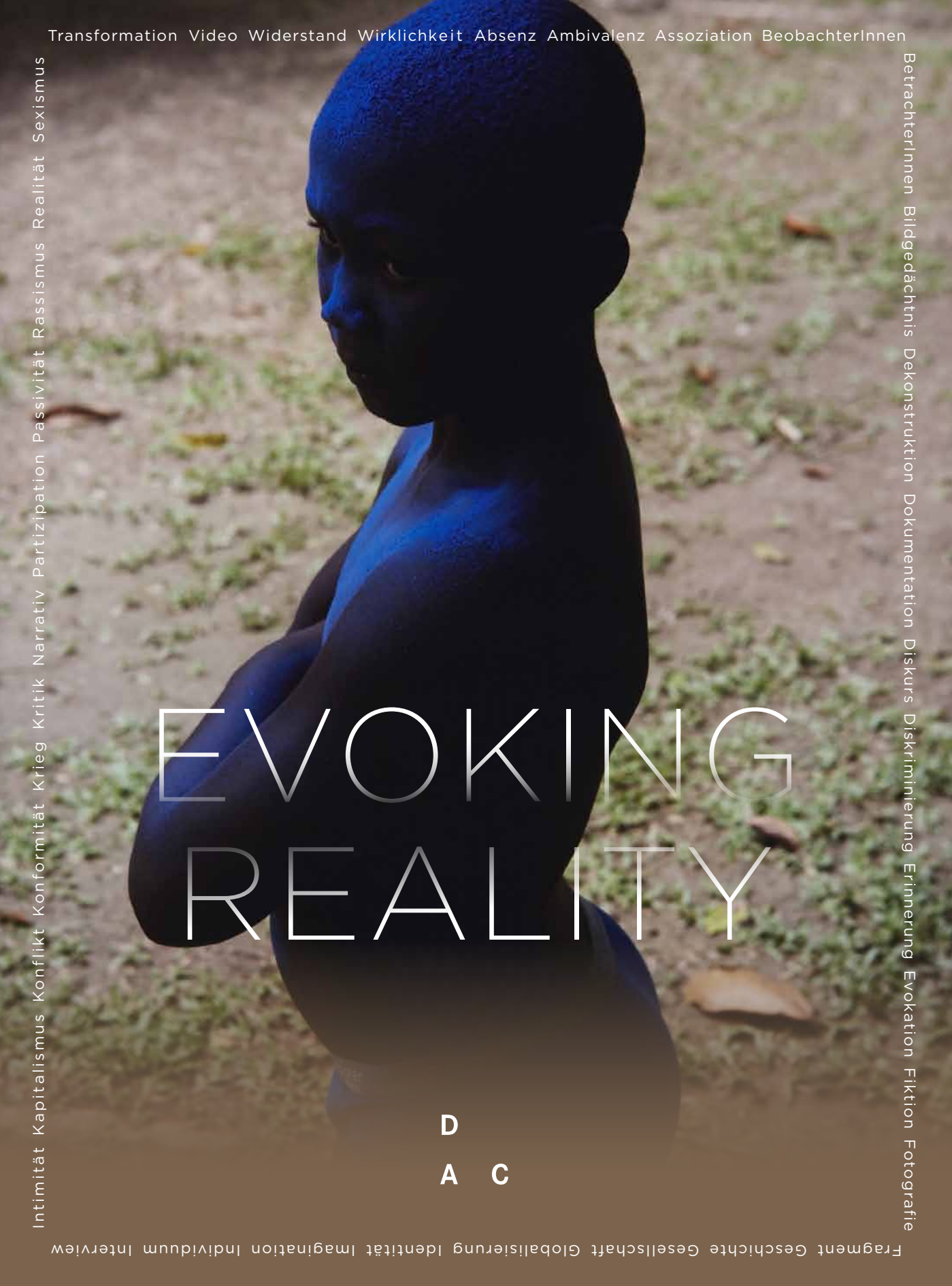

Transformation Video Widerstand Wirklichkeit Absenz Ambivalenz Assoziation BeobachterInnen
Intimität Kapitalismus Konflikt Konformität Krieg Kritik Narrativ Partizipation Passivität Rassismus Realität Sexismus
BetrachterInnen Bildgedächtnis Dekonstruktion Dokumentation Diskurs Diskriminierung Erinnerung Evokation Fiktion Fotografie
Fragment Geschichte Gesellschaft Globalisierung Identität Imagination Individuum Interview
EVOKING
REALITY
D
A C

Mustafah **Abdulaziz** (USA), Jane **Alexander** (ZA),
Clément **Cogitore** (F), Tacita **Dean** (GB), Alia **Farid** (KWT),
Cao Fei (CHN), Abrie **Fourie** (ZA), Pieter **Hugo** (ZA),
Sigalit **Landau** (IL), Richard **Mosse** (IRL), Viviane **Sassen** (NL),
Oskar **Schmidt** (D), Berni **Searle** (ZA), Guy **Tillim** (ZA),
Sharif **Waked** (IL/PS), Maya **Zack** (IL)

EVOKING REALITY

24. November 2018 – 5. Mai 2019
Daimler Contemporary, Berlin

Kuratorinnen
Renate Wiehager und Nadine Isabelle Henrich

D
A C

4 VORWORT
Renate Wiehager

8 EVOKING REALITY – EINLEITUNG
Renate Wiehager und Nadine Isabelle Henrich

16 GESCHICHTE ALS AKT DER VERGEGENWÄRTIGUNG ERINNERUNGSRÄUME IN DER KUNST
Tacita Dean, Maya Zack, Oskar Schmidt
Wiebke Hahn

22 MUSEUM OF THE REVOLUTION – GUY TILLIM
Renate Wiehager

26 WIE GUY TILLIM GESCHICHTE ANDERS SCHREIBT
Friederike Horstmann

34 TANZ AUF DEM VULKAN – KINGDOM RADICALLY UPLIFTED MIGHTY PRAISE Clément Cogitore
Nadine Isabelle Henrich

40 DIVERGENZEN ÄUSSERER UND INNERER RÄUME
Mustafah Abdulaziz, Alia Farid, Cao Fei
Nadine Isabelle Henrich

44 BERÜHRUNGSMOMENTE VON KÖRPER, GESELLSCHAFT UND GESCHICHTE Berni Searle, Viviane Sassen
Nadine Isabelle Henrich

50 VOM KRITISCHEN POTENZIAL DER AMBIGUITÄT
Pieter Hugo, Richard Mosse, Sigalit Landau, Sharif Waked
Nadine Isabelle Henrich

58 WERKVERZEICHNIS

PIETER HUGO *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, C-print, 2010

VORWORT

RENATE WIEHAGER Leiterin Daimler Art Collection

Die Texterstellung für die vorliegende Broschüre fiel in den Spätsommer 2018 – einer Zeit, in welcher die politischen Seiten der Tagespresse von zwei großen Themen bestimmt waren: Einerseits der 60-Milliarden-Kredit an Afrika, den Chinas Staats- und Parteichef Xi Jinping auf dem China-Afrika-Gipfel am 3. September verkündete. Pressefotos gehen um die Welt, die Xi mit Cyril Ramaphosa, dem amtierenden Präsidenten Südafrikas zeigen, der als Repräsentant des schwarzen Kontinents, aus welchem 53 afrikanische Staatschefs nach Peking angereist waren, die zukunftweisende Nachricht per Handschlag entgegennimmt. Andererseits, wenige Tage später, Angela Merkels Besuch in drei afrikanischen Metropolen – Bamaka in Mali, Niamey in Niger und Addis Abeba, der Hauptstadt Äthiopiens. Die Pressebilder gleichen sich: Angela Merkel begrüßt Staatsoberhäupter – Issoufou Mahamadou, den Präsidenten der Republik Niger; Ibrahim Boubacar Ketai, Staatspräsident von Mali; Mulatu Teschome, Bundespräsident Äthiopiens. Es sind jene Länder, von denen aus junge Menschen Aufnahme in Europa zu finden hoffen, auf der Flucht vor Kriegen und auf der Suche nach Arbeit und einem besseren Leben. Die kritischen Diskussionen in Deutschland und Europa im Gefolge von Merkels Entscheidung im September 2015, die Grenzen für Geflüchtete zu öffnen, forcierten für die deutsche Politik die Einsicht, dass Ursachen und Probleme an den Schauplätzen selbst untersucht und diskutiert werden mussten. Schon 2017/18 reiste Angela Merkel in die ärmsten Länder im Zentrum des westlichen Afrika – Senegal, Elfenbeinküste, Ghana, Nigeria –, Ausgangspunkte der Flüchtlingsrouten nach Norden. Es folgten Reisen nach Tunesien und Ägypten, von deren Küsten afrikanische Flüchtlingsboote gen Europa aufbrechen.

Der spektakuläre China-Kredit hat eine längere Vorgeschichte: Bereits in den frühen 2000er-Jahren arbeitet China an den Grundlagen eines Asien, Afrika und Europa umspannenden Wirtschaftsraumes. Staatspräsident Xi Jinping proklamiert 2013 die neue Initiative unter dem klingenden Namen ›One Belt, One Road‹ (später umbenannt in ›Belt and Road‹, da die Betonung des ›One‹ negativ wahrgenommen wurde), dann rasch bekannt (und ebenso rasch von einer kritischen Öffentlichkeit gefürchtet) unten dem blumigen Begriff ›Neue Seidenstraße‹ (in Anknüpfung an bereits in der Antike genutzte Handelswege), welche das Reich der Mitte mit 64 Ländern von der chinesischen Ostküste über den indischen Ozean bis Osteuropa und der afrikanischen Ost- und Westküste verbinden soll. Seine geo- und machtpolitischen, vor allem aber wirtschaftlichen und ökonomischen Ziele in Afrika verfolgt China seither mit einer Kombination aus (geringer) Entwicklungshilfe und (vor allem) Außenwirtschaftsförderung, welche eine rasant wachsende Abhängigkeit afrikanischer Staaten von China zur Folge hat. Bis 2018 zahlte China rund 600 Millionen US-Dollar als Direktinvestitionen, hingegen mehr als 70 Milliarden als Kredite an afrikanische Regierungen, verknüpft mit konkreten Projekten in den Bereichen Energie und Infrastruktur, die wiederum von chinesischen Betrieben ausgeführt werden.

Ein Schwerpunkt unserer Ausstellung ›Evoking Reality‹ sind Fotografien und Videoarbeiten aus den Jahren 2000 bis heute, welche Menschen schwarzafrikanischer Herkunft zeigen, die jedoch ein denkbar breites Spektrum zeitgenössischer Lebenssituationen und kultureller Zugehörigkeit repräsentieren: Kinder und Jugendliche auf den rauchenden Bergen der Elektromülldeponie Agbogbloshie, einem Stadtteil der Millionenmetropole Accra im westafrikanischen Ghana, 2005 (Pieter Hugo); junge Drogenopfer in den Straßen Kapstadts, 2000 (Jane Alexander); Büromitarbeiter, Jogger und Kaufleute, teils in langen Gewändern, teils westlich gekleidet, in den urbanen Straßen von Nairobi und Harare, den Hauptstädten von Kenia und Simbabwe, 2016 (Guy Tillim); Bewohner in dem vom Armut und Entbehrung geprägten Dorf Petros Village, Malawi (2006) und aufgebrachte Menschenmassen in den Straßen von Kinshasa während der demokratischen Wahlen im Kongo 2006 (Guy Tillim); junge K.R.U.M.P. Tänzerinnen und Tänzer auf der Bühne der Opéra Bastille in Paris, 2017 (Clément Cogitore); eine Künstlerin, nackt in einem Lichtkreis sitzend und einen höchst metaphorischen Prozess der ›Weißung‹ durchlaufend, 2001 (Berni Searle); Jugendliche – Nachkommen schwarzafrikanischer Sklaven – im Dorf Pikin Slee, im südamerikanischen Surinam, 2013 (Viviane Sassen); Kinder, porträtiert in Ausschnitten urtümlich erscheinender Natur, Südafrika und Ruanda, 2016 (Pieter Hugo); Kinder in einem Flüchtlingslager in North Kivu im östlichen Kongo, 2012 (Richard Mosse). Fast alle Werke wurden im Zuge der Internationalisierung der Daimler Art Collection sowie für unterschiedliche Ausstellungskontexte seit 2000 erworben und sind hier erstmals zusammen ausgestellt.

Als wir im Sommer 2017 die Planung der Ausstellung ›Evoking Reality‹ begannen, konnten wir nicht ahnen, mit welcher Dichte und Prominenz nicht nur politische, mit Afrika oder Menschen schwarzafrikanischer Herkunft verbundene Themen, sondern auch weltweit viel diskutierte kulturelle Ereignisse die Berichterstattung 2018 prägen würden. Die Renaissance des Afrofuturismus verband sich zu Jahresbeginn mit den Vorberichten zu dem US-amerikanischen Film ›Black Panther‹ des Regisseurs Ryan Coogler, dem ersten Blockbuster mit ausschließlich schwarzen Hauptdarstellern, welcher die Saga des ersten schwarzen Comic-Superhelden und seiner mythischen Heimat Wakanda in Zentralafrika erzählt. In die gleiche Zeit fiel die Europa-Tournee des kalifornischen Rappers Kendrick Lamar, der auch das Soundtrack-Album für ›Black Panther‹ produziert hat und dessen Texte von Kindheits- und Gewalterfahrungen als Teil der schwarzen Generation in den USA um 1990 handeln. Weitere Highlights schwarzer Kultur in 2018: die postkolonialen, afrokaribischen Sounds und Beats von Shabaka Hutchings und seiner Band ›Sons of Kemet‹; der erste Roman der in Kamerun gebürtigen, amerikanischen Autorin Imbolo Mbue, ›Behold the Dreamer‹, welcher die Geschichte der kamerunischen Einwandererfamilie Jongas erzählt im New York des Wall-Street-Crash 2008; der Auftritt (gekleidet im Smoking) der US-amerikanischen Rapperin und Schauspielerin Janelle Monaé Ende Januar 2018 im Kontext der Grammy-Verleihung, in welchem sie rassische Diskriminierung, Machtmissbrauch und Gewalt gegen Frauen anklagt; Rashaad Newsomes Performances, die Skulptur, digitale Programmierungen und Voguing, den Tanzstil der schwarzen queeren Szene New Yorks, miteinander verschmelzen; die Wiederentdeckung der Romane von James Baldwin aus den 1960er-Jahren, die der aktuellen und zukunftweisenden Relevanz von ›Black Lives Matter‹ – der internationalen Bewegung afroamerikanischer Gemeinschaften gegen Gewalt gegen Schwarze – eine ganz eigene Signifikanz geben; Theaster Gates' eindrucksvolles Bildkonvolut ›Black Madonna‹, welches das Selbstbewusstsein, die autarke Präsenz und die Rolle afroamerikanischer Frauen in Politik, Kultur und Gesellschaft des 20. Jh. feiert; die ersten nachhaltig diskutierten Auftritte des Kameramanns und Künstlers Arthur Jafa in Deutschland, der für ein ›Schwarzes Kino‹ kämpft, welches der ›Kraft, Schönheit und Entfremdung‹ schwarzer Kultur Ausdruck zu geben vermag.

Den oben summarisch genannten Themen und Motiven unserer Ausstellung ›Evoking Reality‹, in den Werken von Jane Alexander bis Richard Mosse, haben wir drei weitere Schwerpunkte an die Seite gestellt, die in der nachfolgenden Einleitung eingehender besprochen werden: die künstlerische Aufarbeitung des Israel-Palästina-Konflikts und der Nachwirkungen des Holocaust (Sigalit Landau, Sharif Waked, Maya Zack); die Lektüre von Bildern historischer Konflikte als visuell-seismische Signale aktueller Verwerfungen (Tacita Dean, Oskar Schmidt); Bilder von Landschaften (Mustafah Abdulaziz, Clément Cogitore, Richard Mosse), Architektur (Alia Farid) und Arbeit (Cao Fei), die – auf den ersten Blick unverfänglich – bei genauerem Hinsehen grundlegende kritische Analysen von Phänomenen unserer Zeit nachvollziehbar machen.

ALIA FARID *Ma'arad Trablous,* video, 2016

EVOKING REALITY
EINLEITUNG

RENATE WIEHAGER UND NADINE ISABELLE HENRICH

Jane Alexander, *African Adventure,* ink print, 2000

Die unausweichliche Realität nationaler und internationaler Konflikte einerseits – persönliche, individuelle Bedingtheiten andererseits: dies ist das Spannungsfeld, in welchem sich die Werke unserer Ausstellung bewegen. Darstellungsmodi des Fotojournalismus werden reflektiert und bewusst überwunden, die Inszenierung dokumentarischer Zeugenschaft wird kritisch-konzeptuelles Bildthema. (Re-)Konstruktion, Ineinanderblendungen von fiktiven und realen Elementen, Verfremdung, Aneignung von Medien und Technologien aus kunstfremden Bereichen (Überwachungstechnik, Grenzschutz) repräsentieren die künstlerischen Mittel einer sowohl konzeptionellen wie bildstiftenden Praxis. Thematisiert werden Ereignisse, Konflikte und Lebensrealitäten unserer globalisierten Gegenwart, jedoch nicht als anonymisierte Sachverhalte, sondern mit Blick auf Menschen und deren unmittelbares Umfeld, die im einen Moment als Akteure, im nächsten als Opfer politischer Gegenwart und sozioökonomischer Machtkonstellationen erscheinen. Nationale Identität spricht sich in vielen der ausgestellten Fotografien als ebenso brüchiges wie ersehntes Konstrukt aus. Susan Sontag formulierte diese Beobachtung für den Kontext gewaltvoller Konflikte in ihrer Publikation ›Das Leiden anderer betrachten‹ ebenso knapp wie eindrücklich: »Für den Kämpfenden ist Identität alles.«[1] Die Ausstellung ›Evoking Reality‹ möchte in Bezugnahme auf die Gedanken Sontags der Frage nachgehen, wie Krisen und Konflikte heute auf persönlicher und politischer Ebene künstlerisch diskutiert werden und zu neuen realitätsstiftenden Strategien finden.

Geschichtsschreibung als kollektives Konstrukt, Erinnerung als subjektives Vergangenheitsbild sind zentrale Themen im Werk von Maya Zack, Oskar Schmidt und Tacita Dean. Ihre Werke beleuchten das Verhältnis von individuellem Schicksal und nationaler Historie. Aus Gesprächen mit Zeitzeugen hat Maya Zack mit digitalen Zeichnungsprogrammen Räume der Vergangenheit, Berliner Wohnräume vor dem Holocaust, rekonstruiert. *Living Room 4* ist schwarzweißes Nachbild eines nur individuell gespeicherten, mentalen Ortes. »Das Gedächtnis arbeitet mit Standbildern, und die Grundeinheit bleibt das einzelne Bild.«[2] Ähnlich verfährt Oskar Schmidt, der ikonische Orte der sozial-dokumentarischen Fotografie dreidimensional in seinem Studio re-inszeniert. Die Fotoserie *American Series* referiert auf Walker Evans, der 1936 Opfer der ›Great Depression‹ in den amerikanischen Südstaaten fotografierte. Die von Evans in emphatischer Nahaufnahme gezeigten, ausgezehrten Gesichter der Familie auf der Veranda vor der Dunkelheit der Türöffnung sind unauslöschlicher Bestandteil unseres Bildgedächtnisses. Oskar Schmidt entleert die Räume von ihrer individuellen wie historischen Schicksalshaftigkeit, alltägliche Gebrauchsgegenstände rücken an die Stelle der Bewohner. Seine Fotos signalisieren Zweifel an der Erfahrbarkeit von Geschichte über fotografische Dokumentation, sie unterwandern unser Vertrauen in die Möglichkeit, das ›Leiden anderer betrachten‹ – und daraus Handlungsimpulse für die Gegenwart ziehen zu können.

