

Eröffnung / Opening

22. 9. 2018, 12:00

Ausstellungsdauer / Duration

23. 9. – 18. 11. 2018

Kuratiert von / Curated by

Reinhard Braun

**Öffnungszeiten Ausstellung
und Bibliothek / Opening hours
exhibition and library**

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

Führungen / Guided tours

auf Anfrage / on request
(DE/EN/HR)

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



Ines Schaber Notes on Archives

Seit 2004 verfolgt Ines Schaber in ihrer Arbeit die Idee eines »working archive«. In einer Reihe von Fallstudien, Texten und künstlerischen Projekten untersucht sie Aspekte des Archivs, die jedoch nicht das Sammeln und Ordnen von Dingen betreffen, sondern Möglichkeiten, aus der Konstellation des jeweiligen Archivs heraus dessen Wissensproduktionen zu befragen: Was fehlt den Archiven? Stößt man auf falsche Zuschreibungen? Wie beziehen sich Archive auf das Nicht-Sichtbare, das Undokumentierte, das Verschwundene – die vielen und vielfältigen Geister der Archive? Wie handhaben Archive die Krise des Dokuments, des Dokumentarischen und die Krise der Wahrheitsproduktion? »Ausgehend von der Annahme, dass das Archiv nicht nur ein Ort des Aufbewahrens, sondern auch ein Ort der Produktion ist, an dem sich unser Verhältnis zur Vergangenheit materialisiert und an dem sich unsere Gegenwart in die Zukunft einschreibt, verstehe ich das Archiv als einen Ort des Verhandeln und Schreibens.« (Ines Schaber) Oftmals ist der Ausgangspunkt ein bestimmtes Bild eines Archivs, das die Aufmerksamkeit der Künstlerin erregt oder das sie an etwas erinnert, zu dem sie (auch in Zusammenarbeit mit anderen KünstlerInnen und AutorInnen) recherchiert und um das herum sie eine Geschichte konstruiert, die sich jedoch nicht bestätigen lässt, weil die Personen, die darauf abgebildet sind, bereits verstorben sind und die offenen Fragen nicht mehr beantworten können (»Unnamed Series«, »Dear Jadwa«). In anderen Fällen finden sich widersprüchliche Angaben darüber, was auf dem Bild zu sehen ist (»Culture Is Our Business«), oder die ursprünglich mit den Bildern gefertigten Notizen und Kommentare wurden von den Bildern getrennt (»Picture Mining«). Ines Schaber besucht die Orte, an denen sich die Archive befinden oder Orte, an denen die Bilder entstanden sind, die sie aus den Archiven für ihre Arbeit »entwendet«. – An diesen Orten entstehen Landschaftsaufnahmen, die ihrerseits vom Verschwinden, vom Verschwundenen handeln; davon, dass Geschichte nicht repräsentierbar, sondern ebenfalls ein Gespenst der Gegenwart ist. Es ergeben sich also Fragen der verschiedenartigen Zirkulation von Bildern in verschiedenen Archiven, die unterschiedliche Lesarten bereitstellen oder für die überhaupt erst Leseweisen entwickelt wer-

Since 2004 Ines Schaber has been pursuing in her work the idea of a "working archive." In a series of case studies, texts, and artistic projects, she explores aspects of the archive, relating, however, not to the collecting and classifying of things, but rather to opportunities to probe, from the constellation of the respective archive, its forms of knowledge production: What are the archives lacking? Do we encounter false ascriptions? How do archives reference the non-visible, the undocumented, the disappeared – the many and diverse ghosts of archives? How do archives deal with the crisis of the document, of the documentary, and the crisis of truth production? "I am starting with the assumption that the archive is not only a place of storage but also a place of production, where our relation to the past is materialised and where our present writes itself into the future; thus, accordingly, I understand the archive as a place of negotiation and writing" (Ines Schaber). Often, the point of departure is a certain image within an archive that catches the attention of the artist or reminds her of something, which she then researches (also in collaboration with other artists and authors) and around which she builds a story that cannot be confirmed because the people shown have already passed away and thus can no longer answer the open questions ("Unnamed Series," "Dear Jadwa"). In other cases, there are contradicting statements about what is seen in the image ("Culture Is Our Business"), or the notes and comments originally created in connection with the images were separated from them again ("Picture Mining"). Ines Schaber visits sites where archives exist, or sites where pictures were taken that she "pilfered" from other archives for her work. Created in these places are landscape photographs dealing, for their part, with disappearance, with the disappeared; with how history is not representable, but actually a specter of the present as well. So questions arise about the wide-ranging circulation of images in various archives that provide different interpretations, or for which interpretive approaches must even be developed in the first place, and for which these questions are always relevant: How can they be mediated in our present day? What happens when the archival specters are reawakened? In this way,



