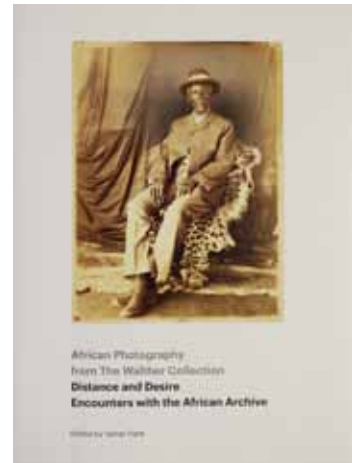


REZENSION

AUSST.KAT. AFRICAN PHOTOGRAPHY FROM THE WALTHER COLLECTION. DISTANCE AND DESIRE. ENCOUNTERS WITH THE AFRICAN ARCHIVE. NEW YORK/NEU-ULM 2013-15. GARB, TAMAR (HG.), GÖTTINGEN, STEIDL, 2013 (352 SEITEN) —

Distance and Desire: Encounters with the African Archive ist die bereits dritte Publikation der *Walther Collection*, die sich afrikanischer Foto- und Videokunst widmet. Der vorliegende Katalog, herausgegeben von Tamar Garb, entstand im Zuge der gleichnamigen Ausstellung im Project Space der Sammlung in New York und Neu-Ulm ¹⁾ und einem vorangegangenen internationalen Symposium an der New York University sowie am University College in London. *Distance and Desire* präsentiert ein weites Spektrum an historischem Fotomaterial aus der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts aus Süd- und Ostafrika. Dem historischen Konvolut aus Originalfotografien, *cartes de visite*, Postkarten oder auch einzelnen Seiten aus Fotoalben wird zeitgenössische afrikanische und afro-amerikanische Foto- und Videokunst gegenübergestellt. Dem Ziel der Ausstellung, einen Dialog zwischen dem Archivmaterial und aktueller Kunstpraxis zu initiieren, wird in Form von Gegenüberstellungen vergangener und gegenwärtiger Bildproduktion Rechnung getragen. So ist auch der Katalog dieser konfrontativen Vorgehensweise entsprechend in zwei Abschnitte geteilt: Der erste Teil unter dem Titel *Poetics and Politics* – ein in der Ausstellungspraxis der letzten Jahre recht populär gewordenes Begriffspaar – soll einerseits den ideologischen Rahmen des kolonialen Südafrika und andererseits das außergewöhnliche fotografische Können, durch das das Material sich auszeichne, sichtbar machen (8). Die Aufnahmen sollen nicht nur auf soziologische Artefakte reduziert, sondern auch als ästhetische Objekte begriffen werden. Der zweite Teil des Katalogs vereint schließlich unter dem Titel *Contemporary Reconfigurations* zeitgenössische Kunst, die sich mit historischer Bildproduktion in Afrika und dem afrikanischen Archiv auseinandersetzt.

— Kuratorin und Herausgeberin Tamar Garb beschreibt in ihrem einleitenden Aufsatz *Encountering the African Archive: The Interwoven Temporalities of Distance and Desire* das der Ausstellung zugrundeliegende Konzept als eine Untersuchung von „verwobenen Zeitlichkeiten“ und deren Gegenüberstellung (29).



// **Abbildung**

Ausst.Kat. African Photography from the Walther Collection. Distance and Desire. Encounters with the African Archive. New York/Neu-Ulm 2013-15. Garb, Tamar (Hg.), Göttingen, Steidl, 2013 (352 Seiten)

1)

Die Schau ist in der Zeit von 9. Juni 2013 bis 17. Mai 2015 zunächst in der Dependence New York und schließlich in Neu-Ulm zu sehen.

Dabei lokalisiert sie diese Verwobenheit einerseits auf der kuratorischen Ebene, indem historisches Fotomaterial mit zeitgenössischer Kunst in Beziehung gesetzt wird, und andererseits auf der Ebene des einzelnen Werks, wo Aspekte von (Un-)Gleichzeitigkeit herausgearbeitet werden sollen. Exemplarisch für die Fokussierung zieht Garb das Porträtfoto von King Khama III. heran, das genau jene Gleichzeitigkeit von afrikanischen Traditionalismen und westlicher Modernisierung markiere (26). King Khama III. war aktiv an der Konstruktion seines Images beteiligt, indem er sich afrikanisch konnotierter Motive bediente und gleichzeitig in westlicher Kleidung Porträt saß.

