war" in Lebanon. Continuing his exploration of the possibilities of text and installation, as well as the act of reading, Walid Sadek has produced a new architecturally specific text work for the Camera Austria gallery space from a new series entitled, "Thoughts on Preparedness" (2014). He writes, "The sentence ['That the image is an encounter and as such is unpredictable'] is one of fourteen propositions on the Image; the Image as a disruptive apparition." This invocation of the image as a disruptive apparition and as a moment of meaning that evades paraphrase or easy containment is tellingly proposed in text, a system which is sign-based and equally open to the dialogic encounter. Here the problematic and possibility of the militant image are staged through the event of language where its politics lie in its excesses and unpredictability rather than the monologic imperative of the closed text.

Jayce Salloum

For this exhibition Jayce Salloum will construct a new photographic constellation, "location/dis-location(s): gleaning spaces" (2014), from his long-running work, "untitled: photographs", a fluid archive of images that negotiate spatial, cultural, racial, and economic mediations. These photographic constellations are remarkable in their creation of semantic clusters, imagistic and political juxtapositions, as well as the textures and density that they build up. Both rigorously arranged yet structurally open, these constellations enact a critical position of the viewer, who is drawn into the multiple focal points of the work. Yet, the intricate works are also based upon a previous instance of critical reflection in which Salloum takes the photograph, for each photograph itself holds meaning in tension through Salloum's framing of the everyday with moments of flux and transition. Salloum's works are a critical reflection on set knowledges of the nation-state, identity, and geopolitics at the same time as they are assertions of the material effects of the violence of capital, imperialism, and our present mode of colonialism. The subtlety of Salloum's work allows it to be resolutely place-based and to reconfigure place beyond its immediate scales.

Ines Schaber

Ines Schaber's "Culture Is Our Business" (2004), traces an image of militancy on a street in Berlin's press district in 1919 as it moves into photo agencies, the photographer's archives, and into the Agency for Images of Contemporary History, a project by Schaber and a group of friends. Ironically, copies of Willy Römer's photograph of revolutionaries crouched behind a barricade, rifles sticking through what appears to be stacks of newspapers, are also held in the archives of Corbis, the stock agency founded by Bill Gates. This image of



walt von Kapital, Imperialismus und der gegenwärtigen Form des Kolonialismus. In ihrer Subtilität können sie sowohl entschieden ortsbezogen sein als auch den Ort über seine unmittelbaren Gegebenheiten hinaus rekonfigurieren.

Ines Schaber

Ines Schabers »Culture Is Our Business« (2004) verfolgt ein 1919 in einer Straße im Berliner Presseviertel aufgenommenes Bild von Militanz auf seinem Weg durch Fotoagenturen, das Archiv des Fotografen und in die Agentur für Bilder zur Zeitgeschichte, ein Projekt, das Schaber mit einer Gruppe von Freunden betreibt. Ironischerweise befinden sich Kopien von Willy Römers Aufnahme von Revolutionären, die sich mit ihren Gewehren hinter einer Barrikade aus Zeitungstapeln verschanzen, auch in den Beständen der von Bill Gates gegründeten Bildagentur Corbis. Im Corbis-Archiv kommt diesem Bild revolutionärer Militanz nicht nur seine historische Besonderheit abhanden (da es falsch zugeordnet wird), sondern in der digitalisierten Warenform wird auch sein Umlauf in affektiven Ökonomien beschränkt, in denen es sich mit anderen Gegenarrativen verbinden könnte. Zusätzlich zur Weiterverbreitung von Römers Foto interveniert Schaber in diesen Bereich öffentlichen Gegengedächtnisses und in die Einhegung und Umformung solcher Bilder zur Ware auch mit einem an Bill Gates gerichteten Brief, mit dem sie in »Culture Is Our Business« einen Teil von Römers Foto verdeckt. Wie auch in anderen ihrer Arbeiten verbindet die Künstlerin mit dieser Konstruktion Sichtbarkeits-, Zugangs- und Repräsentationspolitik.

Paola Yacoub

Im Sommer 1988, in einer heißen Phase des libanesischen Bürgerkriegs, assistierte Yacoub einem Fotojournalisten bei der Dokumentation von Kampfhandlungen und taktischen Militäroperationen in Beirut. Dabei nahm sie eine Reihe von Schwarzweiß-Fotografien auf, die sich von der Darstellung konkreter Kriegsereignisse abkehrten und stattdessen den zerstörten Stadtraum Beiruts in den Blick nahmen. Das Fotolabor betrachtete diese Fotografien als unbrauchbar, weil sie keine tragischen Ereignisse darstellten, und entwickelte sie daher nicht ordentlich, wusch sie schlampig aus, sodass sie heute vergilbt sind. Gerade weil diese Fotos die erwarteten Paradigmen der Kriegsfotografie durchbrechen und Yacoub's spezifischen Blick auf den zerbombten Stadtraum in den Vordergrund stellen, verleihen sie dem Dokumentarischen eine affektive Resonanz. Das Militante des Bildes liegt hier in seiner Schrägstellung zur urbanen Landschaft, zum historischen Ereignis und zur fotografischen Ästhetik. Auch wenn vieles fehlt, was man von Bildern einer Kriegslandschaft erwartet, versetzt Yacoub's »Summer 88« (2006) die mit Krieg assoziierten negativen Affekte in Bewegung und lädt die Fotos mit einer affektiven Spannung auf.

revolutionary militancy not only loses its historical specificity in the Corbis archive (as it is misidentified), but as a digitised commodity, its circulation within affective economies where it can join other counter-narratives of the present is also limited. Along with the continued circulation of Römer's photograph, Schaber's intervention into this realm of public counter-memories, and Corbis's containment and commodification of such images, is a letter that she wrote to Bill Gates which is laid over part of Römer's image in "Culture Is Our Business". In this construction, as with her other works, Schaber draws together the politics of visibility, of access, and of representation.

Paola Yacoub

In the summer of 1988, at an intense moment in the Lebanese civil war, as Yacoub assisted a photojournalist documenting aspects of the fighting and military tactics in Beirut, she took black-and-white photographs that turned away from representing specific events of the war and instead turned the camera toward the devastated urban space of Beirut. The film lab assumed that these photographs were of no use as they did not represent any tragic event, so the images were improperly developed and washed quickly which has resulted in them being yellowed today. Yet, these photographs insert an affective resonance into documentarity by breaking the expected paradigms of war photography and by foregrounding Yacoub's particular view of the bombed urban space. Here the militant image resides obliquely in relation to the urban landscape, the historical event, and the photographic aesthetic. Even though there is an absence of what might be expected from images of a disfigured landscape of war, Yacoub's "Summer 88" (2006) circulates the negative affects associated with war and brings an affective friction into the photographs themselves.

→ Ines Schaber, Culture Is Our Business, 2014 (Detail). Courtesy: Agentur für Bilder zur Zeitgeschichte / Agency for Images of Contemporary History, Berlin.

→ Paola Yacoub, aus / from: Summer 88, 2006.



Erik van der Weijde Gebilde

Kuratiert von / Curated by Maren Lübbke-Tidow

Vierzig Künstlerbücher hat Erik van der Weijde bisher vorgelegt. »Gebilde« zielt darauf ab, seine Bilder von den Buchseiten zu trennen und eine andere Sicht- bzw. Sehbarkeit der Fotografien zu erproben. In seinen Bildern fallen das Vertraute und das Fremde, das Banale und das Besondere, das Absurde und das Normale, das Tragische und das Komische, das Erlaubte und das Verbotene, das Unschuldige und das Schuldige, die Liebe und das Begehren zusammen. Die Ausstellung folgt der Idee, die Gleichwertigkeit der Motive als konzeptuellen Kern der Arbeit sichtbar zu machen.

Nach Ausstellungen mit Wolfgang Tillmans (2007), Annette Kelm (2009), Tobias Zielony (2011), Sven Johné (2013) und Joachim Koester (2014) ist auch diese Ausstellung bei Camera Austria die erste institutionelle Einzelpräsentation des Künstlers in Österreich. Anlässlich der Ausstellung wird erstmals ein Textbuch von Erik van der Weijde mit Beiträgen von Pierre Dourthe, Frits Gierstberg, Maren Lübbke-Tidow, Dan Rule und Jan Wenzel erscheinen.

Forty artist's books have already been published by Erik van der Weijde. The exhibition "Gebilde" aims to detach the artist's photographs from the book page and to explore the images from a different perspective/sense of visibility. Coinciding in Van der Weijde's photographs are themes that are familiar and foreign, banal and unique, absurd and normal, tragic and comical, allowed and prohibited, innocent and guilty, full of love and desire. The exhibition pursues the idea of making visible the equality of motifs as the conceptual heart of the work.

On the heels of exhibitions by Wolfgang Tillmans (2007), Annette Kelm (2009), Tobias Zielony (2011), Sven Johné (2013), and Joachim Koester (2014) this show at Camera Austria is likewise the first institutional solo presentation of the artist in Austria. For the first time a text-based book will be published to accompany the exhibition, featuring contributions by Pierre Dourthe, Frits Gierstberg, Maren Lübbke-Tidow, Dan Rule, and Jan Wenzel.

Mit finanzieller Unterstützung von / Supported by



BUNDESKANZLERAMT ■ ÖSTERREICH



Camera Austria International 127

Erscheint am / Release date: 15. 9. 2014

»Die Präsentation ist immer ein Problem, ein Machtinstrument«, meint Peter Friedl in einem Interview 1998. An dieser Diagnose hat sich bis heute nichts geändert. Ob es um Migration, Überwachung, Bürgerkriege, um gültige oder umstrittene Gesellschaftsverträge oder das Spektakel der Medien geht: Es bleibt eine zentrale Frage, wie es um die Mechanismen bestellt ist, die uns Bilder über unsere Welt liefern bzw. wie es dabei um die Rolle der Kunst steht. In der Septemberausgabe von *Camera Austria International* treffen diese Ausgangslagen zwanglos, aber auf den zweiten Blick stringent aufeinander. Vorgestellt werden aktuelle Arbeiten von **Peter Friedl** (AT), **Trevor Paglen** (US) und **Paola Yacoub** (LB).

"Presentation is always a problem, an instrument of power", noted Peter Friedl in a 1998 interview. And this diagnosis has not changed in the years since. When dealing with migration, surveillance, civil wars, valid or controversial legal agreements, or the media spectacle, the pivotal question remains as to the state of the mechanisms conveyed to us by images of our world, that is, also the role played by art. These points of departure casually meet in the September issue of *Camera Austria International*, though at second glance in a stringent way. Presented are recent works by **Peter Friedl** (AT), **Trevor Paglen** (US), 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/shop

Information

Öffnungszeiten / Opening hours

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

Mi & Fr 11:00 – 15:00 / Wed & Fri 11 am – 3 pm
und auf Anfrage / and 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 bookstore or at Camera Austria: www.camera-austria.at/shop; distribution@camera-austria.at

→ Erik van der Weijde, *Gebilde*, 2014.

→ Trevor Paglen, *American Predator* (Collaboration with Noor Behram) 2011.
Aus / from: *Untitled (Drones)*.