138
2017

# Camera Austria

INTERNATIONAL

A/D/LUX
16,– €
CH
18,– sFr

4 192310 616005 0 0 1 3 8

**Reinhard Braun**

# Lernen von ...

# Learning from ...

*Die historische Erkenntnis besteht keinesfalls darin […], zum Vergangenen zurückzukehren, um es ›an sich‹ zu beschreiben und zusammenzutragen. Historische Erkenntnis stellt sich nur ausgehend vom ›Jetzt‹ ein, das heißt ausgehend von einem Zustand unserer gegenwärtigen Erfahrung, indem sich aus dem riesigen Archiv von Texten, Bildern oder Zeugnissen des Vergangenen ein Moment des Erkennens und der Lesbarkeit herausschält, der […] als ein kritischer Punkt erscheint, als ein Symptom, ein Unbehagen in der Tradition, die bislang ein mehr oder weniger wiedererkennbares Tableau des Vergangenen geboten hatte.*[1]

**Sichtbar machen** — In den letzten Jahren waren sowohl in den Ausstellungen als auch in der Zeitschrift eine Reihe von künstlerischen Positionen präsent, die sich um Fragen des Archivs drehen. Peggy Buth etwa hat im Rahmen der Ausstellung »once documentary« (2014) eine neue Arbeit präsentiert, »Ghostly Matters« aus der Reihe »Politics of Selection – Blanks / Shifter«, die auf ihr Projekt »Das Archiv der Missionare« für das Weltkulturen Museum in Frankfurt ein Jahr zuvor zurückgeht.[2] Sie hat dafür 50 Paare von Fotografien herangezogen, die aus der Sammlung Bernhard Hagens stammen, des Gründungsdirektors des Städtischen Völkerkundemuseums. Als Tropenarzt fotografierte er viele seiner PatientInnen, 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 die Porträts in Schattenrisse verwandelt. So betont sie die Entpersonalisierung derjenigen Menschen, die zu sehen gewesen wären, ein ideologisches Moment des Verkennens, das von Anfang an die Aufnahmen bestimmt hat. 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.

In dieser Form markiert die Künstlerin zwei Leerstellen dieser Repräsentation: Die derjenigen, die den Ort des Subjekts nicht einnehmen können, und die desjenigen, der diese Stelle nicht als Ort einer Subjektivierung wahrnehmen kann. Aus diesem Grund spricht Peggy Buth von Geisterstimmen. »Diese ›Stimmen‹ beziehen ihre beharrliche Präsenz aus dem Ungesagten, dem Nichtrepräsentierten, den vorhandenen Leerstellen oder verlorenen bzw. nicht erzählten Geschichten.«[3] Buth arbeitet an einer Sichtbarmachung dessen, was das Archiv bis heute unterdrückt hat, beziehungsweise genauer, an der Möglichkeit, die unterdrückten Orte einer notwendigen Subjektivierung zu rekonstruieren, die das Archiv im Grunde genommen ausgelöscht hat.

*Archiv des Nicht-Wissbaren, des Nicht-Sichtbaren […] was soll das sein? Derrida hält an dem Begriff fest, um an das »Übel«, das »Böse« des Archivs zu erinnern, das »Verlangen nach dem Archiv«, in dem sich die »absolute Ungeduld eines Wunsches nach Gedächtnis erhebt«. […] Überall, wo sich etwas einschreibt, einen Abdruck hinterlässt und damit den Status eines Dokuments gewinnt, das ein Überleben in der Erinnerung und in der Kontrolle garantiert, herrscht die Gewalt der Enteignung.*[4]

Der Wunsch nach Gedächtnis und Geschichte ist also beileibe kein neutraler oder objektiver, sondern ein Begehren, das unaus-

Translated by Dawn Michelle d'Atri

*That historical knowledge is not in any way, the act of going back to the past to describe it and bring it back "just as it was". Historical knowledge only comes about through the "now", that is, through a state of our present experience from which emerges, from amongst the immense archive of texts, images or testimonies of the past, a moment of memory and readability that appears … as a critical point, a symptom, a sense of uneasiness within tradition, which up until then painted a more or less recognizable picture of the past.*[1]

**Making Visible** — In recent years, a series of artistic positions have been present, both in the exhibitions and in the magazine, that revolve around issues related to the archive. Peggy Buth, for example, presented a new work in the context of the exhibition "once documentary" (2014). This piece, called "Ghostly Matters", is part of her project series "Politics of Selection – Blanks / Shifter", which goes back a year to her project "Das Archiv der Missionare" (The Archive of Missionaries) for the Weltkulturen Museum in Frankfurt.[2] Here, she used fifty pairs of photographs originating from the collection of Bernhard Hagen, the founding director of this municipal museum of ethnology. As a doctor specialized in tropical diseases, he photographed many of his patients, usually from the front as a portrait and then a second time from the side.

Peggy Buth then took a dual approach to processing these pictures: on the one hand, she lent emphasis to the background, and on the other, she transformed the portraits into silhouettes. She thus accentuates the depersonalization of those individuals who were visible — an ideological moment of misjudgement that had informed the photographs from the very outset. The surveying, assessing, and classifying gaze has evoked nothing more than colonialized subjects who are subjected to a typology, who are objects of research, yet without taking on the appearance of subjects.

As such, the artist highlights two gaps in this representation: the gaps of those who cannot occupy the place of the subject and the gaps of those who cannot perceive this site as a place of subjectivization. For this reason, Peggy Buth speaks of ghostly voices. "Such ghostly 'voices' draw their tenacious presence from what is left unsaid, unrepresented, from the blank spaces, the lost or never-told stories."[3] Buth works to make visible that which the archive has repressed, even still today — or, more precisely, to reconstruct the repressed sites of a necessary subjectivization that the archive has essentially erased.

*Archive of the non-knowable, of the non-visible … What might that be? Derrida clings to the concept in order to remind of the "malady", of the "evil" of the archive, of the "demand for an archive" in which the "absolute impatience of a desire of memory" is raised. … The violence of expropriation prevails wherever something becomes inscribed, leaves an imprint, and thus secures the status of a document, guaranteeing survival in memory and in mastery.*[4]

So the longing for memory and history is by no means neutral or objective, but rather a desire that is ineluctably linked to a power that, as expressed by Michel Foucault, permeates the subjects. Instead of obstructing power, they are its first "product". Appertaining to the archive is a *power of expropriation*, because it presupposes and confirms history and the related protagonists at the same time, "practices that systematically form the objects of which they

speak".[5] The archive details sites where not just any meaning can be produced, and if it could be, then only against the resistance of the archive itself, against the rules that have not only determined its system of order but also substantiated it to begin with, rules which themselves are hardly founded in the visual, at least in the case of pictorial archives, but rather feed off of other knowledge and other texts. Therefore, the archive is a terrain where the seeable and the speakable are interwoven in a unique way.