den müssen und für die sich immer die Fragen stellen: Wie lassen sie sich in unsere Gegenwart vermitteln? Was geschieht, wenn die Gespenster der Archive wieder zum Leben erweckt werden? In dieser Weise entwickelt Ines Schaber eine archivarische Praxis, in der eine Vielzahl von Problemen, die die Archive selbst hervorrufen, Teil eines Prozesses werden, der die künstlerische Praxis vorantreibt. So arbeitet Ines Schaber nicht primär über oder mit bestimmten Archiven, sondern verwandelt die Praxis an Archiven in eine Praxis künstlerischer Forschung. Für die Ausstellung bei Camera Austria, ihre erste institutionelle Einzelausstellung in Österreich, erarbeitet die Künstlerin neue Bezüge zwischen folgenden Serien der letzten Jahre: »Culture Is Our Business« (2004), »Picture Mining« (2006), »Unnamed Series« (mit Stefan Pente, seit 2008) und »Dear Jadwa« (2009).

Culture Is Our Business

Im Januar 1919 nahm der Berliner Fotograf Willy Römer eines seiner bekanntesten Bilder der deutschen Revolution auf: »Strassenkämpfe in Berlin«. Die Arbeit »Culture Is Our Business«, verfolgt das Bild durch verschiedene Archive, den Lebensweg des Fotografen und einen Irrweg an Verwertungsrechten. Ines Schaber stößt dabei auf zwei sehr unterschiedliche Archive: das Online-Bildarchiv von Corbis und die Agentur für Bilder zur Zeitgeschichte, ein privates Archiv in Berlin, die heute beide nicht mehr existieren, wenn auch aus gänzlich unterschiedlichen Gründen. Obwohl Willy Römers Fotografie seit Jahren gemeinfrei ist, haben beide Archive das Bild verwertet, der Rechtsnachfolger von Corbis – Unity Glory, ein Unternehmen der chinesischen Visual China Group – tut das bis heute, die Sammlung der Agentur für Bilder zur Zeitgeschichte wurde 2009 an die Bildagentur der Stiftung Preussischer Kulturbesitz verkauft.

Man kann die Kämpfer nur von hinten sehen – zusammengekauert hinter riesigen Papierrollen warten sie darauf, zu schießen. Sie kommen aus unterschiedlichen Schichten – Arbeiter, Soldaten, jung und alt – aber sie sind vereinigt gegen die kaiserlichen Truppen, um das Druckhaus, das sie gerade erobert haben, zu verteidigen. Bei Corbis heißt es jedoch, es handele sich um kaiserliche Truppen, die Teile der Stadt gegen Aufständische verteidigen – eine Umkehrung der Geschichte, die aus dem Bild ein Dokument gegensätzlicher Bedeutungen macht. Am Ende schreibt Ines Schaber einen Brief an Bill Gates: »Ich war überrascht, dass diese Kämpfer einen Weg gefunden haben, sich in Deinen Kalksteinstollen einzuschmuggeln, immer bereit, weiterzukämpfen. Lebendig begraben, agieren sie wie Geister – immer bereit, zu kämpfen, auch wenn Du sie tief unter der Erde an einem Ort versteckst, der schwer zu finden ist. [...] Hast Du manchmal Angst, dass sie zurückkommen? Es muss so sein. Wenn ich Du wäre, würde ich versuchen, sie gehen zu lassen.« Die Fotografie von Willy Römer eröffnet also einen Raum, der möglicherweise dem (Corbis-)Archiv selbst verborgen und den Regeln seiner Entstehung und Ordnung unzugänglich bleibt. Vielleicht muss in Archiven zuallererst dasjenige gesucht werden, das in ihnen

Ines Schaber develops an archival practice through which the many problems evoked by the archives themselves become part of a process that advances her artistic practice. As such, Ines Schaber does not work primarily through or with certain archives, but rather transforms archival practices into a practice of artistic research. For the exhibition at Camera Austria, her first institutional solo exhibition in Austria, the artist is creating new connections among the following series of recent years: "Culture Is Our Business" (2004), "Picture Mining" (2006), "Unnamed Series" (with Stefan Pente, since 2008), and "Dear Jadwa" (2009).