—— Das Ausstellungsmaterial soll sowohl hinsichtlich seines weiten Spektrums verschiedener Repräsentationskategorien, die vor allem eine Zurschaustellung des afrikanischen Körpers als anthropologisches Forschungsobjekt und dessen Funktion als Projektionsfläche betreffen, als auch unter ästhetischen und formalen Kriterien betrachtet werden (27).

—— Elizabeth Edwards eröffnet mit ihrem Aufsatz *Looking at Photographs: Between Contemplation, Curiosity and Gaze* den ersten Abschnitt des Katalogs. Für Edwards laufe der Diskurs über koloniale Bildkultur unter dem vorherrschenden Topos des „kolonialen Blicks“ Gefahr, durch die Überbetonung des Aneignenden, den dargestellten Subjekten auf reduktive und vereinfachende Weise jegliches handlungsmächtige und widerständige Potenzial abzuerkennen und damit bestehende asymmetrische Machtverhältnisse zu reproduzieren (50). Sie schlägt in Folge den Begriff der „curiosity“ als einen heuristischen Apparat vor, um eine neue Kategorie für das Verständnis der Komplexität kolonialer Bildproduktion einzuführen (49). Zahlreiche Fotostudios in europäischer wie auch afrikanischer Hand hätten verschiedenste Formen der Porträtkonsumption bedient, was auch, so Edwards, unterschiedliche Arten des Sehens und der Neugierde bedeute (51).

—— Tamar Garb widmet sich in ihrem zweiten Katalogbeitrag *Colonialism's Corpus: Kimberley and the Case of the Cartes de Visite* einer Sammlung von Porträtaufnahmen in Visitenkarten-Format, die in den 1870er Jahren in Kimberley entstanden und in großen Mengen in Umlauf gebracht wurden. Das zu einem Album zusammengefasste Set besteht aus Einzel- oder Gruppenporträts der afrikanischen Bevölkerung, die sich vor allem durch die Nacktheit der Protagonist/inn/en und einen seltsamen Kontrast zum Studiosetting auszeichnen. Dabei wird der Körper der

afrikanischen Frau als das faszinierende Andere dargestellt, was Garb als Ausdruck der im 19. Jahrhundert verstärkten Faszination für Körperformen und Sexualität beurteilt (65). Die Kombination aus rassistischen Beschriftungen, die die Porträtierten verallgemeinernd in „Zulu“ oder „Hottentot“ kategorisieren, und anthropometrischen Aufnahmen verliehen dem Album den Charakter eines rassifizierenden Musterbuches (65). Garb lokalisiert auch hier Momente der Gleichzeitigkeit, wenn die Bilder einerseits eine traditionelle Gesellschaft abbilden und andererseits in Kimberley, einem Schauplatz voranschreitender Modernisierung, situiert sind. Die Autorin wertet diese zusammentreffenden Zeitlichkeiten als Sichtbarmachung einer sich im Fließen befindenden afrikanischen Identität (67).

— Christraud Geary befasst sich in ihrem Essay *„Zulu Mothers“ and Their Children Traveling Around the World: From Photograph to Picture Postcard* mit bildlichen Repräsentationen der sogenannten „Zulu Mothers“, die in Umlauf gebracht wurden. Das Motiv der ihr Kind auf dem Rücken tragenden „Zulu-Mutter“ prägte das Klischee der afrikanischen Frau, das bei Europäer/innen als Postkartenmotiv besonders beliebt war (71). Wie Edwards zuvor betont auch Geary die Problematik unter dem Modell des „kolonialen Blicks“, welches die Dargestellten in eine wiederholte Opferrolle manövrierte, ungleiche Machtverhältnisse wieder vorzuführen und die historische Realität, in der die Dargestellten durchaus Teilnehmer/innen der südafrikanischen Ökonomie waren, auszublenden (79).

— Auch Hlonipha Mokoena untersucht in *„Being Zulu“, A History in Portraits* die Konstituierung einer Identität der „Zulu“ und die Konstruktion von Geschichte durch Bilder (104). Sie analysiert dabei das überlieferte Bild männlicher Zulus, das sich vor allem aus der Vorstellung des „Zulu-Kriegers“ entwickelte, welches auf dem Mythos des Volksvaters Shaka Zulu basiert. Neben bildlichen und schriftlichen Beschreibungen Shakas und Porträts des späteren Königs Cetshwayo zieht sie schließlich Fotografien von einheimischen Zulu-Polizisten heran, um Momente der Selbststilisierung und die Kenntnis über den bewussten Einsatz von Symbolen und Kleidung als Bedeutungsträger herauszuarbeiten. Mokoena versucht damit unterschiedliche Konzeptionen von Zulu und den Wandel einer Zulu-Ästhetik aufzuzeigen (111).