Historische Postkarten tragischer Ereignisse aus der Zeit des Ersten Weltkriegs sind für Tacita Dean Ausgangspunkt der Fotoserie *The Russian Ending*, die Motive: Szenen aus Kriegsereignissen, Walfang, Naturkatastrophen, Bestattungen. Durch Nachbearbeitung der eingescannten Motive überschreibt die Künstlerin das historische Readymade-Material mit Anweisungen für eine mögliche filmische Aufarbeitung. Nationale Historie auf der Schauseite, inoffizielle, persönliche Narration als Palimpsest. Erst die Verschränkung der zeitlich und emotional getrennten Ebenen spricht die Erfahrung von Realität in ihrer multiperspektivischen Komplexität an. Alle drei künstlerischen Positionen zielen auf eine Sensibilisierung des Betrachters hinsichtlich stereotyper, redundanter Identitäts- und Realitätsbilder.

Die Fragwürdigkeit von Identität in ihrer unaufhebbaren Abhängigkeit von politischen Strukturen und Machtverhältnissen ist zentrales Thema der zwölfteiligen Serie *Congo Democratic* von Guy Tillim. Wie beeinflusst die politische Verfasstheit eines Staates die Lebensrealität des Individuums, welche Hoffnungen und Motivationen treiben das politische Engagement des Einzelnen an? Vergeblichkeit ebenso wie utopischer Impuls eines real möglichen Aufbruchs in eine demokratische Zukunft repräsentiert Tillim mit Fotografien von öffentlichen Versammlungen, Manifestationen und Demonstrationen einerseits, den intimen Räumen privater Meinungsbildung andererseits. Menschen, häufig in Profil- oder Rückenansicht, strömen wie blind zusammen, als wollten sie in der Menge untergehen, sie werden unversehens Teil einer Bewegung, die den emotionalen Aufruhr des Individuums auch aufsaugt, egalisiert, aufhebt. Tillim stellt den Bildern der aufgewühlten Masse die Bilder des privaten Rückzugs an die Seite, Wohnräume von Entscheidungsträgern der verschiedenen politischen Bewegungen. Ihre Einsamkeit, ihr Alleinsein mit den individuellen Fragen und Zweifeln – notwendige Basis qualitativ neuer Gesellschaftsentwürfe – formuliert den denkbar größten Widerspruch zum Aufruhr der emotionalisierten Massen. In *Congo Democratic* wie auch in der Fotoserie *Petros Village* rückt Tillim den blauen Himmel der Touristenprospekte aus dem Bild, richtet den Blick stattdessen auf die Erde, zeigt den festgetretenen Lehmboden, Rinnsale, Abfälle und Spuren des Alltäglichen. Die Fotos wollen kein Mitleid erheischen vom Betrachter, vielmehr stellt der Künstler sich selbst wie uns geistig an die Seite uns fremder Schicksale, die Teil unserer Gegenwart sind.

Das Ausloten des komplexen Verhältnisses von Mensch und Lebensraum ist ein zentrales Anliegen vieler Künstler dieser Ausstellung. Entwurzelung, Fremdheit und Isolation sind Bildthemen der Fotoreihe *My future is not a dream* von Cao Fei. Die inszenierten Porträts in anonymen südchinesischen Werkshallen erzählen von der Diskrepanz zwischen individuellen Träumen und entfremdeter Lebenswirklichkeit. Die Fotoarbeiten von Jane Alexander zeigen auf, wie fiktive Elemente die gelebte Realität – als soziales und ökonomisches, radikal unmenschliches Ungleichgewicht interpretiert – greifbarer werden

lassen können: urbanes Umfeld und alptraumhafte Gestalten verbinden sich in Straßenpanoramen zu einer Szenerie latenter Bedrohung, in welcher die im Foto einmontierten Tierplastiken neben der Realität von Drogensucht und Verzweiflung kaum beunruhigender erscheinen könnten.

Die Wirklichkeit erscheint vielerorts nahezu surreal, wenn der Blick auf die Randexistenzen der Gesellschaft fällt. Pieter Hugo gelingt es, die Absurdität und Aggressivität alltäglicher Szenen offen zu legen. Die Fotoserien *Hyena Men* und *Permanent Error* holen das Verdrängte und Unbequeme in den Blick; beinahe mystisch erscheint die fremdartige Lebensrealität der Porträtierten in Agbogbloshie (Ghana), die barfuß in einer Landschaft von High-Tech Müll stehen. Eingehüllt in Rauchfahnen brennender Kabel ähneln die Aufnahmen Ikonen der Kriegsfotografie und erinnern an heroische Gemälde historischer Schlachten. Fotografie selbst ist für Pieter Hugo stets Referenzpunkt, Bilder generieren Bilder: »Ich habe die Mülldeponie zum ersten Mal auf einem Foto im ›National Geographic‹ gesehen. Dass Fotos mich dazu bewegen, meine eigenen Fotos zu machen, zieht sich wie ein roter Faden durch meine Arbeit.«[3] Wie verändert sich unsere Rezeption von Wirklichkeit im und mit dem Medium Fotografie, wie beeinflusst es unser Bildgedächtnis? Pieter Hugo: »Mir fällt ein, dass die Bilder von der ersten Irak-Invasion unsere Sicht auf die Welt verändert haben. Vorher brachte ich Intrarotfotografie mit Naturfotos in Verbindung, mit Leoparden, die nachts beim Fressen überrascht werden. Heute denke ich dabei an Krieg und Konflikte. Ich fange an, über die eigenartige Beziehung zwischen Fotografie und Überwachung sowie den militärisch-industriellen Komplex nachzugrübeln.«[4] Bei dieser Thematik setzt ›Evoking Reality‹ an und bietet eine Folie, um unsere Wahrnehmungsmechanismen kritisch zu reflektieren. Wie wandelt sich unser Blick auf Landschaften, die durch globale Interessen von Wirtschaft und Industrie ihre Gestalt verändern und organische Systeme aus dem Gleichgewicht geraten lassen? In stillen poetischen Aufnahmen visualisiert Mustafah Abdulaziz seit 2012 diese unheilvollen Wandlungen, u. a. in seiner Serie *Water*.

Die künstlerische Aneignung bildstiftender Technologien aus dem Kontext von Überwachung und Militär ist ein konzeptueller wie politischer Akt. Die Grenze zwischen trügerischer Schönheit und subkutanen Aggressionsmomenten thematisieren die Fotos der pinkfarbenen *Infra*-Serie von Richard Mosse, basierend auf Infrarotfilm aus militärischer Nutzung, die von einer gleichsam unheilvollen Schönheit bestimmt sind.

Können Landesgrenzen, im klassischen Sinne, in einer globalisierten Welt die Bewegungsströme der Menschen dirigieren bzw. stoppen? Sollten diese einst auf einer Landkarte gezogenen Linien die heutige Lebensrealität bestimmen und Chancen geben oder verwehren? Diese nicht sichtbaren Dimensionen geografischer Grenzen macht Sigalit Landau in ihrer sinnlichen und doch politisch motivierten Videoarbeit *Mermaids (Erasing the Borders of Azkelon)* visuell wie

Richard Mosse, *Spiders, Infra* series, C-print, 2015

physisch erfahrbar. Im Spiel der Wellen, die sich als flüchtige Linien in den Sand zeichnen, manifestiert sich die Sehnsucht nach einem entgrenzten Raum. Das Video wurde gedreht am Strand zwischen Aza (Gaza) und der israelischen Stadt Aschkelon, die durch den Grenzverlauf getrennt sind. Auch Viviane Sassen bedient sich mit dem Einsatz von Silberfolie der Metaphorik verschwimmender Oberflächen, ihr Gesicht erscheint im Verschwinden wie das Antlitz des in bewegter Wasseroberfläche sich betrachtenden Narziss. In der Fotoserie *Etan and Me* wird die Hautfarbe zur Reflexionsfläche für Fragen von Selbst- und Fremdwahrnehmung. »Sind wir jemals in der Lage, jemanden genau zu kennen, uns genau zu kennen? Und wenn ich mich selbst betrachte, kann ich jemals ein klares Bild von mir bekommen?« (Viviane Sassen). Der individuelle Standpunkt, persönliche (Vor-)Urteile leiten sowie begrenzen unsere Wahrnehmung und unser Verständnis. Rassenthematik findet auch in Berni Searles Video *Snow White* eine ebenso eindringliche wie poetische Bildgebung. Auf den dunklen Körper der Frau, die von oben durch einen Lichtstrahl beleuchtet wird, rieselt Mehl und ›färbt‹ ihren Körper weiß, dann tropft Wasser auf sie herab und die Künstlerin beginnt, in ritueller, archaischer Einfachheit, einen Teig zu kneten.

Den unterschiedlichen Erscheinungsformen und Lesarten dessen, was wir als Wirklichkeit wahrnehmen, möchte die Ausstellung ›Evoking Reality‹ nachspüren und die Imaginationskraft wie die kritische Intellektualität des Betrachters ansprechen.

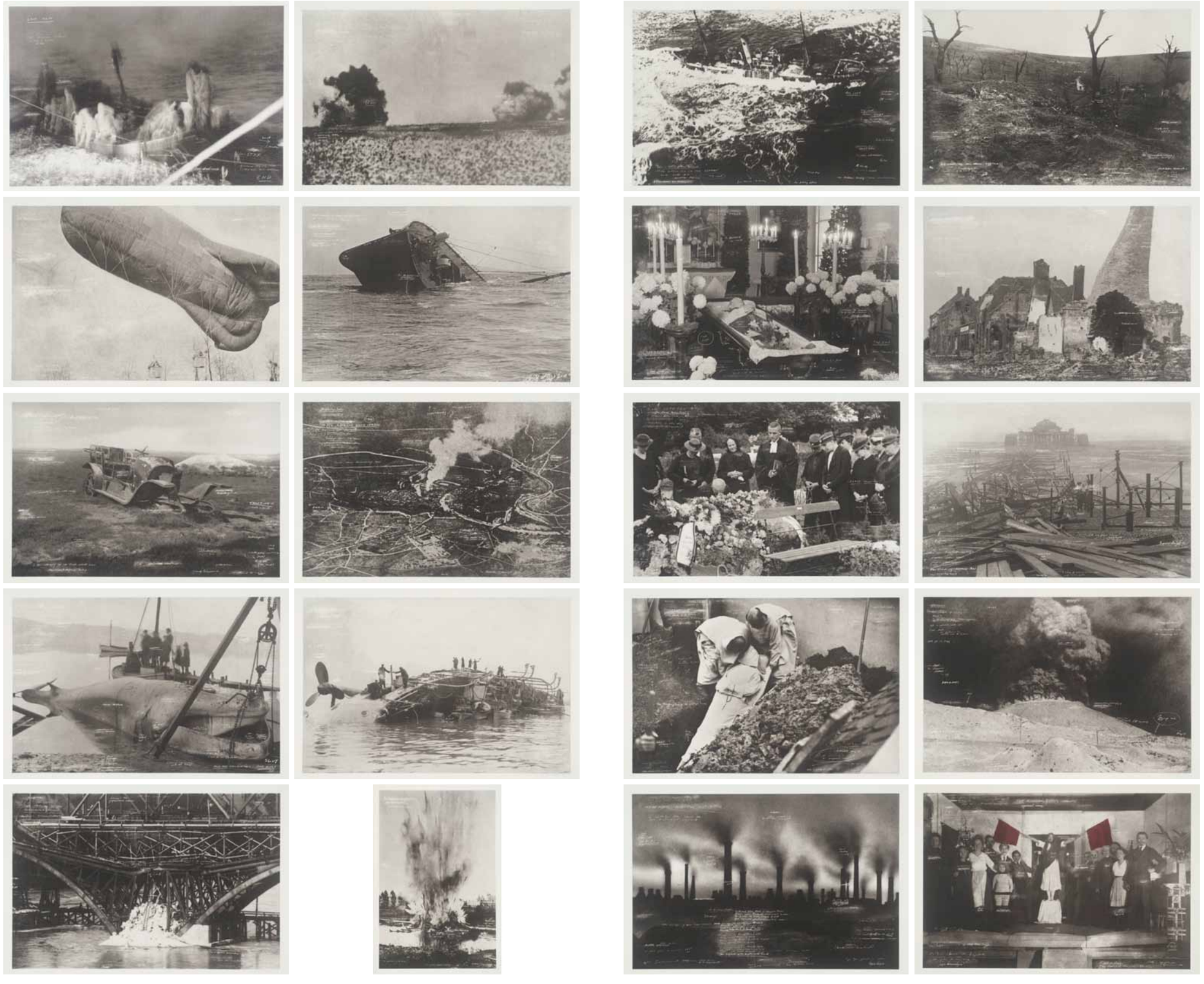
Anmerkungen

1 **Sontag, Susan [2003]: *Das Leiden anderer betrachten,* Frankfurt a. M. 2005, S. 17.**

2 **Ebd., S. 29.**

3 **Hugo, Pieter: *Between the Devil and the Deep Blue Sea,* Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, München 2017, S. 166/167.**

4 **Ebd., S. 238.**



Tacita Dean,
The Russian Ending,
photogravure, 2001

[Reihe 1]: Ship of Death / The Crimea / The Wrecking of the Ngahere / Erinnerung aus dem Weltkrieg

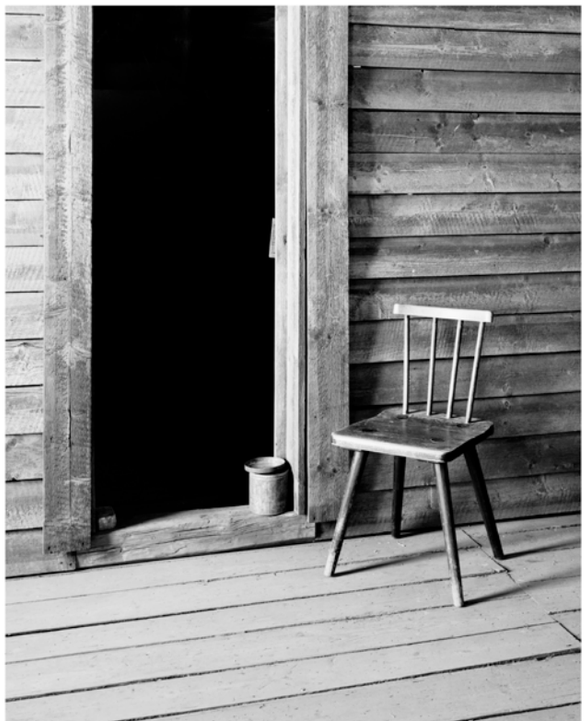
[Reihe 2]: Ballon des Aérostiers de Campagne / The Sinking of the SS Plympton / Death of a Priest / La Bataille d'Arras

[Reihe 3]: Götterdämmerung / Der Rückzug nach Verdun / Zur Letzten Ruhe / The Wreck of the Worthing Pier

[Reihe 4]: The Story of Minke the Whale / So They Sank Her! / The Life and Death of St. Bruno / Vesuvio

[Reihe 5]: The Tragedy of the Hughesovka Bridge / Die Explosion in dem Kanal / Beautiful Sheffield / Ein Sklave des Kapitals

Maya Zack, *Living Room 4,* anaglyph print, 2009



Oskar Schmidt, *The American Series I-XII (Chair),* Inkjet print, 2011

GESCHICHTE ALS AKT DER VERGEGENWÄRTIGUNG ERINNERUNGSRÄUME IN DER KUNST

Tacita Dean, Maya Zack, Oskar Schmidt

WIEBKE HAHN

Tacita Dean, *The Russian Ending (Ship of Death),* photogravure, 2001

Die Visualität von Ereignissen im Medium der Fotografie bestimmt unser Verständnis von Geschichte. Sie agiert bewusstseins- und meinungsbildend und formt unser kulturelles und kommunikatives Gedächtnis. Oftmals werden die Bilder als wirklichkeitskonstituierend wahrgenommen, dabei ist Darstellung und Rezeption abhängig von politisch-kulturellen Deutungs- und Handlungskontexten. Dieser Fragilität historischer Darstellung und der defizitären Aussagekraft der Fotografie widmet sich der Auftaktraum der Ausstellung ›Evoking Reality‹. Während Tacita Dean mit historischen Aufnahmen eine neue Abfolge von Ereignissen kinematografisch inszeniert, vergegenwärtigt Oskar Schmidt die Bildkompositionen ikonischer Aufnahmen mittels Re-Inszenierung. Maya Zacks Verzicht auf analoge Techniken verdeutlicht eine neue Materialität, Ästhetik und Aura, welche die Mittel der Digitalisierung dem Medium verleihen.

Geschichte als narratives Konstrukt

Das Verständnis von Geschichte als kohärente, historische Wirklichkeit auf der Basis einer systematischen Annäherung hat am Ende des 20. Jahrhunderts seine Sinnhaftigkeit verloren. Schon Walter Benjamin fordert in seinen postum als Thesen ›Über den Begriff der Geschichte‹ (Erstveröffentlichung: 1942) entstandenen Überlegungen, diese als ein konstruktives Prinzip wahrzunehmen. Heute findet die lang anerkannte kategorische Trennung zwischen Geschichte, Gedächtnis und Erinnerung in geschichtstheoretischen Überlegungen zunehmend ihre Aufhebung. In Gegenüberstellung von Schriftlichkeit und Geschichtsschreibung betrachtet Jacques Rancière Historiografie, Literatur, Fakten und Fiktion gemeinsam im Zeichen einer Narration, die das Sicht- und Sagbare selektiert, arrangiert und Einfluss ausübt auf Identität und Handeln.[1]

Dokumentation als Handlungsfeld – Tacita Dean

Unter dem Aspekt von Zeitlichkeit als Überlagerung von Vergangenem und Gegenwärtigem beschäftigt sich Tacita Dean mit den Grundlagen des Films. In Anlehnung an Hal Foster kann ihr Ansatz als ›artist as archivist‹[2] [Künstlerin als Archivarin] charakterisiert werden, da ihr wesentlicher künstlerischer Impuls ausgeht von einem Fundus an Bildern wie Postkarten, Zeichnungen oder Filmausschnitten. Im Akt der Aneignung dechiffriert und dekonstruiert sie die ihnen inhärenten angeblichen Wirklichkeiten, deckt Verbindungslinien auf zwischen Historie und Gegenwart. Für ihre 20-teilige Serie *The Russian Ending* [Das russische Ende], 2001, greift sie auf historische Postkarten vom Beginn des 20. Jahrhunderts zurück. Mittels fotomechanisch erzeugter Kupferdrucke, Heliogravüre oder Fotogravüre genannt, vergrößert und vervielfältigt sie die historischen Darstellungen und ergänzt handschriftlich Bemerkungen. Die von der Künstlerin vorgegebene Hängung als Bilderfolge gleicht einer Erzählung über tragische Ereignisse und ihre Folgen: sinkende Kampfschiffe, Luftbildaufnahmen zerstörter Regionen, Explosionen, Szenen von Beerdigungen. Die teils überschriebenen und verwischten handschriftlichen Notizen zu Kameraführung, Sound, Licht und Genre gleichen Regieanweisungen, transformieren die Fotografien in kinematografische Storyboards. Die Darstellungen finden so ihre Überführung in die Gegenwart, werden manipuliert, um sich an einen neuen Stil der visuellen Produktion anzupassen. Das erste Bild *Ship of Death* [Schiff des Todes] zeigt ein überflutetes Boot auf turbulenter See, verschwommene, bereits von der See ausradierte Schattierungen lassen die Toten vermuten. Die linke Bildecke vermerkt ›last scene‹ [letzte Szene], darunter eine umnebelte Person als ›ferryman‹ [Fährmann]. Das Gewässer ist lokalisiert als ›Styx‹, laut griechischer Mythologie jener Fluss, der die Welt der Lebenden von jener der Unterwelt trennt. Ein Pfeil Richtung ›Hades‹ oder ›it's over‹ [es ist vorbei] lassen den weiteren Verlauf der Geschichte vermuten. Die folgenden Darstellungen gleichen diesem dramaturgischen Stil, sie können einzeln und gleichermaßen als eine Gesamtinszenierung gelesen werden. Betrachterinnen und Betrachter sind angeleitet mit allen Sinnen zu erfahren: ›imagine the scent‹ [stelle dir den Duft vor] ist z. B. in der Darstellung *Death of a Priest* [Tod eines Priesters] ergänzt. Der Titel der Serie *The Russian Ending* verweist auf die unterschiedlichen Exportfassungen in der früheren Filmindustrie. Damals wurden verschiedene Versionen produziert, um auf unterschiedliche Rezeptionsgewohnheiten zu reagieren: Während die Filme für den amerikanischen und westeuropäischen Markt mit einem ›happy end‹ ihren Schluss fanden, endeten die Filme für den osteuropäischen Markt vorwiegend tragisch.[3] Tacita Deans Anmerkungen wie ›The Russian German Ending‹ [Das deutsch-russische Ende] oder ›A German issue film‹ [deutsche Filmausgabe] sind als Verweis auf die Manipulation von Geschichte entsprechend kultureller Lesarten zu verstehen.

Zwischen Historiografie und Gedächtnis Maya Zack

Mit der Frage wie Geschichte erinnert wird und wie diese persönlichen Erinnerungen erfahrbar gemacht werden können, beschäftigt sich Maya Zack. Die Fotografie *Living Room 4* [Wohnzimmer 4] ist Teil einer audiovisuellen Installation, die aus insgesamt vier Darstellungen einer Wohnsituation einer jüdischen Familie im Berlin-Charlottenburg der 1930er-Jahre besteht. Grundlage der Ansichten sind die entliehenen Erinnerungen Yair Noams, geboren Manfred Nomburg, der aufgrund seiner jüdischen Herkunft 1938 gezwungen war die Flucht zu ergreifen. Seine Erzählung steht auch den Besucherinnen und Besuchern zur Verfügung und verleiht dem verlassenen Zimmer die Vorstellung eines familiären Miteinanders. Umgestoßene Schalen und Tassen auf dem Esstisch suggerieren einen hastigen Aufbruch der Familie. Digital rekonstruiert und visualisiert Maya Zack präzise und detailgetreu seine Erinnerungsgeschichte ebenso wie die Gedächtnislücken: Neben den akribisch dargestellten Einzelheiten stoßen Betrachtende immer wieder auf Leerstellen und fehlende Details; denn den manchmal nebulösen Erinnerungsfragmenten hat die Künstlerin nichts hinzugefügt. Die Durchbrüche in der Wand und die sichtbaren Reparaturarbeiten hingegen reflektieren konzeptionelle Entscheidungen der Künstlerin, denn sie möchte »[…] einen Zugang zum

Oskar Schmidt, *The American Series I-XII,* Inkjet prints, 2011

Gedächtnis eines Menschen öffnen, zu seiner ›Erinnerungsklempnerei‹ […].«[4] Einem Puzzlespiel ähnlich fügt sie die einzelnen Erinnerungselemente zusammen, jedes nicht gefundene Teil bleibt als Bildlücke bestehen.

Die intensive Beschäftigung und Aufarbeitung traumatischer Erfahrungen geht auf einen Besuch des Elternhauses ihrer Großmutter zurück, die nach dem vertraglichen Bündnis mit dem Deutschen Reich aus der Slowakei nach Palästina floh. Ihre persönliche Ergriffenheit von der Abwesenheit und Leere verarbeitete sie in der Videoarbeit *Mother Economy*, 2008.[5] Zack begann eine Reihe von Interviews durchzuführen mit jüdischen Geflüchteten in Israel und knüpft damit an die historiografische Methode der ›oral history‹ an, die mündlich überlieferte Erinnerungen zu primären historischen Zeugnissen aufwertet.[6] Dabei macht sie sich das Medium der Fotografie in seiner dokumentarischen Funktion zu eigen. Gleichzeitig negiert sie diese Eigenschaft, indem sie das Medium geschichtsvermittelnd als eine historiografische Rekonstruktion einsetzt und die Authentizität des Erzählens in den Fokus rückt.

Zwischen historischem Zitat und Neuschöpfung

Oskar Schmidt

Während Roland Barthes in ›Die helle Kammer‹ (Erstveröffentlichung: 1980) noch auf die mimetische Qualität der Fotografie verweist, stellte schon Susan Sontag den Wahrheitsgehalt des Mediums in Frage, indem sie auf die subjektiven und selektiven Entscheidungen des Fotografen aufmerksam macht.[7/8]

Diese, in der Fototheorie viel diskutierte Ambivalenz zwischen Authentizität und Autorenschaft behandelt auch Oskar Schmidt in seiner Edition *The American Series I–XII* [Die amerikanische Serie I–XII].

Die reduzierten Stillleben in Schwarz- und Grautönen erscheinen zeitlos, fordern zu einer kontemplativ gestimmten Rezeptionshaltung auf. Ausgangspunkt sind die ikonischen, sozialdokumentarischen Fotografien von Walker Evans, die in den 1930er-Jahren während der Großen Depression im Süden der USA zum Teil im Auftrag der Regierung entstanden. Evans strebte danach, die Alltagskultur Amerikas wiederzugeben, losgelöst von Bezügen zu Tagespolitik oder Artistik. Es entstanden Porträts, Interieur- und Stadtaufnahmen, die heute Teil des kulturellen Gedächtnisses sind. In Abgrenzung von der Kunstfotografie und der journalistischen Dokumentarfotografie gleichermaßen bezeichnete er seine Arbeiten als »dokumentarisch im Stil«[9] und hat damit ihre Entwicklung maßgeblich beeinflusst.[10] Ihr Wahrheitsgehalt wird aufgrund ihrer sozialen Distanziertheit und dramaturgischen Inszenierung bis heute kontrovers diskutiert.

Walker Evans, *Floyd and Lucille Burroughs, Hale County, Alabama,* 1936

Die hier ausgestellten Fotografien haben insbesondere zwei Aufnahmen Evans' aus dem Jahr 1936 zum Vorbild: Eine Porträtaufnahme von Vater und Tochter Burroughs auf der Veranda sitzend, in die Kamera blickend sowie eine Interieuraufnahme, die im Haus entstand. In seinem Atelier re-inszeniert Oskar Schmidt die Situation in originaler Größe und konstruiert verschiedene Bildkompositionen, wobei er sich auf Details und Materialoberflächen konzentriert; Personen verbleiben als Leerstellen. Die Fotografien stehen zwischen Aneignung, Zitat und Neuschöpfung, die gängige Dichotomie zwischen Wirklichkeit und Künstlichkeit findet in dieser Scheinwelt ihre Aufhebung. Mit einer analogen Großbildkamera und unter stetig gleichen Lichtbedingungen rückt er jene Gegenstände erneut in den Fokus, die unter gewöhnlichen Umständen keine bemerkbare Präsens entfalten würden: abgenutzte Alltagsgegenstände, verwitterte Holzdielen und sogar den Staub der ›Dust Bowls‹, der sich als Folge der langanhaltenden Dürreperiode überall ablegte. Doch erst der Wahrnehmungsprozess und das Wissen um die historische Referenz verleihen den Bildern ihre narrative Struktur. Schmidt reflektiert die sinnkonstituierenden Faktoren visueller Medien und macht deutlich, wie stark der Inhalt von außerbildlichen Faktoren, vom Fotografen selbst, von der verbalen Rahmung wie auch der konkreten Betrachtersituation abhängt.

Anmerkungen

1 Vgl. Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, New York 2011, 5. Aufl., S. 38.

2 Foster, Hal: »An Archival Impulse«, in: *October*, Vol. 110, Autumn 2004, S. 3–22.

3 Dietrich, Dorothea: »The Space in Between: Tacita Dean's Russian Ending«, in: *Art on Paper*, Vol. 6, No. 5, May–June 2002, S. 48–53, hier: S. 52.

4 *Heimatkunde. 30 Künstler blicken auf Deutschland*, hrsg. von Inka Bertz, Ausst. Kat. Jüdisches Museum Berlin, München 2011, S. 172.

5 Schischa, Rebecca: *Ghosts in the Living Room. Maya Zack's Latest Art – The End of Jewish Life in Prewar Berlin, The Forward*, 08.08.2011.

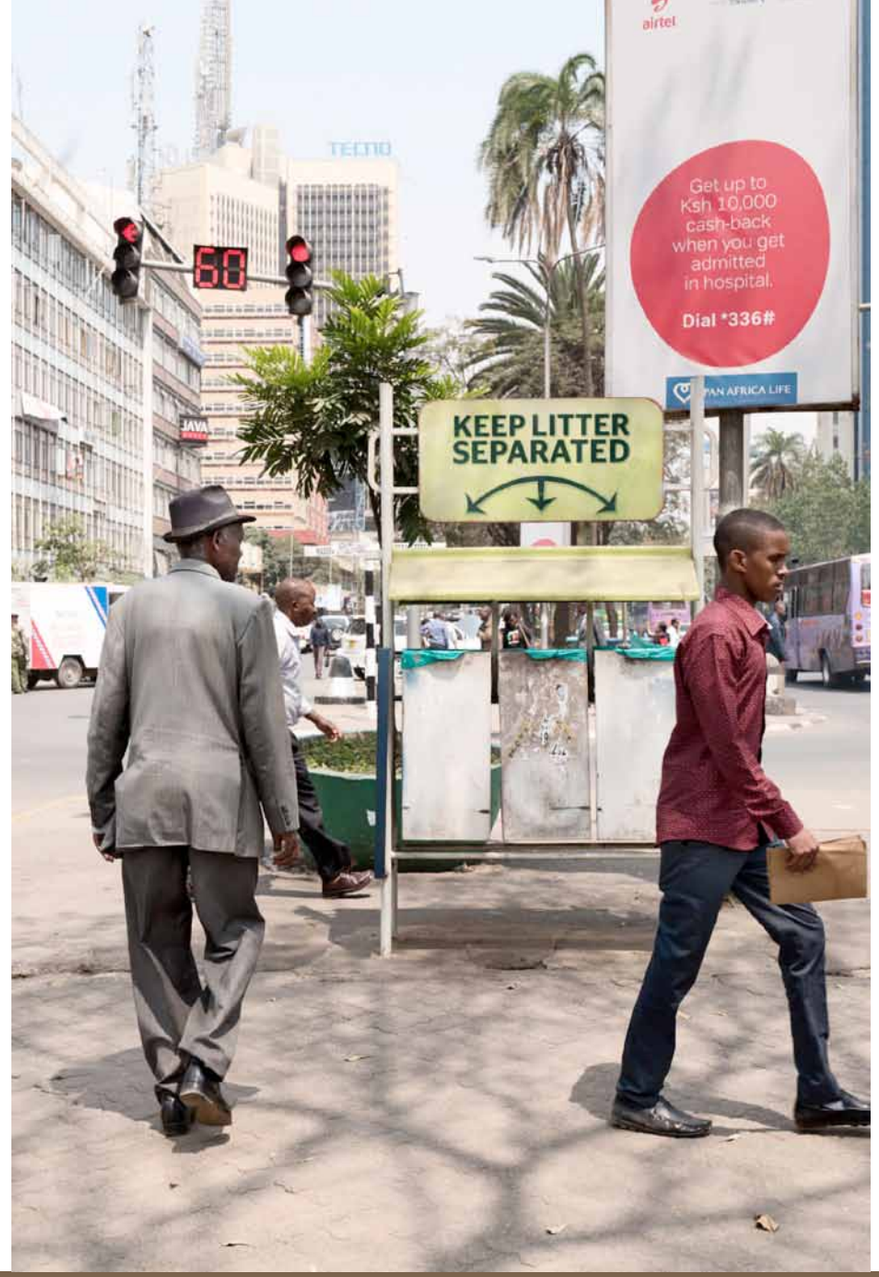
6 Catani, Stephanie: *Geschichte im Text. Geschichtsbegriff und Historisierungsverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2016, S. 299.

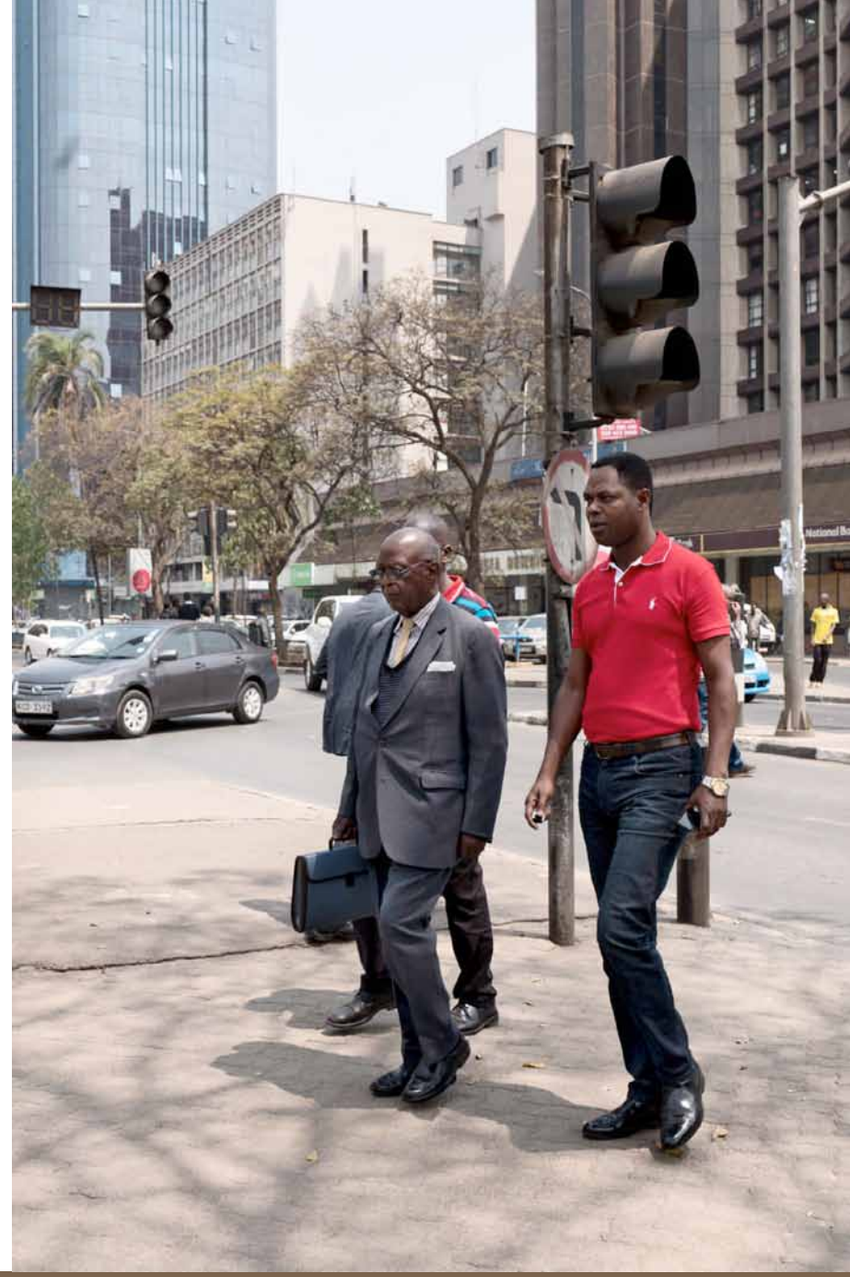
7 Barthes, Roland [1980]: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989, S. 86f.

8 Sontag, Susan [1977]: *Über Fotografie,* Frankfurt a. M. 2011, 20. Aufl., S. 12.

9 Vgl. Brix, Michael: »Walker Evans' photographisches Werk 1928–1938. Ein Feldzug gegen Richtigdenken und Optimismus«, in: ders./Birgit Mayer (Hrsg.): *Walker Evans Amerika. Bilder aus den Jahren der Depression*, München 1990, S. 23–45, hier: S. 23.

10 Ebd., S. 23f.





GUY TILLIM *Kenyatta Avenue, Nairobi,* triptych, *Museum of the Revolution* series, pigment prints, 2016

MUSEUM OF THE REVOLUTION – GUY TILLIM

RENATE WIEHAGER

Von seinen fotografischen Anfängen in den 1980er-Jahren bis heute hat Guy Tillim die Fotografie in neuer Qualität interpretiert als Medium, welches die Brüche und Widersprüche zunächst Südafrikas zur Zeit der Apartheid, im weiteren post-kolonialer Gesellschaften aufzeigen und offen ausdeuten kann. Mit seiner Foto-Serie *Museum of the Revolution* hat Tillim 2017 den bedeutenden Preis der Henri-Cartier Bresson Foundation gewonnen. Entstanden sind die Aufnahmen der Serie in den afrikanischen Metropolen Johannesburg, Durban, Maputo, Beira, Harare, Nairobi, Kigali, Kampala, Addis Abeba, Luanda, Libreville, Accra, Dakar, Dar es Salaam. Der Titel der Serie *Museum of the Revolution* verweist auf das Museum gleichen Namens in Mozambique, spielt aber zugleich auf die in afrikanischen Straßen allgegenwärtigen Zeichen vergangener Revolutionen und historischer Eroberer an (in Gestalt von Monumenten, Straßennamen etc.).

Guy Tillims umfangreiches fotografisches Oeuvre gründet in der Praxis der Dokumentarfotografie. Mit seiner neuen Fotoserie hat er, als Ergebnis einer drei Jahrzehnte umspannenden künstlerischen Praxis und in Fortführung seiner etwa im Jahr 2000 begonnenen fotografischen Recherchen in den Metropolen Afrikas (*Jo'burg,* 2004; *Avenue Patrice Lumumba,* 2008; *Libreville,* 2012; *Jo'burg: Points of View,* 2014), der zeitgenössischen internationalen Fotografie einen Aspekt hinzugefügt, den es in dieser Qualität bislang nicht gab: eine genuin afrikanische Street Photography. Wir kennen die Fotos vom Leben in den Townships von herausragenden Foto-Pionieren wie David Goldblatt oder Santu Mofokeng und viele jüngere Positionen des Kontinents, die auffällige, schnappschussähnliche Szenen des Lebens in den Straßen und Armenvierteln festhalten. Guy Tillim aber geht mit seiner Fotoserie *Museum of the Revolution* einen anderen Weg – einen, der in die Zukunft des Kontinents weist.

Tillims Kamera wählt nicht aus, kennt keine technischen Tricks, sucht keine spektakulären oder originellen Szenerien, weitet keine Horizonte und zoomt nicht heran, definiert stattdessen die Grenzen des Bildes analog dem menschlichen Blickfeld: was wir natürlicherweise sehen können, wenn wir uns dorthin begeben würden, wo die Menschen in den Metropolen Afrikas ihre Wege gehen, ihren Geschäften nachgehen, ihren Alltag – und damit ihre Zukunft organisieren. Wie durch ein mehrfach unterteiltes Fenster, das auf Straßenniveau liegt und uns nur wenige Handbreit von den Menschen dort trennt, sehen wir in die Städte hinein. Die Weltpresse kommuniziert uns bevorzugt die negativen Seiten des schwarzen Kontinents – vielleicht eine der aktuell durchschlagendsten Formen des Rassismus. Guy Tillim zeigt uns das Afrika wachsenden Wohlstands, ökonomischer Entwicklung, verbesserter Infrastrukturen, steigender Bildungschancen – und damit verbunden ein Afrika der Hoffnung, Zuversicht und eines vorsichtigen Optimismus.

»In Maputo, der Hauptstadt von Mosambik, auf der Straße namens *Avenida 24 Julho* (Allee des 24. Juli) gibt es eine Institution mit dem Namen Museum der Revolution. Die Straße erhielt ihren Namen direkt nachdem Lourenço Marques (wie Maputo damals genannt wurde) als die Hauptstadt der portugiesischen Kolonie gegründet wurde. Hundert Jahre später ist der Name noch immer derselbe, doch seine Bedeutung hat sich verändert. Mosambiks Unabhängigkeit von Portugal wurde im Juni 1975 verkündet; die Hauptstadt wurde in Maputo umbenannt, und jetzt ist der 24. Juli der Tag der Verstaatlichung, bei dem die Übertragung des Eigentums aller portugiesischen Immobilien und Gebäude an den Staat gefeiert wird. Es folgte ein 13 Jahre währender Bürgerkrieg, der 1990 endete. Aus der Volksrepublik Mosambik wurde die Republik Mosambik und eine neue wirtschaftliche Ära begann.

Im Museum der Revolution befindet sich ein von nordkoreanischen Künstlern gemaltes Panoramabild, das die Befreiung der Hauptstadt von der portugiesischen Kolonialherrschaft darstellt. Es illustriert die Rhetorik einer Revolution und zeigt Anführer und Gefolgsleute, welche durch die von den Kolonialmächten großzügig angelegten Straßen und Avenuen ziehen. Diese Straßen, benannt und umbenannt, fungieren als stille Zeugen der Ebbe und Flut politischer, wirtschaftlicher und sozialer Machtverschiebungen und werden zu einem Museum der vielen Revolutionen, die in den vergangenen 65 Jahren in afrikanischen Ländern stattgefunden haben.

Meine Fotografien entstanden auf langen Spaziergängen durch die Straßen afrikanischer Hauptstädte. Als ich in den 1980er-Jahren zu fotografieren begann, spiegelten diese die wirtschaftliche Stagnation der sozialistischen Politik wider, die den afrikanischen Nationalismus normalerweise begleitete. Sie spiegeln heute eine andere Realität wieder, Wiederaufbau und Unternehmung, und neue Bestrebungen, die von kapitalistischen Werten durchdrungen sind.«[1]
(Guy Tillim)

Anmerkung

1 *Guy Tillim, Museum of the Revolution,* Ausst. Kat. Stevenson Kapstadt 2017, o. S.

Guy Tillim, *Harare,* diptych, *Museum of the Revolution* series, pigment prints, 2016

Guy Tillim, ***Supporters of Jean-Pierre Bemba line the road as he walks to a rally from the airport, Kinshasa, July 2006, Congo Democratic*** **series, pigment print, 2006**

Guy Tillim, ***Joseph Kabila election campaign billboard, Kinshasa, July 2006, Congo Democratic*** **series, pigment print, 2006**

Guy Tillim, ***A political election meeting takes place in a Kinshasa suburb, and election posters on poles in the street outside the home, July 2006,*** **diptych,** ***Congo Democratic*** **series, pigment prints, 2006**

WIE GUY TILLIM GESCHICHTE ANDERS SCHREIBT

FRIEDERIKE HORSTMANN

Guy Tillim, *A traditional dancer and crowd salute Jean-Pierre Bemba as he walks to a rally from the airport, Kinshasa, July 2006, Congo Democratic* series, pigment print, 2006

Schaut man heute auf die seit den 1980er-Jahren entstandenen thematischen Serien des südafrikanischen Fotografen Guy Tillim wird ihr innovatives Moment nachvollziehbar, welches seine Fotografien narrativ und bildästhetisch auszeichnet und sie vom üblichen fotojournalistischen Duktus ihrer Zeit abhebt. Der Künstler lenkt das Augenmerk auf ungewöhnliche, oftmals übersehene Perspektiven, eher auf Akzidentielles denn auf Substanzielles und verweigert sich einer eindeutigen Positionierung

In seiner Serie *Congo Democratic* beobachtet Tillim im Juli 2006 die Atmosphäre im Vorfeld der ersten freien Präsidentschafts- und Parlamentswahlen seit über 40 Jahren in Kinshasa. In der Hauptstadt der nach jahrelangen blutigen Auseinandersetzungen mit 3,5 Millionen Opfern instabilen Demokratischen Republik Kongo fängt er Momente an den Rändern der Geschehnisse ein – meist abseits offizieller Inszenierungen. In zurückhaltend gedämpften Farbtönen erstreckt sich die Bandbreite der Aufnahmen von ruinöser Tristesse über politisches Engagement bis hin zu latenter Gewalt. Der Blick ist meist ein klein wenig versetzt und aus den Angeln gehoben: Selbst auf den Aufnahmen von öffentlichen Versammlungen oder Demonstrationen ist die Menschenmenge oft schemenhaft, unscharf oder verschattet, in Profil- oder Rückenansicht und die Körper scharf angeschnitten an den Rand des Bildes gedrängt. In ihrer Bildgestaltung ist die Serie entfärbt, das Licht fahl, der Himmel verhangen. Aus Tillims Serie in gedämpften Grün-, Grau- und Brauntönen entsteht ein kaleidoskophaftes Gesamtbild, das die oft zufälligen Protagonistinnen und Protagonisten weder denunziert noch heroisiert.

In seinen Aufnahmen artikuliert sich vielmehr ein Misstrauen gegenüber medialen Inszenierungsformen. Die fragilen Wirklichkeitsbilder, Zeuginnen eines Übergangsmoments der Geschichte, zielen auf eine kritische Sensibilisierung der Betrachtenden. In *Congo Democratic* scheint das, was die Serie verbirgt, beinahe bemerkenswerter als das, was sie zeigt. Auffallend ist das Verhältnis von Werktitel und Fotografie: Während die oftmals langen Bildunterschriften die vergangenen Vorgänge mit Orts- und Personennamen präzise lokalisieren, verweigern die Aufnahmen solcherlei Konkretion und unterwandern gezielt Erwartungen, die diese akribischen Titel auslösen. Möchte man Tillim hier eine unzulässig visuelle Verunklärung vorhalten, scheint es tauglicher, seine Aufnahmen als Geste zu lesen, die etwas nicht auf den Begriff bringen, nicht in den Griff kriegen möchte, als Geste, die eine begriffliche Vereindeutigung politischer Sachverhalte in Frage stellt, um stattdessen den Bildern etwas Inkommensurables zu bewahren – wie auch Renate Wiehager treffend in ihrem Essay formuliert: »Tillim liefert uns, trotz genauer Orts- und Situationsangaben, keine journalistisch verwertbaren fotografischen Befunde, sondern zieht uns hinein in den Kreislauf von Deutungen und Standpunkten, Sichtweisen und Interpretationen, er zwingt uns hinein in eine Offenheit für Bezüge und Verweise, welche die scheinbare ›Schwäche‹ der Urteilsfindung ummünzt in die Stärke genauen und wiederholten Hinsehens.«[1]

Aus dieser Vervielfältigung von Perspektiven setzt sich in *Congo Democratic* sukzessive Geschichte zusammen. Oder lagert sich ab, als etwas, das die Fotografien mit sich führen und hinterlassen. *Congo Democratic* ist keine Geschichtsschreibung im traditionellen Sinne: nicht objektiv, nicht linear, nicht stringent argumentierend, nicht abstrahierend. Erzählt wird Geschichte hier von ihren Rändern her, über Umwege. Die Serie lässt sich treiben, sie schweift, umkreist, läuft zickzack. Immer wieder gibt es Schnitte und Brüche, zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen Leere und Fülle, Stille und Lärm; doch über die Schnitte setzt sich etwas zusammen, in den Brüchen lesen wir die Ablagerungen gesellschaftlicher Krisis. Tillims serielles Arbeiten dient hierbei nicht dem Versuch, aus einer Vielzahl an Bildern zum Schluss ein endgültiges Motiv herauszufiltern. Vielmehr artikuliert die Rekontextualisierung des Einzelbildes innerhalb der Serie eine Skepsis oder besser eine Bedingtheit der eigenen Erkenntnis – wie auch die von Tillim immer wieder neu zusammengestellten Hängungen.

2007 präsentierte er *Congo Democratic* auf der documenta 12 mit Reißnägeln auf der Wand. Abseits der gepinnten Pigmentprints gehörte ein sechsseitiger Wahlzettel mit 885 Namen und winzigen Fotos der Kandidaten zu seiner Präsentation. Bei Tillim – der neben seiner künstlerischen Tätigkeit seit 1986 auch als Reportagefotograf für nationale und internationale Medien arbeitet – scheinen sich Kunst und Journalismus nicht auszuschließen: *Congo Democratic* wurde nicht nur auf der documenta und der Bienal de São Paulo gezeigt, sondern auch in einer Zeitung in Kinshasa publiziert. Das oben beschriebene Titel-Bild-Verhältnis scheint diesen institutionellen Transfer mit seinen unterschiedlichen Rezeptions- und Distributionsformen sowie den Modi der Kommerzialisierung zu begünstigen: Tillims Bildunterschriften dienen in einem journalistischen Verwertungszusammenhang der Vermittlung von Informationen, wohingegen die Bilder – auch durch ihre Vergrößerung im Ausstellungskontext – statt Bedeutung abzusondern oder definitive Aufschlüsselung zu betreiben, eher Legenden und Lesarten produzieren, die die Mehrdeutigkeiten des Lebens nicht zu scharf umrissenen Schilderungen vereinfachen.

Tillims Blick, der unsere Aufmerksamkeit unauffällig, aber nachdrücklich lenkt, impliziert und antizipiert eine unübersichtliche politische Gemengelage: 9707 Menschen kandidierten für 500 Sitze im Parlament, 33 für das Amt des Präsidenten. Seine Serie verknüpft unterschiedliche Situationen und Orte, fokussiert drei politische Gruppierungen: Die Aufnahmen von Parteitreffen der Lumumbisten zeigen Zusammenkünfte im atmosphärisch gedämpften Umfeld privater Wohnungen, wohingegen die Stimmung auf einer Kundgebung der Anhänger Étienne Tshisekedis mit einem brennenden Autoreifen dramatischer aufgeladen ist. Tshisekedi appellierte an seine Unterstützer,

Guy Tillim, *Presidential candidate Jean-Pierre Bemba enters a stadium in central Kinshasa flanked by his bodyguards, July 2006, Congo Democratic* series, pigment print, 2006

die Wahl als Protest gegen den Amtsinhaber Joseph Kabila zu boykottieren, da viele glaubten, Kabila habe den Wahlprozess durch Bestechung manipuliert. Auf den von den Befürwortern seines Herausforderers Jean-Pierre Bemba organisierten Kundgebungen wird getanzt, gesungen und geschrien. Die Aufnahme *Presidential candidate Jean-Pierre Bemba enters a stadium in central Kinshasa flanked by his bodyguards, July 2006* erregt insofern Aufmerksamkeit, als Tillim unseren Blick trotz oder besser aufgrund der hochgradig inszenierten, politischen Veranstaltung ins Ungefähre gleiten lässt und ihn so mit seinen Grenzen konfrontiert. Im Zentrum ist der stiernackig breite Rücken des Präsidentschaftskandidaten Bemba zu sehen, der flankiert von zwei Bodyguards ein Stadion betritt. Blickentzugsformen bestimmen das Bild: Die prominent im Vordergrund gezeigten Personen kehren uns den Rücken zu, ihre Körper sind scharf angeschnitten oder ihr Blick durch eine Piloten-Sonnenbrille verstellt. Auch die im Mittel- und Hintergrund dargestellten Menschenmassen treten schemenhaft in Erscheinung und bleiben silhouettenhafte Schattenfiguren. Tillim lässt Gedanken- und Spielräume, wissend, dass er bildlich nicht vollends zu fassen vermag, was die schwer nachvollziehbare, politische Situation ausmacht.

Seine Serie verbindet periphere Orte, zeigt unspektakuläre Situationen, banale, kaum von Menschen bevölkerte Straßenzüge, zeigt Rinnsale, Abfälle und unscheinbare Spuren des Alltäglichen: Im tristen Vorgarten eines lokalen Parteiquartiers weht eine durchlöcherte Fahne im Wind, Wäsche hängt auf einer Leine; jenseits der bröckelnden Ziegelmauer trinkt eine Gans aus der Pfütze einer mit Müll übersäten Straße. Ein Merkmal einer – einen realistischen Rezeptionsmodus evozierenden – Fotografie ist eine Narration, die zu offeneren Erzählstrukturen, zu funktionslosen Details und Leerhandlungen tendiert, also – mit dem Verweis auf Roland Barthes – ›Wirklichkeitseffekte‹ produziert.[2] Die Erzeugung dieses Effektes verdankt sich, so Barthes' Hypothese, einer besonderen Liebe zum Detail, genauer: dem Zulassen von ›unnützen Details‹, die nicht im Sinn eines Erzählzusammenhangs aufgehen, keine Funktion darin erfüllen und so wie eine Einstreuung von ›Wirklichkeit‹ erscheinen. Demnach verweisen ein scheinbar überflüssigerweise benannter Gegenstand oder die nebensächliche Geste nicht auf den Inhalt, sondern auf die Kategorie des Wirklichen: Die vermeintlich unnützen Details in Tillims Fotografien sind nicht das Wirkliche, sondern sie sagen: »Wir sind das Wirkliche«. Bei Tillim sind es oft Detailliebe und Reduktion – oder gar Auflösung – der dramatischen Struktur, die die perzeptive und kognitive Freiheit der Betrachtenden gegenüber den Bildern erhöhen, sowie eine Komposition oder besser ein Ausschnitt, der daran erinnert, dass die Bilder dem Blick etwas entziehen, dass ein fotografisches Off neben ihren Rändern besteht.

Durch Entdramatisierung, eine episodenhafte Erzählstruktur und eine Aufmerksamkeit auf etwas außerhalb des Rahmens entwerfen Tillims Fotografien ein offenes Wirklichkeitsbild. Sie sind exemplarische

Guy Tillim, *A statue of Patrice Lumumba erected by Laurent Kabila, and an unfinished tower built during the Mobutu years, look down on Jean-Pierre Bemba supporters as they make their way to a rally, Kinshasa, July 2006, Congo Democratic* series, pigment print, 2006

Zeitbilder, in denen das Unverfugte einer postkolonialen Geschichte und die Ideale des legendären Anführers der kongolesischen Unabhängigkeitsbewegung Patrice Lumumba momenthaft aufblitzen: Wie zum Gruße erhebt sich der Arm einer Statue Lumumbas über die Demonstrierenden. Lumumba, der 1960 als erster gewählter Ministerpräsident des unabhängigen Kongos in die Geschichte einging, ergriff auf der Unabhängigkeitsfeier gegen den belgischen König das Wort und prangerte Unterdrückung, Missachtung und Ausbeutung durch die belgische Kolonialmacht an. Seinen Auftritt bezahlte der panafrikanische Freiheitskämpfer ein Jahr später mit dem Tod – belgische Agenten ließen Lumumba erschießen. In Tillims Bild lebt die Erinnerung an Lumumba und seine Ideale weiter, in eine offene Zukunft hinein.

Anmerkungen

1 **Wiehager, Renate: »Auf der Erde leben und Sterne sehen können«, in: *Guy Tillim. DaimlerChrysler Award for South African Photography 2004*, hrsg. von diess., Ausst. Kat., Berlin 2004, S. 10–16, hier: S. 13.**

2 **Barthes, Roland: »Der Wirklichkeitseffekt«, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 2006, S. 164–172.**

Clément Cogitore, *Digital Desert #2,* C-print, 2015

Clément Cogitore, *Zodiac,* C-print, 2017

CLÉMENT COGITORE *Les Indes galantes,* video, 2017

TANZ AUF DEM VULKAN
KINGDOM RADICALLY UPLIFTED MIGHTY PRAISE

Clément Cogitore

NADINE ISABELLE HENRICH

Clément Cogitore, *Les Indes galantes,* video, 2017

Die gesteigerte Präsenz des bewegten Bildes in der Berichterstattung – seit den 1980er-Jahren durch Videokameras, Fernsehen und seit den 2000er-Jahren in Kombination mit einer allgemeinen Livestream-Bereitschaft der Gesellschaft durch Smartphones via Internet – hat Wahrnehmung und Wirkungsweisen der Fotografie verändert, auch durch Algorithmen und Bilddatenbanken, in denen Bilder global in unterschiedlichsten Kontexten zirkulieren. Prozesse, die ein Umdenken erfordern, »das adäquat auf die komplexen soziotechnischen Dynamiken und Praktiken reagiert, die ›Bilder‹ hervorbringen und bewegen«.[1] Im Kontext dieser medialen und technischen Entwicklungen globaler Bildwelten, die ein visuelles, sich unentwegt wandelndes Gedächtnis konstituieren, stehen Arbeiten wie Clément Cogitores *Les Indes galantes,* in denen Dokumentation und Erleben, durch konstantes Aufzeichnen der Tänzer mit dem eigenen Smartphone, in ›real time‹ zusammenfallen, gefilmt und beobachtet wiederum von anderen – multiple Blickstrukturen. Eine verstärkte Demokratisierung der Sichtbarkeit im virtuellen Raum steht den fortbestehenden gesellschaftlichen Mechanismen gegenüber, die reale Orte und Institutionen der Kunst Teilen der Gesellschaft vorenthalten und jene systematisch separieren.

»Dokumentationen bauen immer auf einer organisierten Realität, auf einer fiktionalisierten Realität auf.«[2] (Clément Cogitore, 2017)

Die künstlerische Praxis des französischen Filmemachers, Videokünstlers und Fotografen Clément Cogitore lässt sich im Grenzbereich von Kino und zeitgenössischer Kunst verorten. Tradierte Unterscheidungen, welche die kinematische Inszenierung im Widerspruch zu einer ›wahrhaftigen‹ Dokumentation sehen, erachtet Cogitore als fiktiv und agiert abseits solcher Kategorien. Der Fotografie und dem bewegten Bild wohnt das Potenzial inne, Wirklichkeit zu hinterfragen, die vermeintliche Unveränderlichkeit aktueller Lebensrealität zu dekonstruieren und alternative Wirklichkeiten zu schaffen, die das Hier und Jetzt als *eine* von multiplen Versionen erkennbar werden lassen. Gegenwart und insbesondere die Zukunft werden als gestaltbar, als wandelbar interpretiert. Ein analytischer Blick auf bestehende, etablierte Ordnungen und deren künstlerische wie reale Transformation liegen dem Projekt *Les Indes galantes* zugrunde. Cogitore arbeitet bei seinen Projekten eng mit Personengruppen zusammen, die repräsentativ Phänomene erkennbar werden lassen, welche gesamtgesellschaftliche Fragen aufwerfen. Die Wirklichkeit des Einzelnen trifft auf Dynamiken einer Gruppe, beide lassen sich in ihrer Bedeutung ausdehnen. Diese Prozesse entwerfen ein Sinnbild für globale und grundlegende Fragen nach den Dynamiken menschlichen Zusammenlebens und »ein Miniaturbild gesamtgesellschaftlicher Phänomene.«[3] (Clément Cogitore, 2017)

»Aus meiner Sicht handelt *Les Indes galantes* von jungen Menschen, die auf einem Vulkan tanzen. […] Sicherlich ist diese Explosion bis zu einem gewissem Grad politisch.«[4] (Clément Cogitore, 2017)

Les Indes galantes ist eine zeitgenössische Inszenierung des barocken Opernballetts des französischen Komponisten Jean-Philippe Rameau aus dem Jahr 1735. Rameau ließ sich von indianischen Stammestänzen, die von Metchigaema-Häuptlingen in Paris im Jahre 1723 aufgeführt wurden, inspirieren und bezog deren Rhythmen und Bewegungen in seine Komposition mit ein. Das Genre der Ballettoper geht auf den Komponisten André Campra zurück, dessen ›L'Europe galante‹ [Das galante Europa], uraufgeführt 1697, Liebesgeschichten aus Frankreich, Italien, Spanien und der Türkei inszenierte. Jenem europäischen Schwerpunkt setzte Rameau einen barocken Blick auf Formen galanter Liebe in Peru, Persien und des indigenen Nordamerikas entgegen. Er schuf eine exotisierende Inszenierung mit opulenten Gewändern, die den französischen Besucher seiner Zeit mit Imaginationen der Ferne in Staunen versetzte. Jene Fantasien ›exotischer Fremdheit‹ sind in Cogitores Videoarbeit, die aus einer Inszenierung an der Pariser Opéra Bastille hervorging, verschwunden.