Culture Is Our Business

In January 1919, the photographer Willy Römer from Berlin shot one of his best-known pictures of the German revolution: "Strassenkämpfe in Berlin" (Street Battles in Berlin). Ines Schaber's work "Culture Is Our Business" traces this image through various archives, following the life path of the photographer and a labyrinth of usage rights. In the process, she comes across two very different archives: the online image archive belonging to Corbis and the Agentur für Bilder zur Zeitgeschichte, a private contemporary history archive in Berlin. Neither organization is still in existence today, though for very different reasons. Although Willy Römer's photograph has been in the public domain for years now, both archives exploited the image. The legal successor of Corbis, Unity Glory, a company belonging to the Chinese Visual China Group, is still doing so today, whereas the collection of the Agentur für Bilder zur Zeitgeschichte was sold in 2009 to the photo agency of the Prussian Cultural Heritage Foundation.

We can only see the street fighters from behind—crouched behind giant rolls of paper, waiting to shoot. They come from different classes—workers, soldiers, young and old—but are united against the imperial troops in order to defend the printing company that had just been taken. According to Corbis, however, the imperial troops were defending the city against insurgents—an inversion of history, which turns the image into a document of contrary meanings. At the end, Ines Schaber pens a letter to Bill Gates: "I was surprised that these fighters had found a way to smuggle themselves into your limestone mine, able to continue fighting from within. Buried but still alive and acting like ghosts—always ready to fight, even if you hide them deep in the earth in a place hard to find. ... Are you sometimes afraid of them haunting you? It must be like this. If I were you, I would try to let them go." Hence, the photograph by Willy Römer opens up a space that potentially remains hidden from the (Corbis) archive itself and inaccessible to the rules of its origination and order. Maybe it is vital to first search, within archives, for that which cannot be found therein. And perhaps what is found, within that which cannot be found, is the opportunity to call the specters by name. And maybe something like a truth (of history) flares up in that moment where the specters are given the act of speech.

→ Lewis Wickes Hine, Coal mines. Child labor at coal and zinc mines in the United States, 1911. Courtesy: Library of Congress, Washington, DC. From the project: Ines Schaber, Picture Mining, 2006.

→ Both images from the project: Ines Schaber, Picture Mining, 2006.



nicht gefunden werden kann. Und vielleicht findet sich in dem, das nicht gefunden werden kann, die Möglichkeit, die Gespenster der Archive beim Namen zu nennen. Und vielleicht blitzt so etwas wie eine Wahrheit (der Geschichte) in jenen Momenten auf, in denen die Gespenster zum Sprechen gebracht werden.

Picture Mining

Im Januar 1911 fotografierte Lewis Hine im Auftrag des National Child Labor Committee (NCLC) in einer Kohlenmine in Pittston, Pennsylvania. Die Fotografien entstanden an zwei aufeinanderfolgenden Tagen und geben einem Jungen namens Angelo Ross breiten Raum. Wir wissen dies, da Hine seine Fotografien beschriftete und auch mit Kommentaren versah. Doch heute fehlen in den allermeisten Archiven, in denen Fotografien von Hine zu finden sind, diese Textergänzungen. In Butler, Pennsylvania – nicht fern von jenem Ort, an dem Hine die Kinderarbeit der kapitalistischen Moderne dokumentiert hat – findet sich heute eines der größten unterirdischen Archive. In dieser ehemaligen Kalksteinmine lagern auch viele Bilder Lewis Hines, darunter manche der Aufnahmen, die er in Pittston gemacht hat. Wurden hier früher Ressourcen für die industrielle Produktion gefördert, beherbergt die Mine heute die staatlichen Archive des Verteidigungsministeriums der USA, die Sozialversicherungsdaten aller US-BürgerInnen sowie Bilder, Filme und Dokumente vieler Konzerne wie Disney und MGM. Und weil sich auch das Corbis-Archiv vor seiner Übernahme durch Unity Glory dort befand, war die Mine eine Zeit lang auch die »Heimat« der Bilder von Angelo Ross.