— Cheryl Finley arbeitet in ihrem Aufsatz *Archiving Memory* Techniken des Bildmachens und des Bildarchivierens als eine Ästhetik des Erinnerns („mnemonic aesthetics“) heraus (81f).

Durch ein Standardrepertoire an Regeln hinsichtlich Pose, Requisiten oder Kulisse werde der afrikanische Mann als Krieger, die afrikanische Frau hingegen als hypersexuelles Wesen stilisiert (83f). Das Fotoalbum als spezifisch strukturiertes Erinnerungsarchiv konstruiere, so Finley, in einer „unwahren“ und subjektiven visuellen Sprache „Wirklichkeit“ und übe damit Einfluss auf die Meinungsbildung über Fragen von Rasse, Geschlecht und Klasse aus (83).

—— Erin Haney sieht in ihrem Beitrag *Barnard, Moore, Gribble, and the Privacy of the Archive* in dem von der Forschung vernachlässigten Genre der Studioporträtfotografie Material für identitätspolitische Diskurse und untersucht deren Porträtproduktion auf mehrdeutige Aspekte hin (89). Sie führt Beispiele an, die von einer bourgeoisen Bildsprache bis hin zu ästhetisch fesselnden und egalitären Porträts reichen und damit als Indizien für die Kontrolle über die eigene Repräsentation zu werten seien (95).

—— Michael Godby widmet sich in seinem Beitrag eingehend dem ethnographischen Projekt *The Bantu Tribes of South Africa* von A. M. Duggan-Cronin und dessen unterschiedlicher Rezeption in der Anthropologieforschung. Cronins Kombination aus pseudowissenschaftlichen und künstlerischen Ambitionen zeichne ein ästhetisiertes und romantisches Bild des afrikanischen Volkes und maskiere damit die demografische Abweichung (101). Cronins Projekt bestätige und trage zu einer konservativen politischen Ideologie von Separatismus und ethnischem Essenzialismus bei (103).

—— Deborah Willis und Carla Williams eröffnen mit ihrem Aufsatz zu Carrie Mae Weems Arbeit *From Here I Saw What Happened And I Cried* (1995–1996) den zweiten Abschnitt des Katalogs, der sich zeitgenössischer Kunstpraxis zuwendet. Weems eigne sich historisches Fotomaterial von zu anthropometrischen und anthropologischen Musterbildern degradierten Subjekten an, um dieses zu manipulieren, zu rekontextualisieren und schließlich neue Narrative zu konstruieren (213). Diese strategisch subversive Appropriation der Vergangenheit würde neue Formen von Erinnerung und Identität kultivieren und uns an die Verantwortung erinnern, Geschichte immer wieder aufs Neue zu befragen (216).

—— Jennifer Bajorek beschäftigt sich anschließend mit Santu Mofokengs Installation *The Black Photo Album: 1890 – 1950 von 1997*. Mofokengs Kombination aus künstlerischer Praxis und wissenschaftlicher Forschung sei exemplarisch für die in den 1990er Jahren vollzogene Wende zur Fotografie und dem „post-apartheid

archival engagement“ in der südafrikanischen Kunst (218). Ganz anders als Weems' modifizierender Eingriff in das Fotomaterial, fotografiert Mofokeng die historischen Aufnahmen ab, um diese als digitale Speicherung für die Nachwelt zu sichern. Dies sei als ein Hinweis auf die Zerstörung von historischem Gedächtnis zu werten, wie sie durch die europäische Kolonialisierung, aber auch durch den aufkommenden Apartheid-Staat forciert wurde, der vornehmlich die bildliche Auslöschung der schwarzen Mittel- und Arbeiterklasse vorantrieb und damit Elemente von Modernität in der afrikanischen Gesellschaft ausblendete (219ff).