**Partitioning**—Police archives produce delinquents, historical monument archives produce a form of cultural history, the archives of large museums produce art history, magazine and newspaper archives produce political and lifestyle history, while photographic archives engender diverse typologies. Even Jacques Rancière would characterize the archive as a police institution which "is thus first an order of bodies that defines the allocation of ways of doing, ways of being, and ways of saying, and sees that those bodies are assigned by name to a particular place and task."[6] On the role of photography in relation to the archive, Allan Sekula writes: "In short, we need to describe the emergence of a truth-apparatus that cannot be adequately reduced to the optical model provided by the camera. The camera is integrated into a larger ensemble: a bureaucratic-clerical-statistical system of 'intelligence.' This system can be described as a sophisticated form of the archive. The central artifact of this system is not the camera but the filing cabinet."[7]

So the archive is also a site of both ennoblement and erasure. "We can speak then of a generalized, inclusive *archive*, a *shadow archive* that encompasses an entire social terrain while positioning individuals within that terrain."[8] Current surveillance projects by countless intelligence agencies have long been carrying this shadow archive over into reality. In this respect, archives are also instruments of normalization, of implementing norms, of imagining the "average man (*l'homme moyen*)".[9] It was already Foucault who pointed out that police archives not only produce delinquents, that power not only "functions" repressively, but that it also defines law-abiding citizens. What the archive also produces is its Other, that is, the Others not found in the archive. Yet these Others are not only the "unbridled, greedy, and aggressive" subjects; this also involves the bourgeoisie exerting power over the archives, all the while inscribing itself into totally different archives. The site of this absence in the archive is nonetheless a place within which power remains subdued. As is evident in the project by Peggy Buth, it is precisely this site of absence that becomes occupied by power.

Buth is ultimately concerned with a method of reconstructing the presence of these spectres in their absence, aiming to reopen the closed and concluded history of their representability: an unredeemed past that cannot be checked off, nor is it surmountable—the incompleteness of the past—and where the many shadow archives of modernity have contributed to its invisibility and absence.

*As Jacques Derrida has argued, the word "archive" is derived from the Greek* archeîon*, a house, or the residence of the superior magistrates. Documents are kept in the houses of the powerful. The archive more often than not preserves the history of the victors, while presenting it as historical reality or scientific truth. The archive is a realist machine, a body of power and knowledge, and it sustains itself by repetition.*[10]

Even artists like Özlem Altin, Sven Augustijnen, Eric Baudelaire, Martin Beck, Peter Friedl, Maryam Jafri, Tatiana Lecomte, Uriel Orlow, Ines Schaber, and Ala Younis, among others, construct a kind of archive—temporary, provisional—and compile collections, taking the material found in archives or discoveries that lead to archives as a point of departure for their research. So on the one hand, the point is to imagine archives that do not exist but would be necessary, and on the other, to add something to archives that is lacking, that is repressed or excluded in them.

*That the museum has been ruined as a coherent system in a public sphere is generally assumed, not triumphally proclaimed or melancholically pondered, and some of these artists suggest other kinds of ordering—within the museum and without. In this respect the orien-*

weichlich mit einer Macht verknüpft ist, die, wie Michel Foucault gesagt hat, durch die Subjekte hindurchgeht. Sie stehen der Macht nicht entgegen, sondern sind ihr erstes »Produkt«. Dem Archiv eignet eine *Macht der Enteignung*, weil es Geschichte und deren AkteurInnen zugleich voraussetzt und bestätigt, Praktiken, »die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen«.[5] Das Archiv weist Orte zu, an denen nicht jede beliebige Bedeutung produziert werden kann, und wenn doch, dann nur gegen den Widerstand des Archivs selbst, gegen die Regeln, die dessen Ordnungssystem nicht nur bestimmen, sondern überhaupt erst begründet haben, Regeln, die, sofern es Bildarchive betrifft, selbst kaum visuell begründet sind, sondern sich aus anderem Wissen und anderen Texten speisen. Insofern ist das Archiv ein Terrain, in dem das Sichtbare und das Sagbare in besonderer Weise miteinander verschränkt sind.

**Aufteilungen**—Polizeiarchive produzieren Delinquenten, Denkmälerarchive eine Form der Kulturgeschichte, die Archive der großen Museen produzieren Kunstgeschichte, die Zeitungs- und Zeitschriftenarchive politische und Lifestyle-Geschichte, Fotoarchive erzeugen unterschiedlichste Typologien. Auch Jacques Rancière würde das Archiv als eine Institution der Polizei bezeichnen, »eine Ordnung der Körper, die die Aufteilung unter den Weisen des Machens, den Weisen des Seins und den Weisen des Sagens bestimmt, die dafür zuständig ist, dass diese Körper durch ihre Namen diesem Platz und jener Aufgabe zugewiesen sind«.[6] Zur Rolle der Fotografie in Zusammenhang mit dem Archiv nur so viel: »Kurzum, wir müssen die Entstehung eines Wahrheitsapparats beschreiben, der sich nicht adäquat auf das optische Modell der Kamera reduzieren läßt. Die Kamera wird vielmehr in ein größeres Gefüge integriert: in ein bürokratisches, kanzleiförmiges, statistisches erkennungsdienstliches System. Dieses System lässt sich als eine komplexe Form des Archivs beschreiben. Das zentrale Artefakt dieses Systems ist nicht die Kamera, sondern der Aktenschrank,« wie Allan Sekula schreibt.[7]

Das Archiv ist also zugleich ein Ort der Nobilitierung wie der Auslöschung. »Wir können also von einem verallgemeinerten, allumfassenden Archiv sprechen, einem *Schattenarchiv*, das ein ganzes soziales Territorium umschreibt, wenn es den Individuen darin einen Platz zuweist.«[8] Gegenwärtige Projekte zahlloser Geheimdienste zur Überwachung überführen dieses Schattenarchiv längst in die Wirklichkeit. Insofern sind Archive auch Instrumente der Normalisierung, der Implementierung von Normen, der Imaginierung des »mittleren Menschen«[9]. Schon Foucault hat darauf hingewiesen, dass die Polizeiarchive nicht nur DelinquentInnen produzierten, die Macht also nicht nur repressiv »funktioniere«, sondern dass es auch die gesetzestreuen BürgerInnen definiere. Was das Archiv also produziert, ist sein Anderes, sind die Anderen, die nicht im Archiv zu finden sind. Doch seien diese Anderen nicht immer nur die »ungezügelten, habgierigen und aggressiven« Subjekte, es handele sich auch um das Bürgertum, das die Macht über die Archive ausübe, sich selbst jedoch in ganz andere Archive einschreibe. Der Ort dieser Abwesenheit im Archiv ist trotzdem ein Ort, der der Macht unterworfen bleibt. Wie man am Projekt von Peggy Buth erkennen kann, wird gerade dieser Ort der Abwesenheit von der Macht selbst besetzt.

Letztendlich geht es Buth um ein Verfahren, die Anwesenheit dieser Gespenster in ihrer Abwesenheit zu rekonstruieren, um damit die verschlossene und abgeschlossene Geschichte ihrer Repräsentierbarkeit neu zu öffnen: eine uneingelöste Vergangenheit, die weder abgehakt werden kann noch überwunden ist – die Unvollständigkeit der Vergangenheit – und an deren Unsichtbarkeit und Abwesenheit auch die vielen Schattenarchive der Moderne mitgewirkt haben.

*Jacques Derrida weist darauf hin, dass sich das Wort »Archiv« vom griechischen Wort* archeîon *herleitet, dem Haus oder dem Wohnsitz der höheren Magistraten. Die Dokumente werden in den Häusern der Mächtigen aufbewahrt. Das Archiv konserviert oftmals nur die Geschichte der Sieger, indem es sie als historische Wirklichkeit oder wissenschaftliche Wahrheit präsentiert. Das Archiv ist eine realistische Maschine, ein Korpus des Macht/Wissens; es reproduziert sich durch Wiederholung.*[10]

Auch KünstlerInnen wie Özlem Altin, Sven Augustijnen, Eric Baudelaire, Martin Beck, Peter Friedl, Maryam Jafri, Tatiana Lecomte, Uriel Orlow, Ines Schaber, Ala Younis und andere mehr konstruieren eine Art – temporäres, vorläufiges – Archiv, legen Sammlungen an, nehmen ihren Ausgangspunkt für Recherchen in Material, das sie in Archiven finden, oder in Funden, die in Archive führen. Einerseits geht es also darum, Archive zu imaginieren, die es nicht gibt, die aber notwendig wären, andererseits darum, Archiven etwas hinzuzufügen, das diesen fehlt, das sie unterdrücken oder ausschließen.

*That the museum has been ruined as a coherent system in a public sphere is generally assumed, not triumphally proclaimed or melancholically pondered, and some of these artists suggest other kinds of ordering—within the museum and without. In this respect the orientation of archival art is often more »institutive« than »destructive«, more »legislative« than »transgressive«.*[11]

**Anti-Archive**—Doch bleiben diese Archive oftmals vorläufig und unabgeschlossen, prekär und umstritten, als Projekt angelegt und dem Projekt verhaftet. Eric Baudelaire bezieht sich etwa in seinem Projekt »The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and 27 Years Without Images«[12] (2011) auf eine fragile, imaginäre, weil unterdrückte Geschichte und akkumuliert in diesem Projekt verschiedene Materialien, die sich auch als (vorübergehendes, unvollständiges) Archiv lesen lassen. Fusako Shigenobu war eine Führerfigur der Studentenbewegung im Japan der Nachkriegszeit und Mitglied der extremistischen japanischen Roten Armee Fraktion. Um die Revolution zu internationalisieren, nahm sie 1971 Kontakt mit der Palästinensischen Befreiungsfront auf, gründete im Libanon mit dem Filmemacher Masao Adachi und anderen die Japanische Rote Armee und verbrachte fast 30 Jahre im Untergrund. Ein eher unscheinbarer Teil des Projekts versammelt alle erhaltenen privaten Bilder von Shigenobus Familie in einer gerahmten Arbeit. Um im Falle einer Hausdurchsuchung keine Hinweise auf Familie oder Freunde zu geben, gibt es nur wenige Bilder aus der Zeit im Libanon. Inmitten der komplexen Rekonstruktion dieser außergewöhnlichen Geschichte radikaler Politik des 20. Jahrhunderts erscheinen diese Fotografien beiläufig und banal. Doch handelt es sich um ein bemerkenswertes Anti-Archiv, ein Archiv, das, ganz im Sinne Derridas, aus dem Nicht-Sichtbaren besteht, das dem Verlangen nach dem Archiv widersteht, das gerade keinen Abdruck hinterlassen möchte, um dem Status des Dokuments zu entgehen – ein Überleben allein in der Erinnerung, doch hoffentlich jenseits der Kontrolle.

*The institutional, governmental, social, cultural and administrative function of the archive, its development as a body of information into an unquestioned system of applied narratives and beliefs, should not, however, overshadow the personal, dissonant, contingent and performative aspect of the archive as a contested site of enunciation.*[13]

Das Archiv ist also auch ein umstrittener Ort der Äußerung, ein Ort umstrittener Äußerungen – am Schnittpunkt persönlicher und kollektiver Geschichte. Insofern kann das Archiv – jenseits der Autorität, die es beansprucht, als Netzwerk, als Überlagerung verschiedener – möglicher, widersprüchlicher – Erzählungen angesehen werden, wobei es als eine Form der Aktualisierung dieser Erzählungen erscheinen mag. Unter diesem Gesichtspunkt hat das Archiv mehr mit Formen der Intervention in das Abschließen der Narrative oder der Geschichte zu tun, als mit dem Versuch, diese in eine endgültige Erzählung zu gießen und ihre Bedeutung zu fixieren. Vielleicht hat dieser Aspekt am meisten damit zu tun, wie wir – die Institution, die KuratorInnen, die BibliothekarInnen – das Archiv von Camera Austria zu verstehen und zu lesen versuchen: als einen geteilten Raum, in dem sich Netzwerke auffinden und rekonstruieren lassen, Kooperationen, Interessen und Ansprüche, nicht nur als unvollständiges Archiv, sondern als ein Archiv, in dem nicht bereits alle möglichen Orte des Sprechens darüber und daraus eingenommen werden, dessen Autorenschaft immer schon verteilt und verstreut war.

*Thus, instead of regarding the archive as an institution that preserves the past as though its contents do not directly impact us, I propose to see the archive as a shared place, a place that enables one to maintain the past incomplete, or to preserve what Walter Benjamin referred to as the "incompleteness of the past".*[14]

*tation of archival art is often more "institutive" than "destructive", more "legislative" than "transgressive".*[11]

**Anti-Archives**—Yet these archives often remain provisional and incomplete, precarious and controversial, set up as and rooted in the project. Eric Baudelaire, for example, references a fragile and imaginary (since repressed) history in his "The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and 27 Years Without Images" (2011). In this project, he has accumulated various materials that can also be read as an archive (of temporary, incomplete nature).[12] Fusako Shigenobu was a leading figure of the student movement in Japan during the post-war years and a member of the extremist Japanese Red Army group. In order to internationalize the revolution, Shigenobu initiated contact with the Palestinian Liberation Front in 1971. Together with Masao Adachi and others, she founded the Japanese Red Army in Lebanon and spent nearly thirty years operating underground. A less-imposing part of Baudelaire's project compiles all remaining private photographs of Shigenobu's family in a framed piece. So as to protect family and friends in case of a raid on the home, few pictures exist from this time in Lebanon. Amid the complex reconstruction of this unusual history of radical politics during the twentieth century, these photographs appear rather incidental and banal. Yet it is in fact a remarkable anti-archive—an archive that, fully in line with Derrida, is composed of the non-visible—that withstands the desire for an archive, that specifically avoids leaving an imprint behind so as to elude the status of document. It seeks to survive solely in memory, hopefully existing beyond control.

*The institutional, governmental, social, cultural and administrative function of the archive, its development as a body of information into an unquestioned system of applied narratives and beliefs, should not, however, overshadow the personal, dissonant, contingent and performative aspect of the archive as a contested site of enunciation.*[13]

So the archive is also a contested site of expression, a place for controversial statements—at the intersection of personal and collective history. In this sense, the archive may be considered—beyond the authority that it demands—a network, a superimposition of various (possible, contradictory) narratives, although it may take the appearance of an approach to updating these narratives. From this vantage point, the archive actually deals more with forms of intervening in the conclusion of a narrative or story than with an attempt to cast it as a conclusive narrative with fixed meaning. Perhaps this aspect mostly results from the way that we—the institution, the curators, the librarians—try to understand and read the archive of Camera Austria: as a divided space where networks arise and are reconstructed, as well as cooperative relationships, interests, and needs, not only as an incomplete archive, but as an archive in which not all possible sites of speaking about and from this are already captured, whose authorship has always been spread out and dispersed.

*Thus, instead of regarding the archive as an institution that preserves the past as though its contents do not directly impact us, I propose to see the archive as a shared place, a place that enables one to maintain the past incomplete, or to preserve what Walter Benjamin referred to as the "incompleteness of the past".*[14]

With his project "Theory of Justice", a chronological collection of newspaper clippings showing global conflicts and civil wars since the 1970s that was published as a book in 2006, Peter Friedl speaks of an "anti-archive", of a collection that contrasts with an archive. The particular aim here is to deprive this collection of hegemonic claims to representing history and the institutional apparatuses of their instruments of classification and judgement.[15] "Theory of Justice" remains open-ended and marked by coincidences, overshadowed by knowledge of the many images that, although published, ultimately disappear—an optical unconscious of the time in which we're living today. They reference that which is not presently archived or at least that which is archived without our knowledge—something invisible in the towline of the uber-visibility of our present day, something that as "anti-archive" revives and perpetuates narratives which had been seen as completed and "historical". "Theory of Justice" can be read as an attempt to describe the

never-ending collective visual memory as an "archive-in-progress" that may experience countless instances of access ranging from different to contradictory, ever new systems of order, "through a state of our present experience from which emerges, from amongst the immense archive of texts, images or testimonies of the past, a moment of memory and readability that appears … as a critical point, a symptom, a sense of uneasiness within tradition, which up until then painted a more or less recognizable picture of the past."[16]

*The production of a concept is a provocation, a refusal to answer to the call of the known and an opportunity to intensify our experiences. The archive is therefore not representational, it is creative, and the naming of something as an archive is not the end, but the beginning of a debate.*[17]

**The Beginning**—"I am left with one last question, the question I have started with: where did you imagine and where would you wish this image to be shown? Did you think that it could help facilitate or provoke a congruence between memory, actuality, and language? Maybe you can find a way to get in contact with me. Yours truly, Ines."[18] These questions are posed by Ines Schaber to "Jadwa", a woman who is visible in two group photos of the Arab Ladies' Union Group at the King David Hotel in Jerusalem in the year 1944. Schaber came across these pictures at the Library of Congress in Washington, DC, in the Matson Photograph Collection. Jadwa is the only woman who is positioned in the same place in both photographs: "What were you doing there? What were you discussing and why did you have these photographs made?"[19] In which context should they be shown, should ever be shown? How did they make their way into the Matson Collection? In this case, the archive is clearly the beginning of a series of questions that cannot be answered by the archive itself. The archive is not representative—but representative of what? The hope of consensus between memory, reality, and the language in which this consensus is narrated is linked to the hope that a voice from the archive may extend into the present, that it could engage in contact with us, with the artist, and respond to the countless questions arising from these two photographs.

*In order to use the term more precisely, Sue Breakell describes an archive as "a set of traces of actions, the records left by a life—drawing, writing, interacting with society on personal and formal levels. In an archive, the sketchbook would ideally be part of a larger body of papers including correspondence, diaries, photographs—all of which can shed light on each other."*[20]

So would we need Jadwa's diary in order to trace the photographs, to understand their meaning, to hear the voices of the women talking about the topics most important to them? Why does this diary not exist? Or perhaps more aptly said: Why can this diary not exist? "Lives which are as though they hadn't existed, lives which only survive from the clash with a power whose only wish was to annihilate or at least to efface them, lives which only return to us through the effect of multiple chances—these are the infamies …."[21] Does the activating of archives, the transfer of archives into a contemporary practice, through which "as a critical point, a symptom, a sense of uneasiness within tradition",[22] only ever lead back to selecting, erasing, and repressing the power of the archive?

**Archival Mode**—*The retrospective, historiographic mode—a methodological complex that includes the historical account, the archive, the document, the act of excavating and unearthing, the memorial, the art of reconstruction and reenactment, the testimony—has become both the mandate ("content") and the tone ("form") favored by a growing number of artists (as well as critics and curators) of varying ages and backgrounds.*[23]

Is it this recurring power that Roelstraete describes here almost cynically, adding that the future, that any utopia behind this obsession with the past and its archives threatens to disappear? Does the impulse to open archives, to read them differently, to question their authority, to reject their narratives rest in this power of expropriation that, like spectres, chases us still today?

Perhaps this interest in history has little to do with nostalgia or a post-postmodern return to the "grand narratives", nor does it primarily involve the loss of the future in a perpetual present that is *maintain the past incomplete, or to preserve what Walter Benjamin referred to as the »incompleteness of the past«.*[14]

Peter Friedl spricht in Zusammenhang mit seinem Projekt »Theory of Justice«, eine 2006 als Buch publizierte, chronologische Sammlung von Zeitungsausschnitten, die weltweite Konflikte und Bürgerkriege seit den 1970er Jahren repräsentieren, von einem »Anti-Archiv«, von einer Sammlung im Gegensatz zu einem Archiv, vor allem auch deshalb, um diese Sammlung hegemonialen Ansprüchen auf Repräsentation von Geschichte, den institutionellen Apparaten ihrer Klassifizierung und Beurteilung zu entziehen.[15] »Theory of Justice« bleibt unabgeschlossen und von Zufällen gekennzeichnet, überschattet vom Wissen um die vielen Bilder, die, obwohl veröffentlicht, verschwinden – ein optisches Unbewusstes der Zeit, in der wir leben. Sie verweisen auf dasjenige, das gerade nicht archiviert wurde, oder von dem wir zumindest nicht wissen, dass es archiviert wurde – ein Unsichtbares im Schlepptau der Über-Sichtbarkeit unserer Gegenwart, das als »Anti-Archiv« Erzählungen wieder aufgreift und fortschreibt, die als abgeschlossen und »historisch« gelten. »Theory of Justice« lässt sich auch als Versuch lesen, das unabschließbare kollektive visuelle Gedächtnis als *archive-in-progress* zu beschreiben, auf das es zahllose unterschiedliche bis widersprüchliche Zugriffe geben mag, immer neue Ordnungssysteme, »ausgehend von einem Zustand unserer gegenwärtigen Erfahrung, in dem sich aus dem riesigen Archiv von Texten, Bildern oder Zeugnissen des Vergangenen ein Moment des Erkennens und der Lesbarkeit herausschält, der […] als ein kritischer Punkt erscheint, als ein Symptom, ein Unbehagen in der Tradition, die bislang ein mehr oder weniger wiedererkennbares Tableau des Vergangenen geboten hatte.«[16]

*The production of a concept is a provocation, a refusal to answer to the call of the known and an opportunity to intensify our experiences. The archive is therefore not representational, it is creative, and the naming of something as an archive is not the end, but the beginning of a debate.*[17]

**Der Anfang**—»I am left with one last question, the question I have started with: where did you imagine and where would you wish this image to be shown? Did you think that it could help facilitate or provoke a congruence between memory, actuality, and language? Maybe you can find a way to get in contact with me. Yours truly, Ines.«[18] Diese Fragen stellt Ines Schaber »Jadwa«, einer Frau, die in zwei Gruppenfotos der Arab Ladies' Union Group im King David Hotel in Jerusalem im Jahr 1944 zu sehen ist, Aufnahmen, die Schaber in der Library of Congress in Washington, in der fotografischen Sammlung Matson, gefunden hat. Jadwa ist die einzige Frau, die in beiden Aufnahmen am selben Platz zu sehen ist. »What were you doing there? What were you discussing and why did you have these photographs made?«[19] In welchem Zusammenhang sollte diese Fotografien gezeigt werden, sollten sie jemals gezeigt werden? Wie haben sie ihren Weg in die Sammlung Matson gefunden? Das Archiv ist hier ganz offensichtlich der Anfang einer Reihe von Fragen, die das Archiv selbst nicht beantworten kann. Das Archiv ist nicht repräsentativ – repräsentativ wofür? Die Hoffnung auf eine Übereinstimmung zwischen Erinnerung, Wirklichkeit und die Sprache, in der diese Übereinstimmung erzählt würde, ist an die Hoffnung geknüpft, eine Stimme aus dem Archiv möge in die Gegenwart reichen, könnte mit uns, mit der Künstlerin, Kontakt aufnehmen und die zahllosen Fragen beantworten, die diese beiden Fotografien aufwerfen.

*In order to use the term more precisely, Sue Breakell describes an archive as »a set of traces of actions, the records left by a life – drawing, writing, interacting with society on personal and formal levels. In an archive, the sketchbook would ideally be part of a larger body of papers including correspondence, diaries, photographs – all of which can shed light on each other.«*[20]

Bräuchte es also Jadwas Tagebuch, um den Fotografien auf die Spur zu kommen, ihre Bedeutung zu verstehen, die Stimmen der Frauen zu vernehmen, wie sie über jene Themen sprechen, die ihnen die wichtigsten waren? Warum gibt es dieses Tagebuch nicht, oder genauer: Warum kann es dieses Tagebuch nicht geben? »Leben, die sind, als ob sie nicht existiert hätten, Leben, die nur vom

Zusammenstoß mit einer Macht überleben, welche sie nur vernichten oder zumindest wegwischen wollte. Leben, die uns nur wiederkommen dank vielfältiger Zufälle – das sind die Infamen […].«[21] Führt uns das Aktivieren der Archive, das Überführen der Archive in eine gegenwärtige Praxis, durch die »ein kritischer Punkt erscheint, als ein Symptom, ein Unbehagen in der Tradition«[22], nur immer wieder zurück auf die Macht des Archivs auszuwählen, auszulöschen und zu unterdrücken?

**Archivmodus** — *The retrospective, historiographic mode — a methodological complex that includes the historical account, the archive, the document, the act of excavating and unearthing, the memorial, the art of reconstruction and reenactment, the testimony — has become both the mandate (»content«) and the tone (»form«) favored by a growing number of artists (as well as critics and curators) of varying ages and backgrounds*.[23]

Ist es diese wiederkehrende Macht, die Roelstraete hier beinahe zynisch beschreibt und hinzufügt, dass die Zukunft, dass jede Utopie hinter diese Obsession an der Vergangenheit und ihren Archiven zu verschwinden droht? Liegt der Impuls, die Archive zu öffnen, sie anders zu lesen, ihre Autorität in Frage zu stellen, ihre Erzählungen zurückzuweisen, in dieser Macht der Enteignung, die uns wie Gespenster bis heute nachjagt?

Nun mag aber die Beschäftigung mit Geschichte weniger mit Nostalgie oder einer post-postmodernen Rückkehr der »großen Erzählungen« zu tun haben, auch nicht primär mit dem Verlust der Zukunft in einer permanenten Gegenwart, die ausweglos in die Analyse ihrer – bruchstückhaften – Geschichte vertieft ist, als vielmehr mit einer Neuüberprüfung der Konstruktionen von Gegenwart selbst – in Zeiten einer auf Dauer gestellten Krise der Glaubwürdigkeit und der geltenden – politischen, sozialen, ökonomischen – Übereinkünfte.

Wenn die Herstellung von Verbindlichkeit über die Konstruktion von Gegenwart bestenfalls schwierig erscheint, kommt möglicherweise ihrer »Archäologie« (oder Genealogie) verstärkte Bedeutung zu. Damit geraten automatisch die Übereinkünfte über verschiedene Arten der Wissensproduktion ins Wanken und vor allem auch die Rolle von Archiven und Bildern innerhalb dieser Archäologie/Genealogie. Die Zugriffe auf Archive im Rahmen künstlerischer Praktiken könnten immerhin die Archive selbst wie den Bildbegriff aus deren Fixiertheit auf Fragen der Theorie des Visuellen in einen Zusammenhang mit Theorien von Gesellschaft, Theorien von Geschichte und Theorien über das Politische rücken: Was kann anhand von Bildern erinnert, belegt werden, was kann über Geschichte anhand von Bildern gewusst werden, welche (politischen, ideologischen) Texte wurden und werden um diese Bilder geschrieben? Wo finden sich diese Texte in den Beständen der Archive? Welche Texte und Bilder finden sich nicht in den Archiven?

Auch T.J. Demos spricht von den Geistern der Vergangenheit, die uns nach wie vor bei jeder Gelegenheit einholen und fordert, »statt die Spuren historischer Traumata und die Gewalt vergangener Ungerechtigkeiten zu leugnen, müssen wir ihre ununterdrückbaren Materialisationen in der Gegenwart befragen und die Zukunft auf dieser Grundlage reformulieren. Jedenfalls wenn wir einer gewissen Form des Spuks entgehen wollen.«[24] Dafür ist es notwendig, »einen Wahrnehmungsmodus aus[zu]bilden, der zugleich empfindlich ist für das Ungesehene, das kaum Gesehene und das Nicht-zum-Sehen-Gedachte«.[25]

**Archive-in-Progress** — Sind Archive lediglich in Aktenschränken gelagert und unzugänglich, sind diese selbst nicht zum Sehen gedacht. Das Ausstellungsprojekt »Und Plötzlich diese Weite« im Sprengel Museum Hannover zeigte ab Dezember 2016 zum ersten Mal überhaupt Materialien aus dem Archiv von Camera Austria: Einladungen, Postkarten, Programme, Bilder von Veranstaltungen und TeilnehmerInnen, handschriftliche Notizen, Publikationen und eine Auswahl an Tondokumenten. Im Zuge der Zusammenstellung dieser Auswahl tauchten zunächst Fragen über den Umfang des bisher ungesichteten Archivs auf sowie über die Vollständigkeit, mit der es die realisierten Projekte dokumentiert. Wichtiger schienen von Beginn an jedoch Fragen danach, inwiefern das eigene Archiv – das nicht primär ein Bildarchiv ist, sondern ein Dokumentenarchiv – hopelessly immersed in the analysis of its — fragmented — history. Instead, it may signify a re-evaluation of the construction of the present itself, in times of a permanent crisis of credibility and the prevailing — political, social, economic — agreements.

When the cultivation of binding commitment regarding the construction of the present seems difficult at best, then its "archaeology" (or genealogy) is assigned increased significance. This automatically immerses the agreements about various forms of knowledge production in a shaky state, especially the role of archives and images within this archaeology/genealogy. After all, access to archives in the scope of artistic practices could be shifted, like the image concept, by the archives themselves — from their fixation on questions of visual theory to a context with theories of society, theories of history, and theories of the political: What can be remembered, evidenced, based on images? What may come to light about history based on images? Which (political, ideological) texts were and are written about these images? Where are these texts located in the archive's inventories? Which texts and images are not found in archives?

T.J. Demos likewise speaks of the ghosts of the past that catch up with us at every turn and demand that, "rather than denying the traces of historical trauma and the violence of past injustices, we must interrogate their irrepressible materialisations in the present and reformulate the future on that basis, at least if we are to escape from a certain haunting".[24] To this end, it is necessary to sharpen "a mode of perception that simultaneously sensitises itself to the unseen, the barely seen, and the not-meant-to-be-seen".[25]

**Archive in Progress** — If archives are merely stored in file cabinets and inaccessible, then they are not even meant to be seen. The exhibition project "Und Plötzlich diese Weite" (And Suddenly this Expanse) at the Sprengel Museum in Hannover, which opened in December 2016, showed for the very first time materials from the Camera Austria archive: invitations, postcards, programmes, photographs of events and participants, handwritten notes, publications, and a selection of audio documents. During the process of culling this selection, questions arose about the scope of the archive, which had previously remained unviewed, as well as about how thoroughly it documents the projects realized. Even more important at the outset, however, appeared to be questions related to how extensively our own archive — which is primarily focused on documents rather than images — could be examined with a view to the outlined artistic practices and theoretical considerations. However, the differentiation between art and theory seems a bit questionable here, for artistic practice has long since *also* become equated with the production of theory and knowledge. How can those "sites" within the archive be located, according to Peggy Buth, where the act of making visible the un-visible of the archive would need to start? How could it be brought into association with the erratic reconstruction of history by Eric Baudelaire or the idea of the anti-archive by Peter Friedl? To whom might a letter like that of Ines Schaber be addressed? And how about the uncomfortable question of what power this archive may hold? Has this archive also produced something like an Other? So which practices could help discover the critical points that are capable of making visible an uneasiness about history? Which history is even actually being conveyed in and through this archive? And which other histories could it — also — tell?

One might argue that none of this can happen or become visible as long as the archive remains undisclosed. With this special issue of *Camera Austria International*, we are taking a first step towards publishing the archive. The material in this issue originates from the years between 1974 and 1983: the first exhibition activity at Schillerhof in Graz, the move to Forum Stadtpark in 1976, the implementation of the first symposia on photography starting in 1979, the publication of the magazine *Camera Austria: Zeitschrift für Fotografie* as of 1980 and of the first books starting in 1982, and also a phase of — precarious — project consolidation.

In parallel to the present issue of the magazine, we are preparing an exhibition project for June 2017 that will be presenting the ar-

chive from the years 1974 to 1989. The artists Nicole Six and Paul Petritsch have developed a publication concept in which all archival material is shown in a series of interconnected facsimiles, basically as a reference at hand. This will be accompanied by audio and video footage of the symposia on photography. During the second part of this exhibition project, in December 2017, material from the years 1990 to 2002 will be shown, before Camera Austria moved into the present space in the Eisernes Haus in 2003.

From the start, we decided to not make a selection, but rather to publish the archive in its entirety—the compendium of published materials will be available in our library after the exhibitions are over and thus remain accessible. It signifies the point of departure for further research in the archive. This stands in contrast to the magazine, where limited space for presentation has compelled us to make a selection. However, here, too, we have made external access possible—similar to the exhibition—thanks to Till Gathmann, the typographer/designer/artist behind the magazine's current appearance, who has subjected the material to an order deviating from its purely documentary function.

At any rate, the concept of the archive appears to permit—beyond the viewing, structuring, and interpreting of material—a kind of stratagem, thus moving beyond the continuity of the re-narrated or newly enacted history of a specific institution that has inscribed itself in work on photographic images, even if only hypothetically—taking a detached stance, viewing them as something that has been discovered quite incidentally and will now be worked through with a sense of wonder. It seems necessary to introduce a discontinuity into a history of this work with images, which, on their part, as we might anticipate, are likewise characterized by instances of discontinuity, and which are especially characterized by an interlacing of theory and image, text and image. "A one-dimensional concept of reality, a linear conception of history, in principle leads to a one-dimensional substitute: I document, therefore I am—therefore I am historical."[26]

Just as the questions that have been directed at photography since the 1970s can hardly be understood as a development—not even of discontinuous nature at that—or as a concept that always reminds of a teleology that basically unfolds of its own accord, neither can the work with images itself be considered a development. In contrast, imagining this long-standing period of institutional, artistic, and theoretical production as a dispersed, veritably disjointed archive compels us to refrain from pursuing a reconstruction, and instead to seek updates and restructuring rather than conveniently becoming immersed in and perpetuating continuity.

Therefore, the concept of the archive possibly allows for certain distance to be assumed before we once again approximate the texts, publications, magazines, invitations, press texts, manuscripts, and so forth in order to consider whether (and to what extent) they reference our current practice or not, and also how the differences, the distance, might be indicated. Does this archive and its language, its ways of representing, even reference the same kind of documents that we would today identify as the focus of the archive? Do we mean the same thing today when we speak of photographic images and their capacity to show, to represent, to document, to construct a system for describing our respective presents, to intervene in our life?

Ultimately, the idea of the archive also necessarily involves the idea of incompleteness; an archive is incomplete, displaying discontinuities, gaps, never being fully subject to a logic of order, always remaining never-ending and even at times emerging by chance. Is it also subject to an "aleatory materialism", as Nicolas Bourriaud applies to history (including the history of art)?[27] And each archive provokes the question of what cannot be found there, what has been caused to disappear. So does this imply that the archive, like photography itself, is permeated by zones of visibility and zones of invisibility? How can that which is not visible be seen? The archive as a stratagem for reflection thus helps us to understand that it does not remind us of history, nor does it enable us to reconstruct this history, but it might indicate what this history is capable of reminding us of, what the archive is able to disclose. Walter Benjamin called this encounter "image".

im Hinblick auf die skizzierten künstlerischen Praktiken und theoretischen Überlegungen in den Blick genommen werden könnte. Wobei die Unterscheidung zwischen Kunst und Theorie an dieser Stelle fragwürdig scheint, da künstlerische Praxis längst *auch* Theorie- und Wissensproduktion geworden ist. Wie wären mit Peggy Buth diejenigen »Orte« im Archiv auszumachen, an denen eine Sichtbarmachung ansetzen müsste? Wie ließe es sich mit der sprunghaften Rekonstruktion von Geschichte durch Eric Baudelaire oder der Idee des Anti-Archivs von Peter Friedl in Verbindung bringen? An wen könnte ein Brief wie jener Ines Schabers adressiert werden? Und wie sieht es mit der unangenehmen Frage nach der Macht dieses Archivs aus? Hat auch dieses Archiv so etwas wie ein Anderes produziert? Mit welchen Praktiken wären also die kritischen Punkte aufzufinden, die ein Unbehagen an der Geschichte sichtbar machen könnten? Welche Geschichte wird überhaupt in und durch dieses Archiv erzählt, welche anderen könnte es – auch – erzählen?

Es lässt sich einwenden, dass nichts davon geschieht oder sichtbar werden kann, solange das Archiv unveröffentlicht bleibt. Mit dieser Sonderausgabe von *Camera Austria International* tun wir einen ersten Schritt zur Veröffentlichung des Archivs. Das Material dieser Ausgabe umfasst die Jahre zwischen 1974 und 1983 – die Anfänge der Ausstellungstätigkeit im Schillerhof in Graz, die Übersiedelung 1976 ins Forum Stadtpark, die Durchführung der ersten Symposien über Fotografie ab 1979, die Herausgabe der Zeitschrift *Camera Austria. Zeitschrift für Fotografie* ab 1980 und der ersten Bücher ab 1982, bis hin zu einer Phase der – prekären – Konsolidierung des Projekts.

Parallel zu dieser Ausgabe der Zeitschrift bereiten wir für Juni 2017 ein Ausstellungsprojekt vor, in dem das Archiv der Jahre 1974 bis 1989 präsentiert wird. Nicole Six und Paul Petritsch haben ein Publikationskonzept entwickelt, in dem das komplette Archivmaterial in einer Reihe von gebundenen Faksimiles, quasi als Handapparat, aufgelegt wird. Dazu werden die Audio- und Videomitschnitte der Symposien über Fotografie gezeigt. Im zweiten Teil dieses Ausstellungsprojekts, im Dezember 2017, wird das Material aus den Jahren zwischen 1990 und 2002 gezeigt, bevor Camera Austria 2003 in die heutigen Räume des Eisernen Hauses übersiedelt ist.

Wir haben uns also zunächst entschlossen, keine Auswahl zu treffen, sondern das Archiv vollständig zu veröffentlichen – der Handapparat wird nach den Ausstellungen in unserer Bibliothek aufliegen und zugänglich bleiben. Er bildet den Ausgangspunkt der weiteren Recherche im Archiv. Anders in der Zeitschrift, deren limitierter Raum der Präsentation uns zu einer Auswahl gedrängt hat. Wie für die Ausstellung haben wir allerdings auch hier einen externen Zugriff ermöglicht, durch den Typografen/Gestalter/Künstler Till Gathmann, der auch das aktuelle Erscheinungsbild der Zeitschrift entworfen hat und die Materialien einer anderen Ordnung als ihrer rein dokumentarischen Funktion unterwirft.

Der Begriff des Archivs scheint jedenfalls jenseits der Sichtung, Ordnung und Interpretation von Material eine Art Kunstgriff zu erlauben, sich nämlich aus der Kontinuität der nachzuerzählenden oder wieder aufzuführenden Geschichte einer spezifischen Institution, die sich einer Arbeit an den fotografischen Bildern verschrieben hat – wenn auch nur hypothetisch – hinauszubewegen, sie sich fremdzumachen, sie als etwas zu betrachten, das man geradezu zufällig gefunden hat und beginnt, voller Erstaunen durchzuarbeiten. Es erscheint notwendig, eine Diskontinuität einzuführen in eine Geschichte dieser Arbeit an Bildern, die auch ihrerseits – so viel kann vorweggenommen werden – durch Diskontinuitäten gekennzeichnet ist, und die vor allem durch eine Verschränkung von Theorie und Bild, Text und Bild gekennzeichnet ist. »Der eindimensionale Wirklichkeitsbegriff, das lineare Verständnis des Geschichtlichen, bringt prinzipiell auch ein eindimensionales Substitut mit sich: Ich dokumentiere, also bin ich – bin ich historisch.«[26]

So wenig, wie die Fragen, die seit den 1970er Jahren bis heute an die Fotografie gerichtet wurden, als – nicht einmal diskontinuierliche – Entwicklung verstanden werden können, ein Begriff, der immer auch an eine quasi selbsttätig sich entfaltende Teleologie erinnert, so wenig kann die Arbeit an den Bildern selbst als Entwicklung verstanden werden. Sich diesen langen Zeitraum institutioneller wie künstlerischer und theoretischer Produktion im Gegensatz dazu

als ein verstreutes, geradezu unzusammenhängendes Archiv vorzustellen, nötigt uns somit, keine Rekonstruktion vorzunehmen, sondern Aktualisierungen und Neuordnungen, anstatt sich bequem einer Kontinuität einzuschreiben und diese fortzuschreiben.

Der Begriff des Archivs erlaubt es somit möglicherweise, einen Abstand einzunehmen und sich den Texten, Publikationen, Zeitschriften, Einladungen, Pressetexten, Manuskripten etc. erneut anzunähern, um sich zu überlegen, inwiefern sie sich auf die aktuelle eigene Praxis beziehen oder eben nicht, und worin die Differenzen, der Abstand, anzugeben wären. Bezieht sich dieses Archiv und seine Sprache, seine Weisen zu repräsentieren, überhaupt auf dieselbe Art von Dokumenten, wie wir sie heute als Zentrum des Archivs identifizieren würden? Meinen wir heute dasselbe, wenn wir von fotografischen Bildern sprechen und ihrem Vermögen, zu zeigen, zu repräsentieren, zu dokumentieren, ein Beschreibungssystem unserer je unterschiedlichen Gegenwarten zu konstruieren, in unser Leben einzugreifen?

Schließlich beinhaltet die Vorstellung vom Archiv auch notwendigerweise die Vorstellung der Unvollständigkeit; jedes Archiv ist unvollständig, weist Fehlstellen auf, Lücken, ist niemals gänzlich einer Ordnungslogik unterworfen, bleibt unabschließbar und entsteht auch zufällig. Ist es ebenfalls einem »Materialismus des Zufalls« (aleatory materialism) unterworfen, wie ihn Nicolas Bourriaud für die Geschichte (auch der Kunst) entwirft?[27] Und jedes Archiv provoziert die Frage danach, was sich nicht darin auffinden lässt, was es zum Verschwinden gebracht hat. Ist somit nicht auch das Archiv, wie die Fotografie selbst, von Zonen der Sichtbarkeit und Zonen der Unsichtbarkeit durchdrungen? Wie lässt sich zeigen, was nicht sichtbar geblieben ist? Das Archiv als Kunstgriff der Reflexion ermöglicht uns somit zu verstehen, dass es uns nicht an Geschichte erinnert und uns ermöglicht, diese Geschichte zu rekonstruieren, wie lückenhaft auch immer, sondern darauf hinweist herauszufinden, woran uns die Geschichte zu erinnern imstande ist, die vom Archiv preisgegeben werden kann. Dieses Aufeinandertreffen bezeichnet Walter Benjamin als »Bild«.

*Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. […] Das gelesene Bild, will sagen, das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.*[28]

Doch durch dieses Bild werden das Gegenwärtige und das Vergangene in keine Kontinuität gebracht oder gar deckungsgleich. Allein die Sprache über Fotografie und ihre Begriffe – Bild, Repräsentation, Subjektivität, Bedeutung, Kontext, Dokumentarismus, Kultur, Politik, das Soziale, Geschichte – haben seit 1979 neue, gegensätzliche oder zusätzliche Bedeutungen angehäuft und manche wieder abgegeben, haben verschiedenste Kontexte und Diskurse durchquert und können daher nicht mehr rückwirkend zur Deckung gebracht werden. Jede *blitzhafte Konstellation* zwischen Vergangenheit und Gegenwart hat ihre Momente der Übereinstimmung und der Abweichung. Das »Bild« Walter Benjamins bleibt gegensätzlichen Kräften ausgesetzt, ephemer, kein Bild der Versöhnung, sondern ein gefährlicher Moment der Lesbarkeit, der sich seiner Bedeutung nie ganz sicher sein kann.

*It isn't that the past casts its light on the present or the present casts its light on the past: rather, an image is that in which the past and the present moment flash into a constellation. … The image that is read, I mean the image at the moment of recognition, bears to the highest degree the stamp of the critical, dangerous impulse that lies at the source of all reading.*[28]

Yet continuity, or even congruence, of present and past cannot be achieved through this image. Even language about photography and related concepts — image, representation, subjectivity, meaning, context, documentarism, culture, politics, the social, history — have accumulated new, contradictory, or additional meanings, or have shed them, have traversed divergent contexts and discourses, so that they can no longer retrospectively attain congruence. Any *flashlike constellation* between past and present has its moments of consensus and deviation. Walter Benjamin's "image" remains subject to opposing forces, ephemeral, not an image of reconciliation, but a dangerous moment of readability that can never be quite sure of its meaning.

1 Georges Didi-Huberman, "Opening the Camps, Closing the Eyes: Image, History, Readability", in Griselda Pollock and Max Silverman (eds.), *Concentrationary Cinema* (New York and Oxford: Berghahn, 2011), p. 87. / Georges Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II*, Wilhelm Fink: Paderborn 2014, S. 21.

2 Beatrice von Bismarck, "Peggy Buth: Desire in Representation", *Camera Austria International*, 107 (2009), pp. 11–22.

3 Peggy Buth, "'All of Us': Trauma, Repression and Ghosts in the Museum", in Clementine Deliss, Yvette Mutumba (eds.), *Foreign Exchange (or the stories you wouldn't tell a stranger)* (Frankfurt / Main: diaphanes, 2014), pp. 269–286, esp. p. 238 / 277.

4 Tom Holert, *Regieren im Bildraum* (Berlin: b_books, 2008), p. 167.

5 Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1972), p. 49. / Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt / Main: Suhrkamp 2009, S. 74.

6 Jacques Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy*, trans. Julie Rose (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), p. 29. / Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, Frankfurt / Main: Suhrkamp 2002, S. 39.

7 Allan Sekula, "The Body and the Archive", *October*, 39 (Winter 1986), pp. 3–64, esp. p. 16. / Allan Sekula, »Der Körper und das Archiv«, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt / Main: Suhrkamp 2003, S. 269–334, 286.

8 Ibid., p. 10. / Ebda. S. 279.

9 Ibid., p. 19. / Ebda. S. 290.

10 Hito Steyerl, "Politics of the archive: Translations in film", March 2008, *eipcp*, http://eipcp.net/transversal/0608/steyerl/en, accessed 7 May 2017. / Hito Steyerl, »Politik des Archivs. Übersetzung im Film«, in: dies., *Jenseits der Repräsentation. Essays 1999–2009*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016, S. 32–39, 34.

11 Hal Foster, cited in Nataša Petrešin-Bachelez, "The Archival Tendency: The Case of Irwin", in Ivana Bago and Antonia Majača in collaboration with Vesna Vuković (eds.), *Removed from the Crowd: Unexpected Encounters I* (Zagreb: BLOK, 2011), pp. 52–81, esp. p. 57.

12 Parts of the project were exhibited in "once documentary", Camera Austria, 6.6.–7.9.2014, together with works by: Sven Augustijnen, Peggy Buth, Maryam Jafri. Also see: Kaelen Wildon-Goldie, "Eric Baudelaire: Narrative, Form, and Metaphor in 'The Anabases'", *Camera Austria International*, 123 (2013), pp. 13–24.

13 Anthony Downey, "Contingency, Dissonance and Performativity: Critical Archives and Knowledge Production in Contemporary Art", in Anthony Downey (ed.), *Dissonant Archives: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East* (London and New York: I. B. Tauris, 2015), pp. 13–42, esp. p. 27.

14 Ariella Azoulay, "Archive", trans. Tal Haran, *Political Concepts: A Critical Lexicon*, 9 March 2017, http://www.politicalconcepts.org/issue1/archive/, accessed 7 May 2017.

15 See Raimar Stange, "Peter Friedl: Sixteen Fragments on 'Anarchivism'", *Camera Austria International*, 127 (2014). "Theory of Justice" was shown in the exhibition "The Militant Image: Picturing What Is Already Going On, *Or* The Poetics of the Militant Image", curated by Urban Subjects (Camera Austria, 28.9.–16.11.2014). Also see: Urban Subjects (ed.), *The Militant Image Reader* (Graz: Edition Camera Austria, 2015).

16 Didi-Huberman, "Opening the Camps, Closing the Eyes", p. 87. / Didi-Huberman, a.a.O.

17 Pad.ma, "10 Theses on the Archive", in Downey, *Dissonant Archives*, pp. 352–62, esp. p. 354.

18 Anselm Franke, "Ines Schaber: Against the Spell of the Given", *Camera Austria International*, 135 (2016), pp. 7–20, esp. p. 11.

19 Ibid. / Ebda.

20 Cited in Petrešin-Bachelez, "The Archival Tendency", p. 55.

21 Michel Foucault, "The Life of Infamous Men", in Meaghan Morris and Paul Patton (eds.), *Power, Truth, Strategy* (Sydney: Feral Publications, 1979), p. 81. / Michel Foucault, *Das Leben der infamen Menschen*, Berlin: Merve 2001, S. 22.

22 Didi-Huberman, "Opening the Camps, Closing the Eyes", p. 87. / Didi-Huberman, a.a.O.

23 Dieter Roelstraete, "The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art", *e-flux Journal*, #04 (March 2009), http://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/, accessed 29.4.2017.

24 T. J. Demos, "Spectro-Aesthetics 1/4: On (In)Sensible Politics", *Camera Austria International*, 121 (2013), p. 73.

25 Ibid. / Ebda., S. 74.

26 Albert Goldstein, "Some Comments on a Number of Blurred Concepts in Photography", *Camera Austria*, 4 (1980), pp. 33–37, esp. p. 35.

27 Nicolas Bourriaud, *The Exform* (London and New York: Verso, 2016).

28 Walter Benjamin, "Theoretics of Knowledge, Theory of Progress", *Philosophical Forum*, 15, nos. 1–2 (Winter 1983–84), p. 8. / Walter Benjamin, zit. nach: Didi-Huberman. a.a.O., S. 20.