Die Tänzerinnen und Tänzer, die das Opernballett interpretieren, sind junge Pariser, sowie aus Belgien und Deutschland. Körper und Tanz artikulieren individuelle Erzählungen, deren Narrative kollektive Bedeutung erreichen. Die Bewegungen sind expressiv und von starker psychologischer Ausdruckskraft. Die nach 1992 in den USA sich durchsetzende Tanzform K.R.U.M.P. trennt nicht zwischen Innerem, persönlicher Erfahrung, individuellem Befinden und äußerem Ausdruck, Mimik, Körpersprache. Vielmehr dringt innere Emotion in Form von Freestyle-Körperbewegung nach außen, ›Stomps‹ [Aufstampfen], ›Chestpops‹ [blitzartiges Hochschnellen der Brust], und ›Armswings‹ [Schwingen der Arme] formulieren Geschichten, die als ›Taunts‹ [Sticheleien] bezeichnet werden. Ziel ist nicht eine für Betrachtende komponierte Choreografie, sondern ein Bewegungszustand, der Innen und Außen kohärent werden lässt, positive wie negative Emotionen sichtbar macht, sie nach außen dringen lässt. Jener Zustand, der Innen und Außen, Psyche, Gedanken und Emotionen mit Mimik, Bewegung und Körper eins werden lässt, wird als ›amped‹ [verstärkt] oder ›buck‹ [sich entziehen] bezeichnet und ermöglicht eine gewaltfreie physische Ausdrucksweise von Enttäuschung, Frustration, Schmerz und Aggression.

K.R.U.M.P. (Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise) rekurriert auf die Los Angeles Riots, einen mehrtägigen Gewaltausbruch als Reaktion auf den am 29. April 1992 erfolgten Freispruch der Polizisten, die den afroamerikanischen Taxifahrer Rodney King bei einer Festnahme schwer misshandelt hatten. South Central Los Angeles war zentraler Austragungsort der Unruhen als Reaktion auf die rassistische Polizeigewalt und eben dort entstand aus der Konfrontation mit

Rassismus in gewaltvoller und systematischer Dimension als gewaltlose Form des Widerstands K.R.U.M.P. Der Tanz verbreitete sich über die USA bis nach Europa und ist heute eine internationale Ausdrucksform von Widerstand und Kritik gegen Diskriminierung und rassistisch motivierte Gewalt. Im Februar 2017 entwickelten sich gewaltsame Proteste, die sich bis in die Pariser Innenstadt ausdehnten, ausgehend von den schweren Misshandlungen während der Festnahme eines jungen schwarzen Parisers im Vorort Aulnay-sous-Bois. Die Polizeigewalt gegen schwarze Bürger gestaltet sich als globales Phänomen und findet in der Verbreitung von K.R.U.M.P. ihren Ausdruck eines gewaltfreien Widerstands.

»Der Mythos der Unterschicht ist ein kulturelles und politisches Konstrukt, das seinen eindeutigen historischen Ursprung und Entwicklungsprozess im öffentlichen Diskurs hat. Es nahm seine distinkte Form während der ›urbanen Krise‹ in den späten 1960er-Jahren an, die von Unruhen, Unordnung und dem Verfall eines afroamerikanischen Zentrums geprägt waren. […] Es ist untrennbar verbunden mit ideologischen Fragen wie Rasse und Repräsentation«[5], so formuliert Liam Kennedy die Entstehung der postindustriellen Ghettos der USA in Zusammenhang mit rassistischen Narrativen. Jene urbanen Manifestationen, wie sie seit den späten 1960er-Jahren in den USA als ›urban crisis‹ [urbane Krise] zum Ausdruck kamen, basieren auf systematischen Mechanismen der Ausgrenzung – ähnliche Strukturen finden sich auch im Umfeld von Paris, den Banlieues. Die psychologischen Dimensionen, individuellen Erfahrungsweisen und kollektiven Dynamiken, welche die Wirklichkeit von Repression und Diskriminierung durch rassistische Strukturen zeitgenössischer Gesellschaften konstituieren, bilden einen zeitgenössischen gesellschaftskritischen Kontext, in welchem *Les Indes galantes* lesbar ist.

Les Indes galantes thematisiert eurozentrische Historie sowie deren Mechanismen kultureller Appropriation und verhandelt dabei Fragen nach neuen Konzepten nationaler Identität, nach zeitgenössischen Narrativen für eine multikulturelle französische Gesellschaft. Diese gestaltet sich als über Jahrhunderte gewachsenes Konglomerat multipler kultureller Einflüsse und ist dabei noch immer von Hierarchien rassistischer Strukturen durchsetzt, die diametrale Lebenswirklichkeiten innerhalb einer Stadt generieren. Indem der elitär konnotierte Ort der Opéra Bastille erstmals K.R.U.M.P. Tänzern zur Verfügung steht, denen jener privilegierte Raum zumeist verschlossen blieb, vollzieht *Les Indes galantes* eine symbolische Übernahme. Die Tänzerinnen und Tänzer, die ihre eigene individuelle und gleichermaßen kollektive Interpretation jenes barocken Opernballetts entwickeln, durchbrechen das Regelwerk der Sichtbarkeit, indem sie gleichzeitig auf die Bühne treten, einander mit ihren Smartphones filmen und wiederum von der Videokamera aufgenommen werden. Die Arbeit schafft eine künstlerische Synthese, einen Berührungspunkt paralleler gesellschaftlicher Wirklichkeiten und deren medialen ›Bühnen‹. *Les Indes galantes* etabliert »künstlerische Praxis als Mitgestalterin, als

Clément Cogitore, *Les Indes galantes,* video, 2017

Akteurin im Konzert der Wirklichkeit«[6], indem sie gesellschaftliche Mechanismen erkennt, in bestehende Ordnungen eingreift und diese nach neuen Prinzipien organisiert, um eine andere Gegenwart und dadurch eine andere Zukunft zu evozieren.

»Dieser Tanz ist eine Chance, denn er macht die uns zugrunde liegende Gewalt deutlich und hilft, diese zu verstehen, indem man sich des Mittels der Sprache entledigt. Der einzige Tanz, der es wert ist.«[7]
(Heddy Maalem, 2012)

Anmerkungen

1 **Holert, Tom: *Regieren im Bildraum*, Berlin 2008, S. 16.**

2 **Clément Cogitore, Interview zu *Braguino*, 2017, http://www.arte.tv/de/videos/077193-006-A/clement-cogitore/**

3 **Ebd.**

4 **Clément Cogitore, Interview zu *Les Indes galantes*, 2017, http://www.youtube.com/watch?v=UMv4EyS08_g**

5 **Kennedy, Liam: »Representations of the Underclass: Race, Poverty and the Postindustrial Ghetto«, in: The Ghent Urban Studies Team (Hrsg.): *The Urban Condition: Space, Community and Self in the Contemporary Metropolis*, Rotterdam 1999, S. 266–299, hier: S. 267.**

6 **Lang, Johannes: »Drei Wirklichkeitsbezüge künstlerischer Praxis«, in: Lotte Everts/Johannes Lang/Michael Lüthy/Bernhard Schieder (Hrsg.): *Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation*, Bielefeld 2015, S. 7–15, hier: S. 13.**

7 **Heddy Maalem, Choreografin des Stückes ›Éloge du puissant royaume‹, zit. nach, diess.: »Je parle KRUMP«, in: *Africultures,* No. 99–100, Mai 2012, S. 249.**

MUSTAFAH ABDULAZIZ *Classic Club Golf Course. Palm Desert, California, USA,* lightbox, 2015/2018

DIVERGENZEN ÄUSSERER UND INNERER RÄUME

Mustafah Abdulaziz, Alia Farid, Cao Fei

NADINE ISABELLE HENRICH

Wie gestaltet sich in einer auf allen Ebenen von globalen Machtstrukturen geprägten Realität unser alltägliches Umfeld? Wie können Zusammenhänge mit ihren komplexen globalen Bedingtheiten sichtbar gemacht werden? Wie verhalten sich die Räume, in denen wir arbeiten, die Städte und Landschaften, in denen wir uns bewegen, zu den Wünschen und Bedürfnissen des Individuums? Wie verändert unser Handeln im Umkehrschluss unser unmittelbares Umfeld, aber auch insbesondere: Wie wirkt es auf Orte ein, die weit entfernt von unseren physischen Bewegungsräumen liegen? Dies sind einige der Fragen, zu welchen die Auseinandersetzung mit den Werken von Mustafah Abdulaziz, Alia Farid und Cao Fei anregt.

Die *Water*-Serie – Mustafah Abdulaziz

Im Jahr 2012 begann Mustafah Abdulaziz mit dem Langzeitprojekt *Water*, in welchem er den Veränderungen globaler Landschaften, bedingt durch die dramatisch schwindende Verfügbarkeit des Elements Wasser, und dem daraus resultierenden Entzug von Lebensgrundlagen für Mensch und Natur nachgeht. Impuls für die Auseinandersetzung mit anthropogenen Landschaften als Resultat klimatischer Veränderungen bildete für den Fotografen die Konfrontation mit einer Statistik der Vereinten Nationen (UN), die für das Jahr 2025 prognostizierte, dass 3,4 Milliarden Menschen von Wassermangel betroffen sein werden. Die Serie ist folglich als holistische Form fotografischer Typologie einer natürlichen Ressource in der Krise konzipiert und sieht vor, Menschen weltweit für die existenzielle Bedeutung des Elements Wasser zu sensibilisieren und zu einem Verständnis globaler Zusammenhänge zu inspirieren.

In Kapitel strukturiert, reflektiert das Projekt unsere komplexe Beziehung zum Wasser, wie wir es benutzen und missbrauchen, um unsere Teilhabe an einer der größten globalen Herausforderungen unserer Zeit zu verstehen. Hierbei richtet sich sein Blick auf landschaftliche Transformationsprozesse und deren visuelle Erscheinungen sowie auf die sowohl elementare wie vielschichtige Verbundenheit des Menschen zu diesem wichtigsten Grundelement. Wasser als lebenserhaltende Ressource, als Basis für Natur, Tier und Mensch, sowie auch dessen Bedeutungsebenen in spirituellen, religiösen und gesellschaftlichen Kontexten werden in den dokumentarischen wie epischen Aufnahmen von Abdulaziz greifbar. Die Ästhetik seiner Fotografien, die oftmals weite Landschaften mit im Verhältnis kleinen Menschen zeigen, lädt den Blick ein, diese Miniaturen gleichenden Bilder zu durchwandern, ihre Details wie ihre kompositorische Gesamtheit gleichermaßen zu erfassen.

Ästhetisches Erlebnis und inhaltliche Dimensionen erweisen sich hierbei als dissonant. Das dissonante Moment, bezogen auf das Verhältnis ästhetischer Erscheinung und existenzieller Thematik, ereignet sich dort, wo die Aufmerksamkeit der Betrachtenden durch die visuelle Schönheit der großen Farbfotografien angezogen und im sofortigen Umschlag auch mit den Widersprüchen und Komplexitäten unserer Wirklichkeit konfrontiert wird. Nicht das visuelle

Mustafah Abdulaziz, *Construction of bridge over Ganges tributary. Bihar Province, India,* Inkjet-print, 2013

Mustafah Abdulaziz, *Sand ships. Dongting Lake. Hunan Province, China,* Inkjet-print, 2015

Mustafah Abdulaziz, *Drought conditions, 12% full, Cantareira Reservoir. São Paulo, Brazil,* Inkjet-print, 2015

Alia Farid, *Ma'arad Trablous,* video, 2016

Erscheinungsbild des Fotos schreckt uns, sondern die Erkenntnis, dass die fotografische Aufnahme der Erscheinungsform eines Ortes häufig keine Erkenntnis der Kausalitäten zulässt, die diesen prägen, vielmehr diese ästhetisch verschleiert. Abdulaziz' Aufnahmen vereinen dabei die Konzepte des Dokuments, der Kritik und der Ästhetik. Durch die intensive Auseinandersetzung mit einer global präsenten Thematik werden wir als Betrachtende unmittelbar mit all jenen Orten und Menschen in Bezug gesetzt und provoziert, über Fragen globaler Verantwortung nachzudenken.

Erfahrungsräume skulpturaler Architekturen
Alia Farid

Die kuwaitische Künstlerin Alia Farid entwirft in ihrer Videoarbeit *Ma'arad Trablous* [Die Ausstellung von Tripoli], 2016, einen poetisch anmutenden Spaziergang durch bizarr monumentale Gelände. Die Orte, die die Protagonistin durchwandelt, gleichen einem brutalistischen Skulpturenpark enormen Ausmaßes. Farid arbeitet mit performativen und medialen Mitteln in einem hybriden Feld zwischen Kunst und Architektur und befördert kritisches Denken über urbane Räume. Das Video *Ma'arad Trablous*, entstanden auf Einladung der Bienal de São Paulo, setzt sich mit den historisch divergierenden Entwicklungen zweier ähnlich geplanter Projekte des brasilianischen Architekten Oscar Niemeyer auseinander: dem teilweise von ihm konzipierten Ibirapuera Park in São Paulo und dem Messegelände Rashid Karami International im libanesischen Tripoli. Der Bau dieses Messegeländes wurde 1975 aufgrund finanzieller Probleme und infolge des Beginns des Libanesischen Bürgerkrieges, der bis 1990 dauerte, unterbrochen. In ihrem permanent gewordenen Zustand als Bauruinen beherbergten diese Strukturen Munition, Milizen und Geflüchtete und werden heute für Konzerte sowie als Freizeitgelände genutzt.[1] Farids Arbeit befasst sich mit der Adaption, Übersetzung und Verwendung architektonischer Konzepte für verschiedene geografische Regionen, sie befragt die Funktion dieser Konstruktionen unter verschiedenen kulturellen, sozialen und politischen Umständen und die Transformationsprozesse ihrer Nutzung. Ein entscheidendes inhaltliches und qualitatives Moment des Videos *Ma'arad Trablous* ist, dass die weibliche Protagonistin, welche die ausufernden Architekturen gehend und sehend sich anzueignen versucht, der schieren Maßstablosigkeit der von Männern geplanten und errichteten Bauwerke eine menschliche, eine individuelle: eine feminine Signatur und Interpretation gibt.

Meine Zukunft ist kein Traum – Cao Fei

Auf Einladung des Siemens Arts Programm verbrachte Cao Fei mehrere Monate in einer in Foshan ansässigen Fabrik, in der die Firma OSRAM Glühbirnen für den Weltmarkt produzieren lässt. Dort entstand die inszenierte Porträtserie *My future is not a dream* [Meine Zukunft ist kein Traum], 2006. Die Fotografien zeigen, wie die Arbeiter und Arbeiterinnen zu selbstgewählter Musik tanzen, sich in Kostümen in der Fabrik bewegen, als Musikband posieren oder unbeweglich an ihrem Arbeitsplatz verharren, während der Produktionsablauf um sie herum fortfährt. Dabei entstanden Bilder von Menschen, die in einem durchrationalisierten, anonymen, von Technik bestimmten Umfeld versuchen zu sich selbst zu finden. Die Fotografien lassen die Dissonanzen zwischen Individualität und Konformität, Träumen und Wünschen im Kontrast zu den realen Bedingtheiten, die die Wirklichkeit eines Fabrikarbeiters konstituieren, sichtbar werden. Die anonymisierende Funktionalität und industrielle Systematik des Arbeitsumfelds bilden den kritischen Gegenpol zur Kreativität und dem persönlichen Ausdruck des Einzelnen.

Cao Fei, *My future is not a dream,* C-prints, 2006

Bereits in ihrer Arbeit *COSplayers*, 2004, beschäftigte sich die Künstlerin mit dem spannungsvollen Kontrast zwischen Fantasiewelt und Realität, wie er sich auch in der Begeisterung für den Akt des Verkleidens mit aufwendigen, fantasievollen Kostümen manifestiert. *COSplayers* stellt wie auch *My future is not a dream* die intimen inneren Welten, die durch Träume, Fantasien und Wünsche gestaltet sind, dem Alltag gegenüber, lässt surreal erscheinende Situationen entstehen. Die Werke Cao Feis beschreiben die ›Politik der Intimität‹ der Generation Y, mit den Worten des Kurators Hou Hanru, einer Generation, welche die Folgen der Globalisierung erlebt und in ihrer Identität durch diese tief geprägt ist. *My Future is not a dream* befragt die Rolle des Einzelnen in einem System konformer Vielheit und lotet Wirklichkeit als komplexes Geflecht von realen Umständen und den Imaginationen und Träumen innerer Gedankenwelten aus, stellt Selbstwahrnehmung und den Blick von außen einander gegenüber und lässt die Unvereinbarkeit marktwirtschaftlicher Prämissen mit den Wünschen des Einzelnen nach Ausdruck und Sichtbarkeit evident werden.[2]

Cao Fei, *COSplayers,* 2004

Anmerkungen

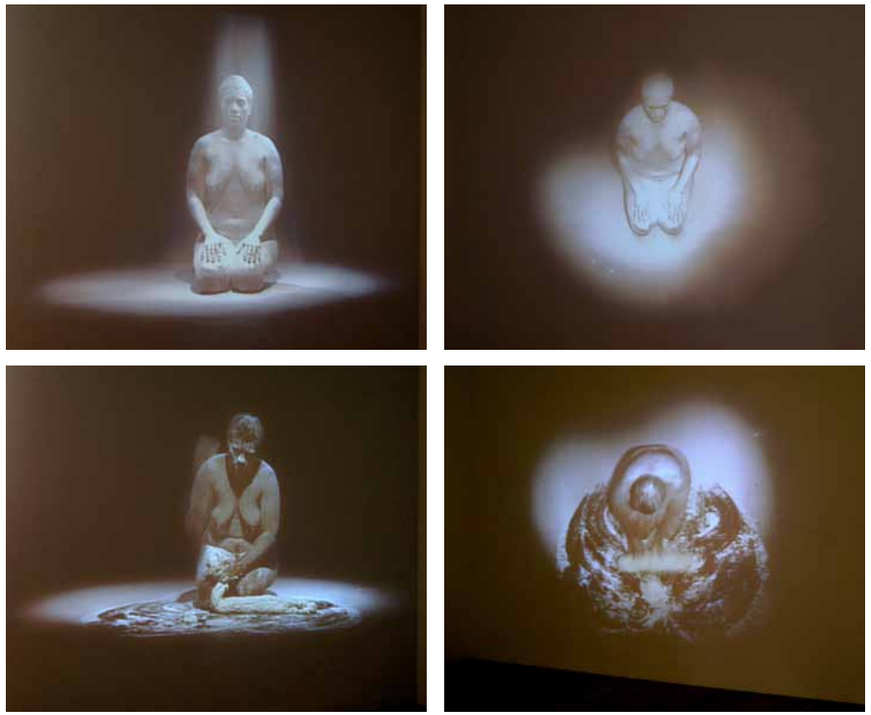
1 Vgl. http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2620

2 Vgl. umfassend zum Werk von Cao Fei die Werkmonographie der Daimler Art Collection: Renate Wiehager/Christian Ganzenberg/The Pavillion Bejing (Hg.), Cao Fei, *I watch that worlds pass by,* Köln 2015

BERÜHRUNGSMOMENTE VON KÖRPER, GESELLSCHAFT UND GESCHICHTE

Berni Searle, Viviane Sassen

NADINE ISABELLE HENRICH



Berni Searle, *Snow White,* video, 2001

»Ich bin der Ort, an dem etwas vorgefallen ist.«[1] (Claude Lévi-Strauss)

Im April 2018 publizierte Susan Goldberg, Chefredakteurin des weltbekannten Magazins ›National Geographic‹, ein Heft zum Thema ›race‹ [›Rasse‹]. Ihr Vorwort formuliert darin seit der Gründung der Zeitschrift im Jahr 1888 erstmals selbstkritische Reflektionen und Eingeständnisse zu rassistischen Narrativen, bildlicher und inhaltlicher Art. Goldberg verweist einleitend auf ihre eigene Rolle als erste Frau und als erste jüdische Person an der Spitze des Magazins und bezeichnet sich als »ein Mitglied von zwei Gruppen, die einst Diskriminierung erfahren haben«[2]. Sie thematisiert Fotoberichte, die eine »›wir-und-ihr‹- Dichotomie zwischen Zivilisierten und Unzivilisierten«[3] fotografisch konstituierten, über viele Jahrzehnte wiederholten und im kollektiven Bildgedächtnis der Leser verankerten. Die Künstlerin Ngendo Mukii antwortete auf Goldbergs Bestrebungen hinsichtlich einer erstmaligen Reflexion und Kritik der rassistischen Durchsetzung der Berichte des Magazins mit ihrem Artikel ›National Geographic's Photography Erased People. It's Too Late For An Apology‹ [National Geographics Fotografie löschte Menschen aus. Es ist zu spät für eine Entschuldigung][4]. Sie beschreibt die irreversiblen gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Auswirkungen eines fotografisch propagierten Bildes von ›Africans‹ [Afrikanern] als »kostbare Gegenstände zum Sammeln, oder als Monster des ›Anderen‹, das zu fürchten sei«. Darstellungsweisen, welche mit Worten Mukiis »die Art, wie wir Afrikaner uns selbst wahrnehmen beeinflusste«, folglich die Selbstwahrnehmung grundlegend transformierten und systematisch modulierten. ›Rasse‹ ist ein soziales Konstrukt, zu dessen Durchsetzung die Fotografie grundlegend beigetragen hat. Machtgenerierende Strategien wie Rassismus und Diskriminierung stehen daher in einer höchst problematischen Verbindung zum fotografischen Bild – ein Zusammenhang von höchster Aktualität, die nach einer Bewusstwerdung, Befragung und grundlegenden Wandlung fotografischer und medialer Darstellungsweisen verlangt.

Snow White – Berni Searle

Die als Doppelprojektion konzipierte Arbeit *Snow White* [Schneewittchen], 2001, der Künstlerin Berni Searle ist die erste Videoarbeit der Künstlerin, die ihren Master of Fine Arts an der University of Cape Town im Jahr 1992 in Skulptur abschloss. Zum ›Material‹ ihrer Arbeiten macht Searle früh ihren eigenen Körper, den sie hinsichtlich der hoch komplexen und problematischen Dimensionen der Kategorien physischer Konstitution und bezogen auf gesellschaftliche, politische und ökonomische Mechanismen examiniert. Sie nutzt Prozesse der Transformation als Ausgangspunkt für die Befragung von ›körperlichen Merkmalen‹ wie Hautfarbe und Gender, die für rassistische und diskriminierende Narrative instrumentalisiert werden. Ihre Arbeiten sind hinsichtlich feministischer und gesellschaftskritischer Überlegungen zur Geschichte und Gegenwart diskriminierender Strukturen in Südafrika im Kontext von Künstlerinnen wie Penny Siopis, Marlene Dumas und Zanele Muholi lesbar.

Searle konfrontiert die verfassungsrechtlichen Versprechen eines Schutzes vor Diskriminierung und eines Rechts auf Gleichstellung vor dem Gesetz mit der Wirklichkeit des schwarzen weiblichen Körpers, der noch immer von unterschiedlichen Formen der Gewalt und Unterdrückung bestimmt ist.[5] Durch Transformation der Erscheinung ihres eigenen Körpers hinsichtlich der kolonial geprägten Kategorien, die in der südafrikanischen Gesellschaft trotz des Endes der Apartheid fortbestehen, unterzieht sie ›Identität‹ einer essenziellen künstlerischen Befragung. Die Videoarbeit *Snow White* ist die filmische Weiterführung von Searles vorausgegangenen fotografischen Selbstporträts, wie ihrer Serie *Color Me* [Färbe mich], 1998, sowie *Not Quite White* [Nicht ganz weiß], 2000. Die neuartige Kraft von *Snow White* entfaltet sich ausgehend von der visuellen Wandlung des Körpers der Künstlerin, ein Prozess, der durch das bewegte Bild noch eindrücklicher als im fotografischen Selbstporträt erfahrbar wird. Die Doppelprojektion, die eine räumliche Situierung des Rezipienten zwischen den beiden Projektionsflächen entstehen lässt, schafft eine gleichsam intimsinnliche und bedrückende Wahrnehmungssituation.

Der Titel *Snow White* referiert offensichtlich auf das populäre Märchen Schneewittchen, doch lässt er sich weiterführend auf Marlene Dumas' Gemälde *Snow White and the Broken Arm* [Schneewittchen und der gebrochene Arm], 1988, beziehen, das wiederum mit dem Gemälde *Elegy to Steve Biko* [Elegie für Steve Biko][6], 1981, des südafrikanischen Malers Paul Stopforth in Bezug zu setzen ist. *Elegy to Steve Biko* ist ein postmortales Porträt des südafrikanischen Black Consciousness-Aktivisten Stephen Bantu Biko (1946–

Paul Stopforth, *Elegy,* 1981

1977). In Graphitpulver ausgeführt, das sorgfältig in Schichten von Cobra-Bodenwachs poliert wird, ist die Bildfigur durch zahllose haarfeine Exzisionen aus ihrem Grund herausgearbeitet.[7] Für die Komposition des liegenden Porträts entscheidet auch Marlene Dumas sich in ihrer Arbeit *Snow White and the Broken Arm*, 1988, welche thematisch und hinsichtlich ihres Werktitels mit Berni Searle in Zusammenhang steht. Dumas' Gemälde gestaltet Überlegungen hinsichtlich der eigenen physischen Konstitution als Südafrikane-

Marlene Dumas, *Snow White and the Broken Arm,* 1988

rin weißer Hautfarbe in Bezug auf Fragen nach den politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Dimensionen dieser körperlichen Konstitution: »Die Tatsache, als ich realisiert hatte, dass ich als weiße Südafrikanerin eine der Unterdrückerinnen bin, verwirrte mich sehr. Ich persönlich sehe mich selbst nicht als Unterdrückerin, aber dennoch bin ich Teil der Unterdrückung. […] Es kann niemals gänzlich beigelegt werden.«[8] Dumas' Auseinandersetzung mit den Komplexitäten einer historisch und gesellschaftlich determinierten Identität, die nicht mit den eigenen Werten und Überzeugungen vereinbar ist, bildet das Spannungsfeld, in welchem *Snow White and the Broken Arm* autobiografisch lesbar ist. Das Bild zeigt eine weiße nackte Frau, liegend auf einer weißen Bank, begafft von einer Reihe weißer Männerfiguren, die die Betrachtenden des Gemäldes in einem Akt des Beschauens zu spiegeln scheinen. An der Schulter der Frau schält sich die weiße Haut ihres Körpers ab und gibt den Blick auf dunklere Haut frei. Hautfarbe als gesellschaftliches Gewand gestaltet sich hier in der Vielschichtigkeit seiner Problematiken als soziales Konstrukt und politisches Instrument.

Diese angedeutete bildinhärente Transformation vollzieht sich in Searles *Snow White* im Umkehrschluss als ritueller Prozess der ›Weißung‹ durch langsames Herabrieseln von Mehl und später Wasser. Die nackte Künstlerin ist dabei einmal frontal und einmal von oben zu sehen. Es fällt stetig weißes Mehl auf sie hinab und überzieht ihre schwarze Haut mit einer hellen Pulverschicht. Eine visuelle Wandlung von Schwarz in Weiß vollzieht sich, bis schließlich Wasser dem Mehl nachfolgt und das staubtrockene Pulver in eine zähe Masse verwandelt, die die Künstlerin langsam zu einem Laib Brot zu formen beginnt. Die Arbeit ist in ihrer metaphorischen Bedeutungsfülle in unterschiedlichen Kontexten lesbar. Neben den Rassenthematiken der Apartheid hallt der Schöpfungsmythos in dem knetend formenden Bewegungsakt wider. Doch auch die patriarchale Verortung der Frau in der Küche, wie sie schon in Videoarbeiten wie Martha Roslers *Semiotics of the Kitchen* [Zeichenlehre der Küche], 1975, aus feministischer Perspektive parodiert wurde, die koloniale Versklavung schwarzer Südafrikanerinnen als Haushälterinnen und Köchinnen und das Fortbestehen dieser diskriminierenden Strukturen in der Gegenwart, bilden einen Bezugsrahmen für Searles Arbeit.

Die Transformation des nackten weiblichen Körpers durch die schließlich trockene Mehlschicht formiert nicht nur einen Wandel der Farbigkeit, sondern auch der physischen Modulation, durch das Bedecken und Deformieren der ›weiblichen‹ physischen Merkmale. Hautfarbe und Geschlecht werden gleichermaßen verwandelt, entziehen sich einer Zu- und Einordnung. Bewusste Androgynität, die sich tradierten Geschlechterkategorien verwehrt, ist in Searles Arbeiten häufig präsent, ihre fotografischen Selbstporträts und Videoarbeiten dekonstruieren stereotype Darstellungstraditionen. Das Bild der Frau als sexualisiertes unmündiges Objekt, insbesondere in der kommerziellen Fotografie, lässt Parallelen zu der Inszenierung schwarzer Menschen als ›sub-human‹ und ihrer fotografischen Konstruktion als grundlegend ›Anderen‹ erkennen, wie es sich einleitend am Beispiel der aktuellen Diskussion über die rassistischen fotografischen Narrative des ›National Geographic‹ aufzeigen ließ. Insbesondere schwarze Frauen sind noch heute von einer Verbindung rassistischer und sexistischer Darstellungsweisen betroffen. Ein wachsendes Bewusstsein hinsichtlich entsprechender Problematiken scheint sich in aktuellen Diskursen zwar zunehmend zu entwickeln, die tiefgreifenden Nachwirkungen dieser Systematiken auf »Wissenschaft, Politik und die globale Verteilung von Wohlstand«[9] determinieren jedoch die aktuelle Wirklichkeit. Sie verlangen folglich

Viviane Sassen, *Cyanos, Glyco, Coco, Pinkin Slee* series, C-prints, 2013

aktiv reflektiert, revidiert und in neue Bildformen transformiert zu werden.

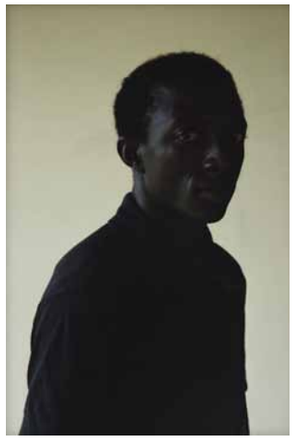
***Pikin Slee* und *Etan & Me* – Viviane Sassen**

»Form ist nicht relevant, äußere ich mich.
Der Satz verlässt meinen Mund als etwas,
das ich nicht schlucken kann.
Wir sehen einen Raum bebend
mit Unregelmäßigkeiten formenden Partikeln,
die lediglich zu neuen Fragen führen würden.«[10]
(Maria Barnas)

Wie sich eine Ästhetik, die kommerziellen Kontexten entlehnt ist, auf völlig andere Weise visuell und inhaltlich formulieren lässt, konstituiert sich im Werk von Viviane Sassen. Die niederländische Fotografin arbeitet an der Schnittstelle von Modefotografie und zeitgenössischer Kunst und schafft komplexe, hoch ästhetische Bildwelten, die zwischen Inszenierung und Dokumentation, Abstraktion und Figuration eine aktuelle Poetik des Alltäglichen formulieren. In der Serie *Pikin Slee* lassen Porträts und Stillleben in teils nahezu abstrakten, klar komponierten Aufnahmen mit kontrastreichen Licht- und Schattenspielen sowie leuchtenden Farben eine zeitgenössische Bildlichkeit des Lebens in der Natur entstehen. Die fotografischen Strategien der Suggestion von Exklusivität aus dem Modekontext prägen Sassens fotografische Sprache, die ein Stillleben aus Plastikgefäßen mit der gleichen Achtsamkeit wie ein Porträt künstlerisch interpretiert.

Das Dorf Pikin Slee, am oberen Suriname River im Regenwald der Republik Suriname in Südamerika gelegen, ist der Entstehungsort der gleichnamigen Serie aus dem Jahr 2014. Die Einwohner des Dorfes gehören überwiegend zum Stamm der Saamaka, Nachfahren der ›Maroons‹, Menschen unterschiedlicher afrikanischer Abstammung, die der Versklavung als Plantagenarbeiter durch die niederländischen Kolonialherren entflohen waren. Der Begriff ›Maroon‹ entstammt dem prekären spanischen Wort ›cimarrón‹, ein Begriff für entlaufene Haustiere, welcher als Bezeichnung für entflohene Sklaven diente. Dieser kritische historische Berührungspunkt zwischen dem Geburtsland der Künstlerin und den Bewohnern von Pikin Slee, die sich aufgrund dessen auf Niederländisch unterhalten konnten, bildet den historischen Referenzraum dieser Serie von Aufnahmen.

Zudem verweist Sassen auf die gemeinsame Beziehung zum afrikanischen Kontinent, die sie mit den Menschen des Dorfes teilt. Die Künstlerin verbrachte ihre frühe Kindheit in Kenia, ihre beiden Brüder wurden dort geboren und ihre frühen Kindheitserinnerungen beginnen mit Eindrücken Kenias. Viviane Sassen beschreibt ihre Gedanken zu jenen Bezugspunkten, die sie mit den Dorfbewohnern verband, als »die Vorstellung von diesen seltsamen Linien des Glaubens, die meine eigene Geschichte und die ihrige verband, in der Form einer gegenseitigen Verknüpfung zwischen Afrika und den Niederlanden«[11]. Die fotografi-



Viviane Sassen, *Etan / eboy 16:00; Untitled / me #1, Etan and Me* series, C-prints, 2013

sche Serie richtet den Blick auf eine Lebenssituation, die Naturnähe und Allgegenwart industrieller Objekte vereint und eine Poetik des Alltäglichen in einer Synthese von Vergangenheit und Gegenwart schaffen. *Pikin Slee* formuliert eine gleichsam zeitlos autarke und dennoch höchst zeitgenössische Ästhetik abseits der Klischees des ›Fremden‹.

»Sind wir jemals in der Lage, jemanden genau zu kennen, uns genau zu kennen? Und wenn ich mich selbst betrachte, kann ich jemals ein klares Bild von mir bekommen?«[12]
(Viviane Sassen)

Die Auseinandersetzung mit Konnotationen und historischen Referenzen des Blicks lässt sich in Sassens Serie von (abstrakten) (Selbst-)Porträts wiederfinden, die den Titel *Etan & Me* [Etan & ich], 2013, trägt. Viviane Sassen verwendet Silberfolie für die Metaphorik verschwimmender Oberflächen, ihr Gesicht erscheint im Verschwinden wie das Antlitz des in bewegter Wasseroberfläche sich betrachtenden Narziss. In der Fotoserie *Etan & Me* wird Hautfarbe zur Reflexionsfläche für Fragen von Selbst- und Fremdwahrnehmung. Durch das Spiel mit Transformation und Abstraktion des Spiegelbilds wird zudem die Frage gestellt, wie sich ›ein klares Bild‹ von jemandem oder sich selbst überhaupt definieren ließe.

Anmerkungen

1 »I am the place in which something has occurred.« (Claude Lévi-Strauss)

2 Goldberg, Susan: »For Decades, Our Coverage Was Racist. To Rise Above Our Past We Must Acknowledge It«, in: *National Geographic*, Nr. 4/2018.

3 John Edwin Mason, Professor an der University of Virginia für afrikanische Geschichte und Fotografiegeschichte, betrachtet die Archive des ›National Geographic‹ hinsichtlich rassistischer Gesichtspunkte, zit. n.: Goldberg, Susan: »For Decades, Our Coverage Was Racist. To Rise Above Our Past We Must Acknowledge It«, in: *National Geographic*, Nr. 4/2018.

4 Mukii, Ngendo: »National Geographic's Photography Erased People. It's Too Late For An Apology«, in: *Bright Magazine,* 28.03.2018.

5 Vgl. Vortrag ›Three South African Artists, Three Aspects of South African Feminism‹ von Pamela Allara am Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art am 26. Januar 2014: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/video/videos/three-south-african-artists-three-aspects-of-south-african-feminism

6 Paul Stopforth (*1946), *Elegy*, 1981, Graphit und Wachs auf Papier auf Platte: 149 × 240 cm. Courtesy Durban Art Gallery.

7 Vgl. Smith, Kathryn: *Under the Influence of … Paul Stopforth's Biko painting called 'Elegy', August 17, 2016,* https://theconversation.com/under-the-influence-of-paul-stopforths-biko-painting-called-elegy-64031.

8 Dumas in einem Interview mit Anna Tilroe (1985) zit. n.: Bosma, Marja: »Marlene Dumas: Talking to Strangers«, in: *Dutch Heights*, No. 3 (September 1990), S. 14.

9 Mukii, Ngendo: »National Geographic's Photography Erased People. It's Too Late For An Apology«, in: *Bright Magazine*, 28.03.2018.

10 Fragment aus Maria Barnas' ›Botch‹, 2015, in: *Umbra. Viviane Sassen*, München/London/New York 2015, o. S.

11 *Pikin Slee. Viviane Sassen*, München/London/New York 2014, o. S.

12 *Fotografie: International. Video, Mixed Media*, Daimler Art Collection, Berlin/Stuttgart 2015, S. 328.

Pieter Hugo, *Portrait #30, South Africa,* C-print, 2016

Pieter Hugo, *Portrait #12, Rwanda,* C-print, 2015

VOM KRITISCHEN POTENZIAL DER AMBIGUITÄT

Pieter Hugo, Richard Mosse, Sigalit Landau, Sharif Waked

NADINE ISABELLE HENRICH

Pieter Hugo, *Mallam Galadima Ahmadu with Jamis and Mallam Mantari Lamal with Mainasara, Nigeria, Hyena Men* series, Inkjet print, 2005

Pieter Hugo, *Mallam Umaru Ahmadu with Amita, Nigeria, Hyena Men* series, Inkjet print, 2005

Die Strategien, mit welchen die Themenfelder politischer, gesellschaftlicher, ökonomischer Konflikte und deren individuelle und kollektive Dimensionen künstlerisch befragt werden, wandeln sich stetig. Im Kontext des Aufkommens der ›Late Photography‹ Anfang der 2000er-Jahre und der verstärkten Migration von Dokumentarfotografie aus einem ursprünglich fotojournalistischen Kontext in die institutionellen Ausstellungsräume zeitgenössischer Museen und Galerien ergaben sich neue Fragen an das Medium: »Was sollen wir mit solcher Ambivalenz tun? Hat sie irgendein kritisches Potenzial? Kann ein solcher Mangel an Schlussfolgerungen auf Widerstand oder politischen Wandel hoffen lassen?«[1] Das New York Photography Festival stand 2012 bezeichnenderweise unter dem Titel ›The Razor's Edge: Between Documentary and Fine Art Photography‹ [Auf des Messers Schneide: Zwischen Dokumentar- und Kunstfotografie], den Glenn Ruga, Kurator und Gründer des Social Documentary Forum, treffend gewählt hatte. In den 2000er-Jahren lässt sich mit Fotografen wie Guy Tillim, Pieter Hugo und Richard Mosse eine neuartige Offenheit und Freiheit im Umgang mit einer kritisch dokumentierenden, politisch engagierten Fotografie beobachten. Damit einher geht eine vertiefte und in neuer Weise qualifizierte Auseinandersetzung mit den Darstellungsweisen des fotografischen Mediums und seiner Geschichte.

Inwieweit kann die Abwendung von tradierten Bildnarrativen, von der fotojournalistischen Ikonografie des Konflikts im nächsten Schritt eine Re-Sensibilisierung und kritisch-intellektuelle Aktivierung der Betrachtenden anregen? Wie können durch Öffnung ambivalenter Interpretationsspielräume neue Gedankenprozesse, Assoziationen, Reflexionen, Fragen und Revisionen etablierter Narrative evoziert werden? Die Diskussionen um die Erwartungen an – und Rezeption von – mediale(n) Bilder(n), die sich mit den Themenfeldern Krieg, gewaltsame Konflikte und dem daraus resultierenden Leid befassen, sind jüngst auch verstärkt im Kontext von VR (Virtual Reality) geführt worden. In diesem Kontext erhält Susan Sontags Text ›Das Leiden anderer betrachten‹ (2003) neue Aktualität. Insbesondere Sontags Problematisierung der Empathie und des Mitleids als »impertinente – und völlig unangebrachte – Reaktion«, die unsere »Unschuld und Ohnmacht« beteuert, wird im Kontext aktueller Diskurse um eine Empathiekritik in der Psychologie neu lesbar.[2] Paul Bloom, Professor of Psychology & Cognitive Science an der Yale University, wies auf die Selbstreferenzialität hin, die Empathie bedingt und welche mit dem ›Anderen‹, der Konstruktion einer Einteilung in ›uns‹ und die ›anderen‹, in der Fotografie in Verbindung zu bringen ist. »Empathie ist voreingenommen; wir neigen eher dazu Empathie […] für diejenigen zu empfinden, die wie wir aussehen oder unseren ethnischen oder nationalen Hintergrund teilen. Empathie ist eng, […] unempfindlich gegenüber numerischen Unterschieden und statistischen Daten.«[3]

Politiken von Raum, Ort und Landschaft

Der letzte Bereich der Ausstellung ›Evoking Reality‹ widmet sich Positionen, die sich hinsichtlich ihrer impliziten Weise des Zeigens, ihrer Offenheit sowie der Ambivalenz ihrer Botschaft miteinander in Bezug setzen lassen. Nicht nur das Themenfeld individueller und kollektiver Konflikte eint die Werke, sondern insbesondere ihr komplexes, da indirektes oder gar dissonantes Verhältnis von Form und Inhalt. Letzteres initiiert einen Prozess kritischer Bewusstwerdung über Filter der eigenen Wahrnehmung stiller und bewegter Bilder, welches die Befragung eigener kultureller und medialer Prägungen des Blicks eröffnet. Die Dissonanzen zwischen Erscheinungsform und inhaltlicher Dimension entfalten sich insofern als kritisches Potenzial, als sie unseren Umgang mit Fotografie und Video hinterfragen, dem konstruierten Glauben an die eindeutige Botschaft des Bildes eine Ambivalenz entgegensetzen, die unsere Wirklichkeit als Konglomerat (lenkbarer) Wahrnehmungsprozesse offenbart. In der Aktivierung der Rezipierenden, angesprochen durch anfängliche Irritationsmomente (Dissonanz), Unsicherheit der Bedeutungszuweisungen (Ambivalenz) und daraus resultierenden Fragen (Offenheit), entfaltet sich Kritik als evokativer Prozess.

Dissonante Verbundenheiten – Pieter Hugo

In den Porträtserien des südafrikanischen Fotografen Pieter Hugo wird Wirklichkeit in oftmals surreal anmutenden Aufnahmen inszeniert. Wie lässt sich eine Lebenssituation, eingespannt zwischen Vergangenheit und Gegenwart eines Ortes, im Zusammenspiel mit der Individualität und den Erwartungen des Einzelnen an die Zukunft darstellen? Die natürliche oder anthropogene Landschaft, welche die Porträtierten umgibt, formiert in den großformatigen Porträts, die Hugo 2005 in Nigeria, 2010 in Ghana, 2015 in Rwanda und 2016 in seinem Geburtsland Südafrika aufnahm, eine visuelle Einheit von Mensch und Umfeld als einander bedingend. Seine ausschnitthafte Fokussierung von Landschaft bringt eine Vielzahl an Konnotationen und Problematiken mit sich. Hugo lotet in seinen Porträts das Verhältnis von Individuum, Landschaft und Erinnerung aus und schafft Bilder, die Reflexionen anregen über die Idee der traumatisierten Landschaft, in die sich persönliche und historische Narrationen gleichermaßen eingeschrieben haben. Wir nehmen eine intensive und dennoch dissonante Beziehung wahr von Mensch und Umgebung: die Jugendlichen sind vom umgebenden Landschaftsausschnitt umfangen, gleichsam in diesem aufgehoben, und doch erscheint die Schönheit der fotografischen Beobachtung trügerisch. Unterschwellig verweist Pieter Hugo auf historische Ereignisse, wie den ruandischen Genozid an den Tutsi, und verortet die Portraits in einer komplexen Gegenwart, die von Spuren der Vergangenheit und heutigen globalen Strukturen eines ›nicht lokalisierbaren Imperiums‹ durchsetzt ist.[4]

Pieter Hugo arbeitet wie auch Richard Mosse mit stillen und bewegten Bildern, nutzt filmische Aufnahmen dazu, die Situation des Fotografierens als menschliche Begegnung mit spezifischen Mechanismen und Dynamiken sichtbar zu machen. Dieses Zusammen-

spiel aus inszeniertem Porträt und gefilmter Entstehungssituation, die den Prozess der Interaktion des Fotografen mit den Porträtierten aufzeigt, befragt die vermeintlich etablierten Machtimplikationen des isolierten fotografischen Bildes. Das Foto bringt eine inhärente Spannung zum Ausdruck, welche auf eine visuelle Symbiose von Leid und Stärke hindeutet. Die möglicherweise leidvollen Problematiken, welche die Lebensumstände der oder des Porträtierten bestimmen (so die Vermutung des Betrachters), scheinen im Moment der Fotografie aufgehoben und doch suggestiv präsent. Die Jugendlichen zeigen sich dem Fotografen in starker und selbstbewusster Haltung, mit klarem, direktem Blick, sie werden nicht unbemerkt fotografiert, sondern sind in den Entstehungsprozess des Bildes aktiv eingebunden. Körpersprache und Mimik konterkarieren mit den Darstellungskonventionen von Leid, etablieren einen Blickwechsel auf Augenhöhe.

Die Videoarbeit *Permanent Error* [Permanenter Fehler], 2010, und die zugehörige Serie von Fotografien, zu der die großformatige horizontal ausgerichtete Fotografie *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2010, gehört, zeigen Menschen, deren Lebensumfeld durch den elektronischen Müll technologisierter Wegwerfgesellschaften Europas geprägt ist. »Rund 80% des europäischen Elektroschrotts wird ins Ausland gebracht. Das nennt man dann ›Auslagerung der Kosten‹«,[5] beschreibt Hugo das ökonomische Phänomen, das eine visuell surreal anmutende, real hochgiftige Landschaft entstehen ließ, in welcher dunkler Rauch den Prozess des Verbrennens von Kabeln und Geräten begleitet. Bedingt durch die Rauchschwaden und den tiefgelegten Blickpunkt sind wir als Betrachter mit einer sich scheinbar endlos erstreckenden Szenerie konfrontiert, die uns an Kriegsfotografien erinnert, wie sie dem kollektiven Gedächtnis eingeschrieben sind.

Die freigelegten Metalle werden über Zwischenhändler nach Europa zurückzirkulieren. Die toxische Landschaft, bestehend aus meterdicken Schichten von verbranntem Gummi, Plastik und Elektroschrott, zeigt einen Ort, dessen fremdes Material infolge globaler kapitalistischer Mechanismen die Natur zerstört und für die Menschen die lokale Situation tiefgreifend zum Negativen transformiert. »Ich habe die Müllde-

ponie zum ersten Mal auf einem Foto im ›National Geographic‹ gesehen. Dass Fotos mich dazu bewegen, meine eigenen Fotos zu machen, zieht sich wie ein roter Faden durch meine Arbeit.«[6] Fotografie als referenzielle visuelle Praxis, die sich immer explizit oder implizit auf bereits existente Bilder bezieht, ist folglich ein zentraler Aspekt der fotografischen Praxis Pieter Hugos.

Die Problematiken im Kontext rassistischer Praktiken kolonialer Fotografie und deren Kontinuitäten in der fotojournalistischen Berichterstattung, wie sie schon Susan Sontag kritisch beleuchtete, sind in Anbetracht der Aufnahmen, die weiße männliche Fotografen von schwarzen Menschen machen, unweigerlich präsent. Die Arbeitsweise Hugos, der wie in dem Projekt *Permanent Error* filmische und fotografische Arbeitsweisen kombiniert, zielt dabei bewusst darauf, die Entstehungssituation der fotografischen Aufnahme werkinhärent offenzulegen, den Prozess des Inszenierens durch die hörbaren Anweisungen des Fotografen zu thematisieren und gleichsam die Hierarchien des fotografischen Blicks zu dekonstruieren. Die Thematisierung der Entstehungssituation und des Austausches zwischen Fotograf und porträtierter Person kann als ein selbstreflexiver und bewusster Akt der Dekonstruktion dieser hochproblematischen fotografischen Traditionen und Hierarchien verstanden werden, welche die visuelle Geschichte der Darstellung des afrikanischen Kontinents bestimmen.

Wie sich unsere Rezeption von Wirklichkeit im und durch das Medium Fotografie stetig wandelt, beschäftigt Pieter Hugo: »Mir fällt ein, dass die Bilder von der ersten Irak-Invasion unsere Sicht auf die Welt verändert haben. Vorher brachte ich Infrarot-Fotografie mit Naturfotos in Verbindung, mit Leoparden, die nachts beim Fressen überrascht werden. Heute denke ich dabei an Krieg und Konflikte.«[7] Die Implikationen des Mediums selbst bilden auch den Ausgangspunkt für Richard Mosse und seine Entscheidung, Infrarot als eine Folie zu nutzen, um unsere Wahrnehmungsmechanismen kritisch zu reflektieren und (Un-)Sichtbarkeit als manipulatives Instrument zu befragen.

Richard Mosse, *Lost Fun Zone, Infra* series, C-print, 2012

Richard Mosse, *Stalemate, Infra* series, C-print, 2011

Richard Mosse, *Nyabiondo, Infra* series, C-print, 2011

Landschaften des Konflikts und die Politiken der Sichtbarkeit – Richard Mosse

Der Ire Richard Mosse, der sich selbst als ›conceptual documentary photographer‹, als konzeptuell arbeitender Dokumentarfotograf bezeichnet, begleitete zuvor die Konflikte im Irak und in Gaza, als im Dezember 2009 der Kamerafilmhersteller Kodak öffentlich bekannt gab, die Produktion des Kodak Aerochrome Infrarot Farbfilms nach über 60 Jahren einzustellen. Mosse nahm dieses Ende einer fototechnischen Ära als Anstoß, seine eigene Praxis einer grundlegenden technischen Veränderung auszusetzen und sich dieser, in den 1940er-Jahren durch das US-amerikanische Militär entwickelten Überwachungstechnik zu bedienen. Der Kodak Aerochrome III Infrared Film 1443 ist über die Empfindlichkeit von 730nm hinaus in den unsichtbaren Nahinfrarotbereich erweitert. Infrarot, ein Spektrum, das dem menschlichen Auge unzugänglich bleibt, bildet einen ungesehenen Bestandteil der Realität. Diesem technischen Medium inhärent sind folglich bereits Fragen wie menschliche Wahrnehmung partiell konstituiert ist und dass das Sichtbare immer dem nicht Wahrnehmbaren gegenüber steht. Fotografie ist trotz ihrer Erweiterung des menschlichen Spektrums des Sichtbaren per se als Fragment angelegt und als Sinnbild selektiver Wahrnehmung lesbar, da sie immer mehr dem Blick verwehrt als sie ihm preisgeben kann.

Aerochrome Infrarot instrumentalisiert die fotografische Erweiterung des menschlichen Auges für den militärischen Kontext, wie die Überwachung von Regionen, deren dichte Vegetation beim Angriff die Sicht verwehrt. Ähnlich dem Agent Orange Entlaubungsmittels, das seine Verwendung durch das US-amerikanische Militär erstmals im Januar 1965 im Vietnamkrieg fand, dient die Infrarotfotografie der Sichtbarmachung des durch Pflanzen Verborgenen, z. B. eines im Dickicht versteckten Gegners oder strategisch bedeutenden Zielen. Tarnungsstrategien wie Camouflage-Bekleidung werden durch Infrarot sichtbar gemacht, indem das pinkfarben erscheinende Chlorophyll der Pflanzen sich vom Stoff der Uniform unterscheidet. Die Anwendungsgebiete des Films formulierte der Hersteller Kodak wie folgt: Falschfarbigkeit durch Diapositivfilm, hohe Dimensionsstabilität für Vegetationsaufnahmen, Tarnungserkennung und Ressourcenerschließung.

Die militärischen Intentionen des Mediums konzeptuell umzunutzen, ist elementare Bedingung der Überlegungen von Richard Mosse, der in seinen Arbeiten den Ausgangspunkt im Medium selbst nimmt, sich mit Implikationen, Kontexten und Anwendungsgebieten auseinandersetzt. Das künstlerische Konzept, ein Medium sowohl formal als auch inhaltlich zu transformieren, zu zweckentfremden und dennoch dessen originären Funktionskontext als Referenzraum (Sichtbarwerdung des Verborgenen) zu nutzen, entwickelt Mosse erstmals in *Infra* und verfolgt diese medienspezifisch konzeptuelle Arbeitsweise in *Heatmaps* und *The Incoming* weiter. Seine Werkserien, in denen er mit militärischen Bildtechnologien arbeitet, werfen Fragen nach der Visualität des Krieges auf. In welchem Verhältnis stehen verfremdete Bilder und nahezu abstrakte Erscheinungsformen von Menschen in Überwachungs- und Wärmekameras zu den Entscheidungsprozessen derer, die jene Bildtechnologien im militärischen Kontext nutzen?

Mosse vollzieht die Umnutzung westlicher, militärischer Bildtechnologie, um die Rezipienten mit der Wirklichkeit eines ausgebeuteten, destabilisierten, von Jahrzehnten der Gewalt gezeichneten Landes zu konfrontieren, das Austragungsort geopolitischer Interessen ist. Die Aufnahmen der *Infra*-Serie entstanden in Ituri und in verschiedenen Provinzen in Nord- und Süd-Kivu im Osten der Demokratischen Republik Kongo. Die aktuelle Situation der Bevölkerung der Region ist, trotz ihres Reichtums an Bodenschätzen wie Gold, Diamanten, Platin und Coltan, geprägt von Armut und sich immer erneut entladender Gewalt.

Um die zeitgenössische Wirklichkeit des Ostkongos zu verstehen ist ein Blick in die Vergangenheit und das Erkennen historischer Kontinuitäten grundlegend, welche die heutige Instabilität, Korruption und die Formierung von über 30 Rebellengruppen bedingen. Produkt einer Jahrhunderte überspannenden Geschichte der Ausbeutung, Unterdrückung und Gewalt durch einst koloniale und heute neokoloniale Strukturen, die sich an den enormen Ressourcen des Landes bereichern, lassen den Zusammenhang zwischen dem Potenzial und Reichtum an Rohstoffen und der miserablen Lebensrealität der Bevölkerung evident werden. Das komplexe und hoch problematische Verhältnis des Kongos zu Europa und den USA seit der Kolonialzeit bis in die Gegenwart ist Thema der Forschung des US-amerikanischen Historikers und Autors Adam Hochschild. Der Historiker schätzt die Todesopfer der Kolonialära in seinem 1998 publizierten ›King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa‹ [König Leopolds Gespenst: Eine Geschichte von Gier, Terror und Heldentum im kolonialen Afrika] auf etwa zehn Millionen Menschen.[8] Richard Mosse lud Hochschild 2011 ein, den Essay für die erste Publikation der *Infra*-Serie zu verfassen und kontextualisiert die Aufnahmen folglich gezielt vor dem Hintergrund historischer Zusammenhänge.[9]

Geschichte und Gegenwart, die durch gezielte Einflussnahme, Ausbeutung und asymmetrische Handelsbeziehungen des Westens mit der ›fernen‹ Demokratischen Republik Kongo bestimmt sind, stehen in einem besonderen Spannungsverhältnis zu den Funktionen, Möglichkeiten und der Instrumentalisierung der Fotografie zur Konstruktion von ›Wirklichkeitsbildern‹. Welches Bild zeichnete die Fotografie vom kolonialen Kongo? Wie entwickelte sich die Erscheinungsweise der Region im fotografischen Bild über die Jahrhunderte bis heute? Die Verbrechen gegen die Menschlichkeit, die der belgische König Leopold II. zwischen 1865 und 1909 beauftragte, wurden durch Fotografien, die Missionare von den Opfern der Bestrafungsverfahren aufgenommen hatten, in Europa verbreitet und für die Kritik Leopolds II. verwendet. Diese frühe Form der Visualisierung von Verbrechen und Leid, für ein vom Geschehen weit entferntes Publikum, ist für die Betrachtung der Rezeption des Kongos in der westlichen Wahrnehmung bedeutend. Denn noch heute besteht das fotografisch mediatisierte Bild der Region vorwiegend aus hungernden, leidenden Kindern, misshandelten Frauen, Toten und Gewalthandlungen.

Durch die Absenz der Grüntöne der Natur und deren Transformation in Variationen von Pink stellt Mosse ein konträres visuelles Vokabular vor, das nicht mit den vorbestimmten Deutungen und Assoziationen von Gewalt behaftet ist, sondern ein völlig anderes Bedeutungsspektrum eröffnet: Pink als Inbegriff von stereotyper Mädchenhaftigkeit, sorgenloser Sicherheit einerseits und Sexualität, Konsum und Popkultur andererseits. Inhalt und ästhetische Form widersprechen einander in den Aufnahmen folglich drastisch, ihre konterkarierenden Assoziations- und Bedeutungsräume generieren eine Spannung, die die Betrachtenden in diese dissonanten Bildwelten des Konfliktes hineinstarren lässt. Hinsichtlich ihrer Größe, Farbigkeit und epischen fotografischen Komposition legen diese Landschaften den Begriff des ›Surrealen‹ nahe, doch wie Sontag es angesichts der Fotografien vom Ground Zero bereits 2003 anmerkte, verbirgt sich hinter diesem »eilfertigen Euphemismus« nichts anderes »als die in Ungnade gefallene Idee der Schönheit«.[10] Die ostkongolesische Landschaft in ihrem hoch ästhetisierten, leuchtend pink gefärbten Erscheinungsbild entpuppt sich durch ihre Ästhetik

Sigalit Landau, *Mermaids [Erasing the Border of Azkelon]*, video, 2011

umso eindringlicher als Ort einer leidvollen und von Gewalt durchsetzten Wirklichkeit, die mit dem Westen, dessen Militär die Infrarotfotografie einst entwickelte, durch neokoloniale Strukturen noch immer hoch problematisch verknüpft ist.

Infrastrukturen der Separation

»Überall einem Wohnsitz zugewiesene Individuen, streng kontrollierte Ortswechsel, von Polizeiapparaten überwachte Migrationswege, während die Waren in einem von der globalisierten Wirtschaft geebneten Hyper-Raum frei zirkulieren.«[11] (Nicolas Bourriaud)

Die Videoarbeiten der Israelin Sigalit Landau und des Palästinensers Sharif Waked, die den Rundgang durch die Ausstellung ›Evoking Reality‹ beschließen, befassen sich mit dem Körper als Ausgangspunkt für die künstlerische Befragung einer durch Separation, gewaltvoller Umsiedelung und Verdrängung geprägten Wirklichkeit.

Der Nahostkonflikt, der die Region Palästina mit acht Kriegen, insbesondere den Gazastreifen betreffend, und durch zahlreiche gewaltvolle Konflikte zwischen Israelis und Palästinensern die Lebenssituation der Menschen in der Region schwerwiegend prägte und noch heute weiter andauert, bildet das thematische Zentrum beider Arbeiten. Ausgangspunkt der kritischen Betrachtung ist insbesondere Israels politische Kontrolle durch den Ausbau einer Infrastruktur von systematischer Überwachung und Grenzsicherung.

Auslöschung von Grenzlinien
Sigalit Landau

Die Videoarbeit *Mermaids [Erasing the Border of Azkelon]* [Meerjungfrauen [Die Grenze von Azkelon auslöschend]] referiert auf Bezugspunkte wie Mythos, Geschichte, Politik, Körper und Topografie. Schauplatz des Videos ist der Strand zwischen Aza (Gaza) und der israelischen Stadt Aschkelon. ›Azkelon‹ ist eine Wortschöpfung der beiden Städte, die durch einen gemeinsamen Strand verbunden, aber durch eine Grenze getrennt sind. Das Verhältnis von Landschaft und den gezogenen Grenzläufen wird von den Akteurinnen in Landaus Arbeit gleichsam körperlich erfahren als auch in seiner Beliebigkeit und Absurdität greifbar gemacht: Aus der Vogelperspektive der Kamera sehen wir Betrachtenden drei Frauen aus dem Wasser an den Strand laufen und in den Sand fallen. Arme und Beine strecken sie weit von sich, dehnen sich und gehen auf allen Vieren zurück in das Meer. Den rhythmisch rauschenden Wellen können die Frauen, wie einer unsichtbaren Kraft, nicht standhalten. Die Spuren, die sie in den Sand schreiben, werden von der nächsten Welle ausgelöscht – ein nicht enden wollender Prozess des Zeichnens und Verschwindens. Die Vogelperspektive, die an Überwachung durch Drohnen und topografische Fotografie denken lässt, betont den Bezug zu der Präsenz von Grenzverläufen. Der Ort ›Azkelon‹ entstammt wie die Meerjungfrauen der Welt von Märchen und Imagination. Körper, Ort und Handlung formulieren gleichsam eine Metapher für die politischen Bedingtheiten, die die Erfahrung des Einzelnen in dieser seit Jahrzehnten von tiefgreifenden Konflikten zermürbten Region und ihrer gespaltenen Gesellschaft bestimmen.

Sharif Waked, *Chic Point,* video, 2003

Im Gewand systematisierter Überwachung
Sharif Waked

Sharif Waked präsentiert in seiner Videoarbeit *Chick Point* Outfits für den problemlosen Übergang eines Kontrollpunktes (Checkpoint), wie er den Alltag im Gazastreifen und Israel bestimmt. Die eleganten Entwürfe, die von männlichen Models im Runway-Modus zu elektronischer Musik vorgeführt werden, lassen ungewöhnliche Körperstellen unbedeckt, verfügen über Öffnungen für Eingriffe oder sind mit Funktionen ausgestattet, die ein müheloses Entblößen des Bauches ermöglichen. Es ist Mode, die den Prozessen der Entblößung und des Abtastens, die mit den Kontrollen einhergehen, entspricht und eine Wirklichkeit, die durch Praktiken systematischer Überwachung bestimmt ist, greifbar werden lässt. Durch den schwarzen Humor, der aus *Chick Point* spricht, trotzt Waked den Dynamiken der Einschüchterung und Verunsicherung. Die Absurdität der täglichen Konfrontation mit Kontrollmechanismen und der Omnipräsenz von Staatsgewalt wird in einer Form Ausdruck verliehen, die es vermag, Menschen unterschiedlichster Kontexte anzusprechen. Der Film offenbart die psychologische Dimension der erzwungenen Entblößung während der Sicherheitskontrollen als systematisch repressive und verunsichernde Praxis. In den Entwürfen manifestiert sich die Wirklichkeit des Nahostkonflikts durch die Alltäglichkeit des Untragbaren.

Anmerkungen

1 Lisle, Debbie: »The Surprising Detritus of Leisure: Encountering the Late Photography of War«, in: *Environment and Planning D: Society and Space*, 29, 5. September 2011, S. 873–890, hier: S. 875.

2 Vgl. Sontag, Susan [2003]: *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt a. M. 2005, S. 119.

3 Vgl. Bloom, Paul: »Against Empathy«, in: *Boston Review*, September 10, 2014.

4 Bourriaud, Nicolas: *Radikant*, Berlin 2009, S. 60.

5 Hugo, Pieter: *Between the Devil and the Deep Blue Sea,* Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, München 2017, S. 166/167.

6 Ebd., S. 238.

7 Ebd., S. 166/167.

8 Vgl. Hochschild, Adam: *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, Boston 1998.

9 *Infra. Photographs by Richard Mosse*, Aperture Foundation, New York 2012, S. 131.

10 Vgl. Sontag, Susan [2003]: *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt a. M. 2005, S. 89.

11 Bourriaud, Nicolas: *Radikant*, Berlin 2009, S. 71.

WERKVERZEICHNIS

Sofern nicht anders verzeichnet, gilt für alle Werke:
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

MUSTAFAH ABDULAZIZ
*1986 in New York City, USA – lebt in Berlin, D

1 *Construction of bridge over Ganges tributary. Bihar Province, India,* 2013

2 *Sand ships. Dongting Lake. Hunan Province, China,* 2015

3 *A diorama of the Nanjing Yangtze River Bridge sits beneath the real bridge. Nanjing, China*, 2015

4 *Drought conditions, 12% full, Cantareira Reservoir. São Paulo, Brazil*, 2015

Je Inkjet-Print auf
Ilford smooth cotton rag
310g range Papier
90 × 109 cm
Leihgabe des Künstlers

5 *Classic Club Golf Course. Palm Desert, California, USA,* 2015/2018
Leuchtkasten
172 × 200 cm
Leihgabe des Künstlers

1

2

3

4

5

JANE ALEXANDER
*1959 in Johannesburg, ZA – lebt in Kapstadt, ZA

African Adventure, 2000
Digitaler Tintenausdruck auf Baumwollpapier, Ed. 1/3
10 tlg., 47 × 170 cm
Erworben 2003

CLÉMENT COGITORE
*1983 in Kolmar, F – lebt in Paris und Straßburg, F

1 *Digital Desert #2*, 2015
C-Print, Glas Diasec
120 × 170 cm
Erworben 2017

2 *Zodiac*, 2017
C-Print
113,5 × 150 cm
Erworben 2018

3 *Les Indes galantes*, 2017
Video HD, Ed. 5/5 + 1 AP
6 min
Erworben 2018

1

2

3

TACITA DEAN
*1965 in Canterbury, GB – lebt in Berlin, D und Los Angeles, USA

The Russian Ending, 2001
Fotogravur
20 tlg., je 54 × 79,4 cm
Erworben 2002

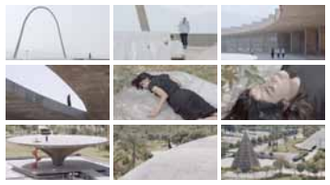
[Reihe 1]
Ship of Death / The Crimea / The Wrecking of the Ngahere / Erinnerung aus dem Weltkrieg

[Reihe 2]
Ballon des Aérostiers de Campagne / The Sinking of the SS Plympton / Death of a Priest / La Bataille d'Arras

[Reihe 3]
Götterdämmerung / Der Rückzug nach Verdun / Zur Letzten Ruhe / The Wreck of the Worthing Pier

[Reihe 4]
The Story of Minke the Whale / So They Sank Her! / The Life and Death of St. Bruno / Vesuvio

[Reihe 5]
The Tragedy of the Hughesovka Bridge / Die Explosion in dem Kanal / Beautiful Sheffield / Ein Sklave des Kapitals



ALIA FARID
*1985 in Kuwait-Stadt, KWT – lebt in Kuwait-Stadt, KWT und Puerto Rico, PRI

Ma'arad Trablous, 2016
HD Single Channel Video
14:24 min
Erworben 2018

CAO FEI
*1978 in Guangzhou, CHN – lebt in Peking, CHN

My future is not a dream, 2006
8 tlg., C-Print, Ed. 2/12
Je 120 × 150 cm
Erworben 2015

ABRIE FOURIE
*1969 in Pretoria, ZA – lebt in Berlin, D

Ampersand, Greenwich Street, Manhattan, New York, 1999
Schwarzweißfotografie auf Barytpapier, Ed. 1/20
24 × 36 cm
Erworben 2010

PIETER HUGO
*1976 in Johannesburg, ZA – lebt in Kapstadt, ZA

1 *Mallam Galadima Ahmadu with Jamis and Mallam Mantari Lamal with Mainasara, Nigeria*

2 *Mallam Umaru Ahmadu with Amita, Nigeria*

Beide aus der Serie *Hyena Men,* 2005
Inkjet-Print, Ed. 6/8 + 1 AP und 3/8 + 1 AP
51 × 51 cm
Erworben 2011

3 *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana,* 2010
C-Print, Panoramic Print
Ed. 7/10 + 2 AP, 119 × 220 cm
Erworben 2018

4 *Portrait #12, Rwanda,* 2015

5 *Portrait #30, South Africa,* 2016

Beide C-Print, Panoramic Print
Ed. 5/5 + 2 AP
120 × 160 cm
Erworben 2018

1

2

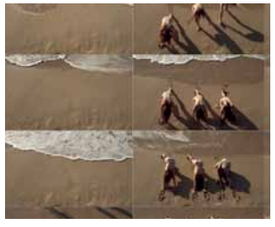
3

4

5

SIGALIT LANDAU
*1969 in Jerusalem, IL – lebt in Tel Aviv, IL

Mermaids [Erasing the Border of Azkelon], 2011
Video, Loop, Ed. 3/9 + 2 AP
11:03 min
Erworben 2013



RICHARD MOSSE
*1980 in Kilkenny, IRL – lebt in New York City, USA und Irland

1 *Stalemate*, 2011

2 *Nyabiondo*, 2011
Beide digitaler C-Print
1/2 + 1 AP, je 122 × 152 cm

3 *Lost Fun Zone*, 2012
Digitaler C-Print, 2/2 + 1 AP
183 × 229 cm

4 *Spiders*, 2015
Digitaler C-Print, 2/5 + 1 AP
102 × 127 cm

Alle aus der Serie *Infra*
Leihgaben
carlier | gebauer, Berlin

1

2

3

4

1a

1b

1c

1d

2a

2b

2c

2d

VIVIANE SASSEN
*1972 in Amsterdam, NL – lebt in Amsterdam, NL

1a *Etan / ebony 15:00*

1b *Untitled / me #1*

1c *Etan / ebony 16:00*

1d *Untitled / me #2*

Alle aus der Serie
Etan & Me, 2013
C-Print, Ed. 1/5 + 2 AP
45 × 30 cm
Erworben 2015

2a *At the scaffold*

2b *Cyanos*

2c *Glyco*

2d *Coco*

Alle aus der Serie
Pikin Slee, 2013
C-Print, Ed. 4/5 + 2 AP
45 × 30 cm
Erworben 2015

OSKAR SCHMIDT
*1977 in Erlabrunn, D – lebt in Leipzig und Berlin, D

Chair [Stuhl], 2011
Inkjet-Print auf Museo Fine Art
116 x 93 cm, Ed. 1/5 + 2 AP

The American Series I-XII, 2011
Inkjet-Print auf Museo Silver Rag
7 Teile. Ed. 5/12 + 3 AP
Je 46 × 38,4 cm
Erworben 2014

BERNI SEARLE
*1964 in Kapstadt, ZA – lebt in Kapstadt, ZA

Snow White, 2001
2 DVD Projektionen, Ed. 2/3
9 min
Erworben 2004

GUY TILLIM

*1962 in Johannesburg, ZA – lebt in Kapstadt, ZA

1a *Running women*

1b *Boy with dogs*

1c *Girls at play*

1d *Blue bucket*

Alle aus der Serie *Petros Village, Malawi*, 2006

Pigmentdruck auf Baumwollpapier, Ed. 2/5
55,5 × 83 cm
Erworben 2007

1a

1b

1c

1d

2 *Joseph Kabila election campaign billboard, Kinshasa*
Ed. 4/5

2

3 *Presidential candidate Jean-Pierre Bemba enters a stadium in central Kinshasa flanked by his bodyguards*
Exhibition print [N/C]

3

4a+b *Lumumbiste Party meeting and the street outside at a cell headquarters in a Kinshasa suburb*
Diptychon
Ed. 4/5

4a

4b

5a+b *A political election meeting takes place in a Kinshasa suburb, and election posters on poles in the street outside the home*
Diptychon
Ed. 4/5

5a

5b

6 *Protesters, supporters of Étienne Tshisekedi, calling for a boycott of the elections, Kinshasa*
Ed. 3/5

6

7 *A statue of Patrice Lumumba erected by Laurent Kabila, and an unfinished tower built during the Mobutu years, look down on Jean-Pierre Bemba supporters as they make their way to a rally, Kinshasa*
AP 1

7

8a

8b

8a+b *Lumumbiste Party activist at a meeting and the street outside, Kinshasa*
Ed. 4/5

9

9 *Supporters of Jean-Pierre Bemba line the road as he walks to a rally from the airport, Kinshasa*
AP 2

10

10 *A traditional dancer and crowd salute Jean-Pierre Bemba as he walks to a rally from the airport, Kinshasa*
Exhibition Print [N/C]

2–10 Alle aus der Serie *Congo Democratic,* 2006

Pigmentdruck auf Baumwollpapier, je 91 × 133 cm
Erworben 2017

11

11 *Harare*, 2016

Pigmentdruck auf Baumwollpapier
Diptychon gesamt 135 × 180 cm
Je 135 × 90 cm

12

12 *Kenyatta Avenue, Nairobi*, 2016

Pigmentdruck auf Baumwollpapier
Triptychon gesamt 135 × 270 cm
Je 135 × 90 cm
Beide aus der Serie *Museum of a Revolution*
Erworben 2018

SHARIF WAKED

*1964 in Nazareth, IL, Palästinenser – lebt in Haifa, IL und Santa Barbara, USA

Chic Point, 2003
Video, 5 min
Erworben 2013

MAYA ZACK

*1976 in Tel Aviv, IL – lebt in Tel Aviv, IL

Living Room 4, 2009
Anaglyph, 2D, Ed. 2/5
82,5 × 202 × 5 cm
Erworben 2013

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

›Evoking Reality‹
Konstitution von Wirklichkeit in Fotografie und Videokunst

Daimler Contemporary Berlin
24. November 2018 – 5. Mai 2019

Kuratorinnen
Renate Wiehager und Nadine Isabelle Henrich

Herausgeberinnen
Renate Wiehager
für Daimler AG

mit
Nadine Isabelle Henrich

Redaktion
Wiebke Hahn, Nadine Isabelle Henrich, Friederike Horstmann, Renate Wiehager

Ausstellungskoordination
Katjana Berndt, Wiebke Hahn, Kathrin Hatesaul, Nadine Isabelle Henrich, Carolin Kralapp

Kataloggestaltung
hackenschuh communication design, Stuttgart

Druck
Bechtel Druck GmbH+Co.KG
73061 Ebersbach

© VG Bildkunst, Bonn 2018: Jane Alexander, Clément Cogitore

© 2018 der abgebildeten Werke von:
Mustafah Abdulaziz, Jane Alexander, Cao Fei, Clément Cogitore, Tacita Dean, Marlene Dumas, Alia Farid, Abrie Fourie, Pieter Hugo, Sigalit Landau, Richard Mosse, Viviane Sassen, Oskar Schmidt, Berni Searle, Paul Stopforth, Guy Tillim, Sharif Waked, Maya Zack

© 2018 Daimler AG, die Autorinnen und Fotografen

Fotos
Courtesy Mustafah Abdulaziz, Berlin: S. 38–39, 41, 58. Jürgen Altmann, Stuttgart: S. 47–48, 59. Denise Andrade, São Paulo: S. 45, 59. Courtesy Galerie Paul Andriesse, Amsterdam: S. 46. Courtesy Artstation Gallery, Tel Aviv: S. 56, 59. Courtesy carlier | gebauer, Berlin: S. 11, 53–54, 59. Courtesy Durban Art Gallery, Durban: S. 45. Courtesy Galerie Imane Farès, Paris: S. 6–7, 42, 58. Courtesy Frith Street Gallery, London & Marian Goodman Gallery, New York/Paris/London: S. 12–13, 17, 58. Courtesy Abrie Fourie, Berlin: S. 58. Courtesy J. Paul Getty Museum/Walker Evans Archive: S. 18 u. Courtesy Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart: S. 30, 31, 32–33, 35, 37, 58. Courtesy Gallery One, Ramallah: S. 57, 60. Courtesy Pieter Hugo, Kapstadt: S. 51, 59. Courtesy Parrotta Contemporary Art, Köln: S. 14 u., 18–19, 59. Courtesy Priska Pasquer, Köln: S. 2–3, 49, 59. Courtesy Stevenson, Kapstadt/Johannesburg: S. 9, 20–21, 23, 28, 45, 58–60. Courtesy Vitamin Creative Space, Guangzhou: S. 43, 58. Hans-Georg Gaul, Berlin: S. 58, 60. Uwe Seyl, Stuttgart: S. 9, 12–13 o., 24–25, 27, 29, 60. Maya Zack, Tel Aviv: S. 14–15, 60. Jens Ziehe, Berlin: S. 12–13, 17, 58.

Cover: Viviane Sassen, *Cyanos,* 2013 © Viviane Sassen, Courtesy Stevenson, Cape Town/Johannesburg
Foto: Jürgen Altmann, Stuttgart.

Wir danken
carlier | gebauer, Berlin und Jüdisches Museum, Berlin

Sollte es trotz intensiver Recherche nicht gelungen sein, alle weiteren Rechteinhaber zu finden, so werden berechtigte Ansprüche im Rahmen der üblichen Lizenzgebühren vergütet.

Printed in Germany

DAIMLER