Ähnlich wie Willy Römers Aufständische, die sich heute nicht mehr sicher sein können, für welche Seite sie eigentlich gekämpft haben, ist es auch ungewiss geworden, welcher Geschichte Angelo Ross angehört: jener der amerikanischen Dokumentar fotografie, jener der politischen Aufklärung und der Bürgerrechtsbewegungen oder jener des Niedergangs der Industrieproduktion der Moderne? Im Grunde können die Bilder von Angelo Ross für fast jeden erdenklichen Zweck gekauft werden, das Post-Industrielle trifft auf das Post-Faktische, die Dokumente der Archive sind zu Geistern ephemerer und sich ständig ändernder Bedeutung geworden. Ines Schaber hat in der Umgebung der Mine Landschaftsaufnahmen gemacht, die ebenfalls einer geisterhaften Dokumentation gleichen: Sie zeigen einen Ort, der vom Niedergang der Ökonomie gekennzeichnet ist, eine post-industrielle Landschaft, die wie aus der Zeit gefallen scheint und selbst ein geisterhaftes Terrain geworden ist. »Picture Mining« ist von Fragen nach dem durchdrungen, was Bilder überhaupt zeigen können und welche Wirkung ihre Repräsentationen haben können: Glauben wir heute noch daran, wie es vermutlich Lewis Hine tat, dass das, was auf den Bildern zu sehen ist, die Welt verändert?

Unnamed Series (mit Stefan Pente)

Im April 1923 hält Aby Warburg, der durch seinen »Mnemosyne Atlas« der Kulturwissenschaft des 20. Jahrhunderts bedeutende Im-

Picture Mining

In January 1911, Lewis Hine was commissioned by the National Child Labor Committee (NCLC) to photograph work in a coal mine in Pittston, Pennsylvania. The pictures were taken on two successive days and focused on a boy named Angelo Ross. We know this because Hine labeled his photos and also added comments. Yet in almost all of the archives containing photographs by Hine, these textual annotations are missing. In Butler, Pennsylvania – not far from the place where Hine documented the child labor of capitalist modernism – there is one of the largest underground archives in existence today. Stored in this former limestone mine are also many pictures by Lewis Hine, including some of the shots captured in Pittston. Whereas in earlier times resources for industrial production were mined here, today the site houses the federal archives of the US Department of Defense, the social security data of all US citizens, and also images, films, and documents from many corporations like Disney and MGM. And since the Corbis Archive was situated there before its acquisition by Unity Glory, the mine was also the "home" of the pictures of Angelo Ross for a while.

Similar to Willy Römer's insurgents, who today can no longer be sure for which side they were actually fighting, it has also become uncertain as to which history Angelo Ross belongs: that of American documentary photography, that of political enlightenment and civil rights movements, or that of the decline of modernist industrial production? Basically, the pictures of Angelo Ross can be purchased for almost any imaginable purpose, with the post-industrial meeting the post-factual, the archival documents becoming specters of ephemeral meaning that is constantly shifting for us. Ines Schaber took landscape photographs near the mine, which also equate to a spectral documentation: they show a place characterized by the demise of the economy, a post-industrial landscape that appears to have fallen out of time and itself become a ghostly terrain. "Picture Mining" is pervaded by questions about what images are even capable of showing and which effects their representations may have: Do we still today believe, as Lewis Hine likely did, that whatever is seen in the images can change the world?

Unnamed Series (with Stefan Pente)

In April 1923, Aby Warburg, who with his "Mnemosyne Atlas" offered decisive impulses to the cultural sciences of the twentieth century, gave a lecture at the sanatorium in Kreuzlingen in Switzerland about the Hopi Indian serpent ritual, which was said to verify his mental fitness, for he had been in treatment there for schizophrenia since 1921. In 2008, at the studio of artist friends in New York, Ines Schaber and Stefan Pente, with whom Ines Schaber realized this project, saw a contact print by the photographer Karen Peters showing pictures of the Palace Hotel in Santa Fe that had burned to the ground in 1930 and has been converted several times since. It was in

→ Stefan Pente, Ines Schaber, videostill from: An approach to address something that one would have never dared to say anything about; except through symbolic practices. From the project: Unnamed Series, 2008.

→ Karen Peters, Santa Fe, site of former Palace Hotel #14; #45, 2007. From the project: Stefan Pente, Ines Schaber, Unnamed Series, 2008.



pulse lieferte, im Sanatorium in Kreuzlingen in der Schweiz einen Vortrag zum Schlangenritual der Hopi-Indianer, der seine geistige Gesundheit unter Beweis stellen soll, ist er doch dort wegen paranoider Schizophrenie seit 1921 in Behandlung. 2008 sehen Ines Schaber und Stefan Pente, mit dem Ines Schaber dieses Projekt realisiert hat, im Studio befreundeter KünstlerInnen in New York einen Kontakt- abzug der Fotografin Karen Peters, auf dem Aufnahmen des Palace Hotel in Santa Fe zu sehen sind, das 1930 abgebrannt ist und seitdem mehrmals umgebaut wurde. In diesem Hotel traf Aby Warburg 1898 den Hopi-Priester Cleo Jurino, der dem Historiker bei diesem Treffen das Ritual aufzeichnete.

Der Vortrag im Kreuzlinger Sanatorium und das dabei verwendete Bildmaterial sollten auf Wunsch Warburgs niemals veröffentlicht werden. Nach seinem Tod wurde das Material jedoch als Teil seines Nachlasses gesichtet und, wie es sich so ergibt, sind die Bilder Jahrzehnte später plötzlich da, hochglanzgedruckt in gebundenen Büchern und womöglich auch in Ausstellungen. Wie, so fragen sich Ines Schaber und Stefan Pente, soll man sich Bilder ansehen, die nie gemacht hätten werden sollen und die man folglich nie hätte sehen sollen? Mit welcher Erfahrung waren sie verbunden, die jedoch von Warburg selbst unterdrückt wurde? Heute lassen sie sich nicht mehr ungesehen machen, man kann sie nicht einfach wieder verschwinden lassen. Was sollten sie ursprünglich repräsentieren oder belegen? Was repräsentieren oder belegen sie heute? In einem Brief an Aby Warburg stellen Schaber und Pente diese Fragen. Es ist dieser Umgang mit den Bildern, über den sie – unmöglicherweise – mit Aby Warburg sprechen wollen würden.

War im Falle Willy Römers und Lewis Hines etwas verschwunden, das die Bedeutung der Bilder im Augenblick ihres Entstehens maßgeblich bestimmt hat, so ist im Falle Aby Warburgs plötzlich etwas zu sehen, das eigentlich unsichtbar hätte bleiben sollen. Was aber tun mit dieser Mehr-als-Sichtbarkeit? Etwas wird dem Archiv vorenthalten, weil es seiner Ordnung zu widersprechen scheint, weil es die Ordnung eines Archivs in Unordnung bringen könnte, so lässt sich vermuten. Laut Warburg war er selbst nicht in der Lage, über das Ritual zu sprechen, so lange er noch gesund war, sondern nur in einem Zustand der Ver-Rücktheit, weshalb er wohl später die Publikation untersagte. »Du konntest nie darüber sprechen, was du unter dem unermesslichen westlichen Himmel erfahren hast. Etwas muss dich überwältigt haben, das unaussprechlich geblieben ist. Aber wie kann jemand einen Weg finden, das Unaussprechliche auszusprechen?« (Pente und Schaber)

Dear Jadwa

2008 präsentierte die Galerie in Umm el-Fahem (Israel) in einer Ausstellung die Gründung eines fotografischen Archivs, mit der sie den Kunsthistoriker Dr. Mustafa Kabha und den Fotografen Guy Raz beauftragt hatte: »Memories of a Place: The Photographic History of Wadi 'Ara, 1903–2008«. In Israel existierte bis zu diesem Zeitpunkt keine fotografische Sammlung arabischer Kultur. Das Konzept des Archivs, sich auf den Ort und nicht auf die Identität

this hotel that Aby Warburg met the Hopi priest Cleo Jurino in 1898, who drew the ritual for the historian during this encounter.

Warburg expressly did not want the lecture at the sanatorium in Kreuzlingen, nor the visual material used there, to ever be published. After his death, however, the documents were reviewed as part of his estate and, as was prone to happen, the images suddenly appeared decades later, printed in high gloss in hardbound books and possibly even shown in exhibitions. How, ask Ines Schaber and Stefan Pente, should we look at pictures that never should have been taken and that, as such, never should have been seen? What experiences were they associated with, which, however, were suppressed by Warburg himself? Today they can never be unseen, can never be simply made to disappear again. What were they originally meant to represent or substantiate? What do they represent or substantiate today? In a letter to Aby Warburg, Schaber and Pente posed these questions. It was the handling of these photos that they wanted to discuss – an impossibility – with Aby Warburg.

Whereas in the case of Willy Römer and Lewis Hine something disappeared that substantially determined the meaning of the pictures in the moment of their genesis, in Aby Warburg's case something suddenly became visible that was really meant to remain invisible. But what should be done about this state of excess visibility? We might surmise that something is withheld from the archive because it appears to contradict its order, because it might bring disorder to the archival order. According to Warburg, he himself was not able to speak about the ritual as long as he was healthy – only in a state of insanity – which is why he later forbid the publication of these materials. "You never could speak about what you experienced under the vast western sky. Something must have struck you as being unspeakable. But how can one create ways to speak the unspeakable, address the impalpable?" (Pente and Schaber).

Dear Jadwa

In 2008, the art gallery in Umm el-Fahem, Israel, showed an exhibition thematizing the founding of a photographic archive, with which it had commissioned the art historian Dr. Mustafa Kabha and the photographer Guy Raz: "Memories of a Place: The Photographic History of Wadi 'Ara, 1903–2008." Up to this point, no photographic collection on Arab culture had existed in Israel. The concept of the archive concentrating on the site and not on the identity of what is shown or of the photographer formed the point of departure for the work "Dear Jadwa."

"What are the different points of access in establishing a visual history of Palestinians?" and "What should this facilitate?" were the main questions asked of the archive in Umm el-Fahem. What would be the potentials and what would be its limitations? After Ines Schaber had already gained experience with conducting research in Western archives, she ultimately found – in the Matson Collection of the Library of Congress in Washington, DC, after having

→ Both images: Unknown photographer, Arab Ladies' Union group at K.D. Hotel (i.e., King David Hotel), 15. 9. 1944. Courtesy: Library of Congress, Washington, DC. From the project: Ines Schaber, Dear Jadwa, 2009.

des Gezeigten oder der Fotografen zu konzentrieren, wurde schließlich zum Ausgangspunkt der Arbeit »Dear Jadwa«.

»Was sind die verschiedenen Zugänge, eine Bildgeschichte der PalästinenserInnen aufzubauen?« und »Was soll es ermöglichen?« waren die zentralen Fragen an das Archiv in Umm el-Fahem, was wären die Potenziale und was wären seine Grenzen? Nachdem Ines Schaber bereits Erfahrung mit der Recherche in westlichen Archiven hatte, findet sie – nachdem sie dort nach Fotografien aus der Region gesucht hatte – schließlich in der Matson Collection der Library of Congress in Washington zwei Gruppenfotos der »Arab Ladies' Union Meetings« im King David Hotel in Jerusalem im Jahr 1944. Zwischen 1881 und 1934 gab es in Israel die Amerikanische Kolonie, eine christliche Sekte, deren Mitglieder aus den USA und Schweden nach Jerusalem emigriert waren. 1944 hatten allerdings die meisten Mitglieder das Land wieder verlassen, bis auf Eric Matson und ein paar andere Fotografen. Die beiden Fotografien sind bemerkenswert, weil es sonst kaum Dokumente der politischen Organisation palästinensischer Frauen gibt, obwohl bereits 1929 die »Arab Women's Association of Palestine« gegründet worden war. Niemand in Umm el-Fahem kannte die Fotografien oder irgendeine der Frauen, die darauf zu sehen sind. Eine einzige Frau ist allerdings auf beiden Fotografien in der Mitte zu sehen, Ines Schaber nennt sie Jadwa – mittlerweile hat sie herausgefunden, dass ihr Name Huda Sha'rawi lautet.

»Eine Frage bleibt, jene Frage, mit der ich begonnen habe: Wo dachtest du würde diese Fotografie gezeigt werden und wo würdest du wollen, dass diese Fotografie gezeigt wird? Dachtest du, sie könnte eine Verbindung herstellen zwischen Erinnerung, Wirklichkeit und Sprache? Vielleicht findest du ja einen Weg, mit mir in Kontakt zu treten. Hochachtungsvoll, Ines.« Was hat Jadwa dort getan, worüber haben die Frauen diskutiert und warum und wofür wurde dieses Gruppenfoto aufgenommen? Wie lauteten die Forderungen, die diese Frauen an uns heute stellen?

Das Archiv ist hier – wie in allen erwähnten Projekten – ganz offensichtlich nicht der Forschungsgegenstand, sondern der Ausgangspunkt einer Reihe von Fragen, die das Archiv selbst jedoch nicht beantworten kann. Die Archive erscheinen nicht repräsentativ – repräsentativ wofür überhaupt? Gibt es notwendige illegitime Fragen an die Archive, die ein ebenso notwendiges illegitimes und unterdrücktes Wissen freilegen könnten, ganz so, wie es Michel Foucault in seiner Genealogie formuliert hat? Die Hoffnung auf eine Übereinstimmung zwischen Erinnerung, Wirklichkeit und der Sprache, in der diese Übereinstimmung erzählt werden könnte, ist an die Hoffnung geknüpft, eine Stimme aus dem Archiv möge in die Gegenwart reichen, die Stimme eines Gespenstes könnte mit uns, mit der Künstlerin, Kontakt aufnehmen und die zahllosen Fragen beantworten, die all die in Archiven versunkenen, isolierten, kommerzialisierten, fragmentierten, umbenannten, marginalisierten, vergessenen Fotografien aufwerfen.

Reinhard Braun

Im Rahmen von / In the scope of

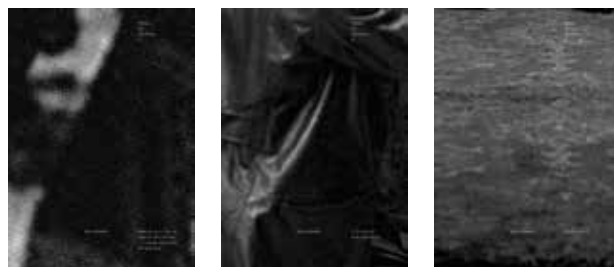
steirischerherbst'18

searched there for photographs from the region – two group photos of the "Arab Ladies' Union Meetings" at the King David Hotel in Jerusalem in the year 1944. Between 1881 and 1934 The American Colony resided in Israel, a Christian sect whose members had emigrated to Jerusalem from the United States and Sweden. By 1944, however, most members had already left the country again, except for Eric Matson and several other photographers. These two photographs are remarkable because hardly any other documents of the political organization of Palestinian women exist, despite the "Arab Women's Association of Palestine" already having been founded in 1929. No one in Umm el-Fahem was familiar with the photographs or knew any of the women pictured there. However, a certain woman is seen at the center of both pictures; Ines Schaber calls her Jadwa and has meanwhile learned that her name is Huda Sha'rawi.

"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" What had Jadwa done there, what were the women discussing, and why was this group photo even taken? What are the demands placed on us today by these women?

The archive is here – as in all projects mentioned – quite obviously not the subject of research, but rather the starting point for a series of questions that the archive cannot actually answer itself. The archives do not appear to be representative – but representative of what exactly? Are there necessary illegitimate questions asked of the archives that might be able to uncover equally necessary illegitimate and suppressed knowledge, similar to how Michel Foucault phrased it in his genealogy? The hope of conformity among memory, reality, and language with which this conformity might be expressed is tied to the hope that a voice from this archive might reach into the present day, that the voice of a specter might engage with us, with the artist, and answer the countless questions posed by all of the photographs sunk, isolated, commercialized, fragmented, renamed, marginalized, or forgotten within the archives.

Reinhard Braun



Anlässlich der Ausstellung erscheinen die ersten drei Bücher einer fünfteiligen Publikationsreihe in Kooperation mit Archive Books. / On the occasion of the exhibition, the first three books of a five-part series will be published in cooperation with Archive Books.



Tetsugo Hyakutake: Postwar Conditions

Kuratiert von / Curated by: Walter Seidl

Eröffnung / Opening: 7. 12. 2018

Ausstellungsdauer / Duration: 8. 12. 2018 – 17. 2. 2019

Unterstützt von der / Supported by the Japan Foundation

Tetsugo Hyakutake untersucht Momente aus Japans Geschichte seit dem Zweiten Weltkrieg und wie sich diese auf gegenwärtige Identitätsformationen des Landes auswirken, das seit Jahrzehnten unter dem Einfluss der USA stand und steht. Er bezieht sich dabei auf eine Vergangenheit, die von Kolonialisierung, Krieg und anderen tragischen Ereignissen gezeichnet ist, und reflektiert das Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart, individueller und kollektiver Erinnerung und Geschichte. Der Künstler stellt Archivmaterial den eigenen Fotografien gegenüber und verhandelt unterschiedliche Stufen der Zeitlichkeit innerhalb des fotografischen Dispositivs. Oft kommt eine spezielle Technik zur Anwendung, bei der Fotografien mit Säuremittel behandelt werden, was sie wie historische Dokumente aussehen lässt, wodurch Hyakutake einen ontologischen Sprung zwischen verschiedenen Realitäten herzustellen vermag. Eine zweiteilige Videoanimation zeigt den kapitulierenden Kaiser Hirohito und den amerikanischen General MacArthur Ende des Zweiten Weltkriegs, nachdem der Krieg für Japan verloren war und die USA für den Wiederaufbau des Landes zuständig waren. Der wirtschaftliche Boom, der den Kriegsverlust wettmachen sollte und der seit der »Lost Decade« der 1990er-Jahre stagnierte, wird von Hyakutake hinsichtlich der Frage untersucht, wie die internationale Stellung Japans innerhalb der letzten 20 Jahre erneut einer kritischen Befragung unterzogen wurde.

Tetsugo Hyakutake analyzes moments of Japan's history since World War II and how they have affected current identity formations within the country, which, for many decades has been under the influence of the USA. He seeks to pursue a past that is marked by issues of colonization, war, and other tragic events, and reflects on the relationship between past and present, individual and collective memory, and history. The artist juxtaposes archival material with his own photographs and negotiates various levels of temporality within the photographic dispositive. He often applies a special technique by treating photographs with acidic material to make them appear like historical documents and thus creates an ontological leap between different realities. A two-channel video animation shows emperor Hirohito and US General MacArthur at the end of World War II, after Japan had lost the war and with the US being in charge of rebuilding the country. With the economic boom, which was supposed to make up for losing the war, and which stagnated in the "Lost Decade" of the 1990s, Hyakutake raises the question how the international positioning of Japan has again been subject to critical scrutiny over the last twenty years.

Camera Austria International 143

Erscheint am / Release date: 19. 9. 2018

Dina Al-Kassim, Lara Baladi, Timothy Druckrey, Duncan Forbes, Abigail Solomon-Godeau, Marina Gržinić, Christian Höller, Omar Kholeif, Jakub Majmurek, Ana Teixeira Pinto

Das Verhältnis von Text und Bild, Theorie und visueller Praxis steht sicherlich von Beginn an im Zentrum der Zeitschrift *Camera Austria International*. »Bilder und Worte kollidieren, damit das Denken seinen Ort im Visuellen hat.« (Georges Didi-Huberman) Dieser Ort, oder vielmehr, dieses Moment der Kollision könnte auch die politische Bewegung der Bilder markieren, ihre Politisierung, aber auch die Visualisierung der Politik beleuchten, die das Denken durch Behauptungen ersetzt hat. Wie stellt sich gegenwärtig die Abhängigkeit des Sichtbaren vom Wort dar, welcher Regulierung der Beziehung zwischen Wissen und Nichtwissen unterliegen die Bilder, wie lässt sich eine Praxis wie Repräsentation aufrechterhalten, wenn die Bilder nicht mehr primär etwas zeigen, sondern in vielfältige Ensembles von Aufführungen integriert werden?

Vor dem Hintergrund dieser Fragen haben wir für die Septemberausgabe von *Camera Austria International* eine Reihe herausragender DenkerInnen der Gegenwart eingeladen, zu beleuchten, in welchen Zusammenhängen, Umständen, flüchtigen Momenten sich die gegenseitigen Abhängigkeiten oder die Kollision der Bilder und Texte auffinden lassen. Die im Zuge dessen entstandenen Essays sind auch als Ergänzung und Begleitung des Symposium über Fotografie angelegt, das Camera Austria unter dem Titel »Die Gewalt der Bilder« am 5. und 6. Oktober 2018 gemeinsam mit dem Festival steirischer herbst realisiert. Diesen Texten steht ein erweiterter Bildteil gegenüber, den wir in engem Austausch mit AutorInnen entwickelt haben, die Camera Austria seit Längerem begleiten und mitgeprägt haben, und die eingeladen wurden, KünstlerInnen vorzuschlagen, deren Arbeit sie mit den LeserInnen von *Camera Austria International* teilen möchten.

The relation between image and text, theory and visual practice has been central to the magazine *Camera Austria International* since its beginnings. "Images and words collide making thought take place visually" (Georges Didi-Huberman).—This place, or rather this moment of collision, could also mark the political movement of the images, their politicization, but also illuminate the visualization of politics, which replaced thought with assertions. How is visibility's dependence on the word presently represented? To what regulation of relations between knowledge and lack of knowledge are the images subjected? Can a practice of representation be sustained if the images no longer primarily show something but rather become integrated in an ensemble of performances?

In the context of these questions, for the September issue of *Camera Austria International* we invited a number of outstanding minds from our present time, homing in on the contexts, situations, and transient moments in which they localize these mutual dependencies or the collision of images and texts. Thus, the resulting texts are also thought as an addition to the Symposium on Photography titled "The Violence of Images," that Camera Austria will organize in cooperation with the festival steirischer herbst on October 5 and 6, 2018. Accompanying these texts is an expanded image section, which we have developed in close collaboration with authors who have long accompanied and helped shape Camera Austria. For this issue, they were invited to suggest artists whose work they want to share with the readers of *Camera Austria International*.