—— Chika Okeke-Agulu behandelt in ihrem Beitrag Samuel Fossos Selbstporträts der 1970er Jahre als visuelles Äquivalent einer postkolonialen Ästhetik und bringt diese mit zeitgenössischer *Highlife*-Musik in Verbindung (229). Die aus Westafrika stammende Popmusik spiegelte sich als Sound eines dekolonialisierten und unabhängigen Afrika in Fossos frühen Selbstporträts, welche als affirmative Repräsentationen des eigenen Selbst Ausdruck biografischer und sozio-politischer Gegebenheiten seien, wider. Seine späteren Arbeiten der 1990er und 2000er Jahre, die sich mehr der Maskierung und Transformation der eigenen Identität widmen, interpretiert Agulu als Ausdruck des Versagens des postkolonialen Staates (230f).

—— Gabi Ngcobo untersucht in ihrem Essay *I'm Not Who You Think I'm Not* queere Ikonografien in der zeitgenössischen Kunstpraxis von Andrew Putter, Zanele Muholi und Sabelo Mlangeni. Diese würden Subjektivitätsmodelle sichtbar machen, die sich nicht mehr auf eine binäre Auffassung von Rasse und Geschlecht verkürzen ließen und den queeren Körper als das „unübersetzbare *Andere*“ (239) zur Disposition stellen.

—— Abschließend betrachtet Awam Amkpa in *Africa: Colonial Photography and Outlaws of History* das Archiv als eine Dokumentation von europäischen Interpretationen, die die afrikanische Gesellschaft als das *Andere* der modernen westlichen Welt definieren (241f). Amkpa liest die Gegenüberstellung von Mofokengs *Black Photo Album* und Duggan-Cronins *The Bantu Tribes of South Africa* sowie Arbeiten von Seydou Keita oder Malick Sidibé aus den 1950er und 60er Jahren, die eine Gleichzeitigkeit von „primitiver Stammeskultur“ und moderner Gesellschaft indizieren, mit Michel Foucaults „Heterotopien“- und „Heterochronien“-Konzept (244f).²⁾ Aktuelle Positionen wie jene Zanele Muholis oder Kiluanji Kia Hendas würden durch das Porträtieren queerer Identitäten mit fotografischen Konventionen spielen und heteronormative

2)

Foucault, Michel (2005): *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Narrative des Archivs herausfordern. Es handle sich um Bilder von sich überlappenden Modernitäten und „Hemisphären“, die eine Vielzahl an Subjektivitätsmodellen hervorbringen (250).

—— Dem Katalog gelingt es, die von Garb thematisierten „verwobenen Zeitlichkeiten“ in interessanten Werkanalysen herauszuarbeiten. Dem gesteckten Ziel, eine neue Perspektive abseits einer reduktionistischen Betrachtung unter dem Konzept des „kolonialen Blicks“ zu liefern, indem neben politischen auch die poetischen Dimensionen der Werke einbezogen und die Arbeiten damit auch auf ihre formalen und ästhetischen Qualitäten hin untersucht werden sollen, erfüllt der Katalog nur stellenweise. Leider konzentriert sich die Publikation in ihrem angestrebten Dialog zwischen historischer Fotografie und zeitgenössischer Kunstpraxis auf altbewährte künstlerische Positionen. Eine Auseinandersetzung mit spannenden aktuellen Arbeiten, die sich im Katalog finden, wie etwa jene von Pieter Hugo, Candice Breitz, Philip Kwame Apagya oder Jodi Bieber, wird bedauernswerterweise entweder nur am Rande oder gar nicht geleistet. Nichtsdestotrotz arbeitet der Katalog auf interessante Weise selbstermächtigende und partizipative Momente der afrikanischen Bevölkerung an der Konstruktion ihres Bildes heraus. Damit forcieren die Autor/inn/en eine Auseinandersetzung mit der von ihnen erkannten Problematik, die das Archivieren von Fotos aus unterschiedlichen Kontexten und deren Vereinigung und Institutionalisierung durch das „disziplinäre Auge“ betrifft. Damit würden vornehmlich Blickkonzepte von rassistischer Art ein-, Spuren von Selbstermächtigung der Dargestellten jedoch ausgeschlossen (54). Die Autor/inn/en von *Distance and Desire* erinnern die Leser/innen dabei immer wieder an die Tatsache, dass Geschichte stets durch die Art ihrer Archivierung geformt wird.

// Angaben zur Autorin

Aneta Zahradnik, Mag., wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität für angewandte Kunst Wien, Abteilung Kunstgeschichte. Forschungsschwerpunkte: Höfische Porträtkultur des 18. Jahrhunderts in Österreich; Verhältnis von Kunst und Arbeit in der Gegenwartskunst.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE