

INTO THE UNSEEN
THE WALTHER COLLECTION

Die Ausstellung wurde von
Nadine Isabelle Henrich, Kunsthistorikerin und Kuratorin
des Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg
&
Prof. Tina M. Campt, Historikerin und Roger S. Berlind Professor
of Humanities an der Princeton University kuratiert

und entstand in engem Dialog mit
Artur Walther, Gründer der The Walther Collection.

Wir danken dem Metropolitan Museum of Art für die Zusammenarbeit an dieser Ausstellung.

THE
WALTHER COLLECTION

INTO THE UNSEEN
THE WALTHER COLLECTION

INHALTSVERZEICHNIS

EINFÜHRUNG	
POETIK DES UNGESEHEN.....	4
KAPITEL I	
FREQUENZEN DER DUNKELHEIT.....	6
1.1 Santu Mofokeng.....	8
1.2 Rotimi Fani-Kayode.....	12
1.3 Jo Ractliffe.....	14
KAPITEL II	
DEN ALLTAG IN DEN HÄNDEN HALTEN	16
2.1 Unbekannte*r Zusammensteller*in.....	18
2.2 Alphonse Bertillon.....	20
2.3 Santu Mofokeng.....	22
KAPITEL III	
DEM LAND ZUHÖREN	24
3.1 Berni Searle.....	26
3.2 Em'kal Eyangakpa.....	28
3.3 David Goldblatt.....	30
3.4 Santu Mofokeng.....	33
3.5 Dawit L. Petros.....	34
3.6 Yto Barrada.....	36
KAPITEL IV	
FOTOGRAFISCHE SEDIMENTE	38
4.1 Allan deSouza.....	40
4.2 Lost & Found Project.....	42
4.3 Kay Hassan.....	44
4.4 Martina Bacigalupo.....	46
KAPITEL V	
SCHMECKEN, BERÜHREN, FÜHLEN.....	48
5.1 Beijing East Village Collective.....	50
5.2 Song Dong.....	52
5.3 Eadweard Muybridge.....	54
5.4 Unbekannte*r Fotograf*in.....	57
5.5 Jules Bernard Luys.....	58
5.6 Hardin J. Callithan.....	60
5.7 William T. Gordon.....	63
5.8 Ana María Gómez López.....	64
5.9 RongRong.....	66
5.10 Cang Xin.....	68
5.11 Felipe Romero Beltrán.....	70
KAPITEL VI	
ZEIT SPÜREN.....	72
6.1 Yang Fudong.....	74
IMPRESSUM.....	76

EINFÜHRUNG POETIK DES UNGESEHENEN

Tina Marie Campt
Nadine Isabelle Henrich

Die Ausstellung INTO THE UNSEEN versammelt Arbeiten, die verschiedene sinnliche Ebenen von Fotografie erfahrbar machen. Sie lädt uns dazu ein, die hörbaren, spürbaren und emotionalen Wirkungen von Fotografien anzunehmen, und fordert uns auf, darüber nachzudenken, was es bedeutet, Fotografie über das Sehen hinaus zu verstehen. Wie stimuliert das Medium das ganze Spektrum unserer Sinne – vom Haptischen (Tasten) über das Sonische (Klang) bis hin zum Olfaktorischen (Geruch) und Gustatorischen (Geschmack)?

Anstatt Fotografie als Kategorisierungsinstrument oder als Mittel zu begreifen, das Reale oder das Wahre einzufangen, erkunden die gezeigten Werke die Grenzen zwischen Sehen und Ungesehenem, zwischen dem, was erscheint, und dem, was verschwindet, sowie zwischen Spiritualität und Körperlichkeit, Stille und Klang, Erinnerung und Vergessen, Imagination und Verdrängung.

Im Zentrum der Ausstellung steht die Annahme, dass das Ungesehene untrennbar mit dem Sehen verwoben ist. Diese Wechselwirkung ist geprägt von sozialen, kulturellen, technologischen und politischen Deutungsprozessen. Das Ungesehene ist ein Ort des (noch) Verborgenen und der Möglichkeit von Widerstand und Verweigerung. Seine Zeitlichkeit ist eine der Latenz: Das Ungesehene findet sowohl in der Gegenwart als auch in einem noch kommenden Moment statt.

»Je mehr uns die Fotografie zeigt, desto deutlicher wird, wie viel wir nicht sehen und wie blind das Sehen eigentlich ist. Das optisch Unbewusste der Fotografie ist ein unheimliches Gefühl – es offenbart uns, dass wir eine ungesehene Welt bewohnen.«

– Shawn Michelle Smith, *At the Edge of Sight*

KAPITEL I

FREQUENZEN DER DUNKELHEIT

Wie können wir uns Fotografien
über den Akt des Sehens hinaus
näher?

Wie prägen Dunkelheit
und Opazität
unsere Wahrnehmung
von Fotografie?

Und was bedeutet es,
Bildern zuzuhören?

Fotografie (»Schreiben mit Licht«) wird durch Abstufungen von Lichteinfall strukturiert. »Belichtung« und »Aufnahme« sind seit ihrer Erfindung Schlüsselbegriffe der Fotografie. Sie bringen das grundlegende Bestreben des Mediums zum Ausdruck: ein greifbares Zeugnis dessen zu schaffen, was wir von der Welt um uns herum sehen und wissen. Aber seit ihrer Entstehung hat die Fotografie immer ebenso viel verborgen, wie sie offenlegte. Wie die Fotohistorikerin Shawn Michelle Smith betont, liegt im Kern der Fotografie »zugleich ein intensives Verlangen und ein Scheitern, zu sehen«.

In diesem Sinne nähern sich die in dieser Sektion der Ausstellung versammelten Künstler*innen der Fotografie nicht aus der Perspektive der Belichtung oder Stabilisierung von Wissen, sondern aus der Anerkennung von Ambivalenz, Widerständigkeit und der Beweglichkeit von Unwissenheit und Erkenntnis.

Dieser erste Raum lädt dazu ein, sich darauf einzustimmen, was wir durch die künstlerische Deutung von Dunkelheit, Opazität, Unschärfe, Abwesenheit und Negativraum erfahren können. Die ausgestellten Werke aktivieren das, was im Bild unsichtbar oder ungesehen bleibt, und nutzen die Fotografie, um das freizusetzen, was sich in den Schatten unserer Vorstellungskraft bewegt: Spirituelles, ausgelöschte Geschichten, verdrängte Ängste oder unerkannte Kräfte, die uns prägen.

Wenn wir uns sinnlich auf diese vielschichtigen Werke einlassen, hören wir zum Beispiel das Raunen spiritueller Erwachensprozesse, die Schwarze Widerstandsbewegungen genährt haben. Wir erleben bis heute fortwirkende Traumata der Apartheid, die Südafrikas Landschaften heimsuchen. Wir werden vom weichen, verschwommenen Fokus einer Spielzeugkamera berührt, die statt visueller Informationen emotionale Register transportiert. Und wir werden von intimen, rituellen Bildern queerer Körper bewegt, die sich gängigen Erwartungen von sozialer Angemessenheit und Respektabilität verweigern.

SANTU MOFOKENG

Die eindringlichen fotografischen Essays von Santu Mofokeng untersuchen, wie Individuum und Gemeinschaft, Geschichte und Landschaft, Menschen und ihre Ahnen zusammenwirken. Diese Langzeitstudien, die ungesehene Facetten des Alltagslebens beleuchteten, begann Mofokeng ab Mitte der 1980er Jahre, als der Kampf gegen die Apartheid seinen Höhepunkt erreichte. Sein entschleunigter und intimer Ansatz bietet eine Gegenerzählung zu vorherrschenden Darstellungen Schwarzer Südafrikaner*innen in der globalen Bildökonomie. Bewusste Entscheidungen wie Mehrfachbelichtungen, opake Schatten, geschichtete Kompositionen und gezielte Unschärfen heben die »Andersweltlichkeit« des Dargestellten hervor. Mofokengs Fotografien weichen vom Realistischen ab und nutzen diskursive und poetische Strategien, um spirituelle, praktische und ungesehene Räume des Widerstands und der Heilung zu erkunden.

1956 in Soweto, Johannesburg, Südafrika
2020 in Johannesburg, Südafrika

1.1

1.1.1 CHASING SHADOWS

Santu Mofokeng
Eyes-wide-shut, Motouleng Cave, Clarens, 2004
Gelatinesilberabzug

Santu Mofokeng
Sangoma Sisters Gladys and Cynthia Leading Initiates in the Afternoon "Ingoma", Clarens, 1996
Gelatinesilberabzug

Santu Mofokeng
Inside Motouleng Cave, Clarens, 1996
Gelatinesilberabzug

Santu Mofokeng
Christmas Church Service, Mautse Cave, c. 2000
Gelatinesilberabzug

Santu Mofokeng
Buddhist Retreat, near Pietermaritzburg, 2003
Gelatinesilberabzug

Santu Mofokeng
Sacral Animals, Motouleng Cave, Clarens, 2004
Gelatinesilberabzug

Santu Mofokeng
Prayer Service at the Altar on the Easter Weekend at Motouleng Cave – Free State, 2006
Gelatinesilberabzug

Angekündigte Schenkung der Walther Family Foundation an das Metropolitan Museum of Art, New York

Die Arbeiten sind von rechts nach links aufgelistet.

Santu Mofokeng
Church of God, Motouleng, 1996
Gelatinesilberabzug

Santu Mofokeng
Christmas Church Service, Mautse Cave, c. 2000
Gelatinesilberabzug

Courtesy Artur Walther, New York

ÜBER DIE SERIE

Chasing Shadows (1996–2014) schildert das religiöse Leben Schwarzer Südafrikaner*innen in den Motouleng-Höhlen, einer Pilgerstätte, an der viele Menschen Heilung, Rat und spirituelle Begleitung suchen. Die Bilder zeigen Heilsriten, Altäre und sakrale Tiere, die indigene Glaubenssysteme widerspiegeln. Zugleich dokumentieren sie den Alltag in den Höhlen.

In *Eyes-wide-shut, Motouleng Cave, Clarens* (2004) wird Mofokengs älterer, HIV-positiver Bruder Ishmael auf seiner letzten Prozession vor seinem Tod gezeigt. Ein scheinbar kopfloses weißes Pferd in *Buddhist Retreat, near Pietermaritzburg* (2003) erinnert sowohl an einen apokalyptischen Reiter als auch an einen entflohenen, befreiten Geist. Mofokengs eindringliche Arbeiten beschwören den Übergangsraum zwischen Traum und Wirklichkeit, Leben und Tod, Dokumentation und Imagination.

1.1.2 TRAIN CHURCH

Santu Mofokeng
The Drumming, Johannesburg Soweto Line,
aus der Serie *Train Church*, 1986
Gelatinesilberabzug
Angekündigte Schenkung der Walther Family
Foundation an das Metropolitan Museum of Art,
New York

ÜBER DIE SERIE

Train Church (1986) stellt spontane religiöse Andachten auf einer Pendlerzugstrecke zwischen Johannesburg und der Township Soweto dar. Das Foto zeigt, wie öffentliche Räume durch Spiritualität transformiert werden können. Für viele Südafrikaner*innen ist die Verbindung christlicher und afrikanischer Glaubensvorstellungen zu einer hybriden Spiritualität identitätsstiftend. Ihr Trommeln an die Wände des Abteils verwandelt den Transitraum des Zuges in eine akustische Kammer spiritueller Erfahrung.

1.1.3 BLOEMHOF

Santu Mofokeng
Afoor Family Bedroom, Vaalrand,
aus der Serie *Bloemhof*, 1988
Gelatinesilberabzug
Angekündigte Schenkung der Walther Family
Foundation an das Metropolitan Museum of Art,
New York

ÜBER DIE SERIE

Mit *Rumours: The Bloemhof Portfolio* (1988–1994) dokumentiert Mofokeng das Leben in der Township. Die Arbeit hebt die Verbindungen zwischen Menschen, Land und Zuhause hervor. Mofokeng begleitete in Bloemhof, einer Stadt in der Provinz Nordwest, die langwierigen Kämpfe und die Freuden einer Gemeinschaft von Pächterarbeiter*innen. Indem sie übersehene Momente des Alltags ins Zentrum rückt und diese durch Schattenspiele und metaphorische Szenen aufwertet, stellt die Serie vorherrschende Repräsentationen Schwarzer Südafrikaner*innen infrage. Die Spuren von Berührungen, die die unebenen Wände und den Lehm Boden bedecken, werden zum Sinnbild für die Oberfläche des fotografischen Bildes.

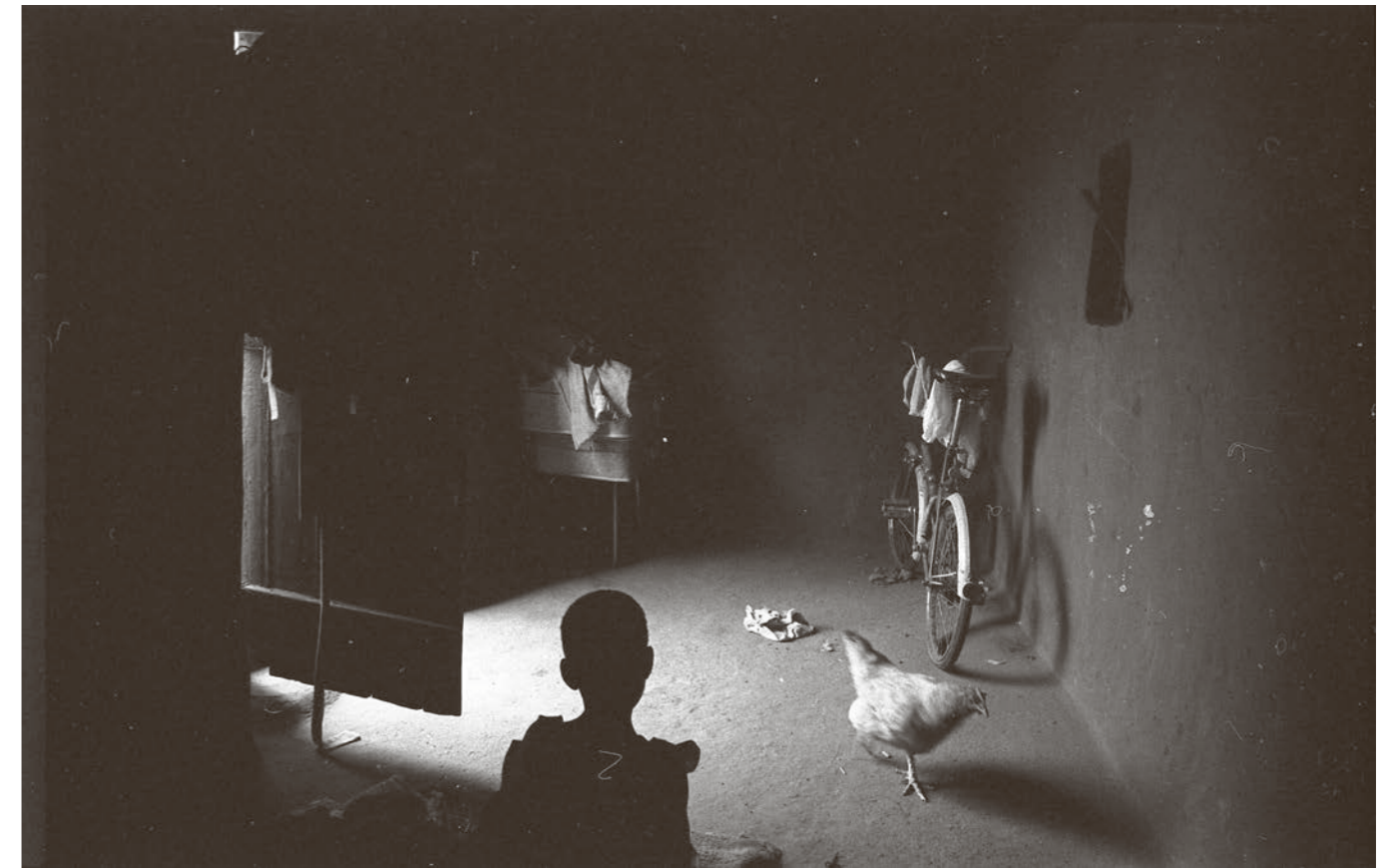


Abbildung 2: Santu Mofokeng, *Afoor Family Bedroom, Vaalrand*, from the series *Bloemhof*, 1988
© Santu Mofokeng Foundation. Courtesy Lunetta Bartz, MAKER, Johannesburg
Angekündigte Schenkung der Walther Family Foundation an das Metropolitan Museum of Art, New York

ROTIMI FANI-KAYODE

Rotimi Fani-Kayodes Werk wurde von seinen Wurzeln in den indigenen westafrikanischen Yoruba-Traditionen, den kulturellen Verbindungen seiner Familie zur nigerianischen politischen Elite und seinem Exil in Europa inspiriert. Der Künstler verstand sich aufgrund seiner Homosexualität, seiner geografischen und kulturellen Ungebundenheit sowie der familiären Erwartungen als »Außenseiter«.

In seinen fotografischen Performances inszenierte er sinnliche Kompositionen Schwarzer Körper, die auf die katholische Bildwelt, queere Performances oder auch die Yoruba-Kosmologie verweisen. Fani-Kayode konstruiert semiotische Spiele, die festgelegte Binaritäten überschreiten und stattdessen Zwischenwelten betonen. In den späten 1980er Jahren, als sein Bewusstsein für die eigene Sterblichkeit angesichts seiner Aids-Erkrankung wuchs, begann Fani-Kayode, zunehmend mit spirituellen und allegorischen Kompositionen zu experimentieren.

1955 in Lagos, Nigeria
1989 in London, Vereinigtes Königreich

1.2

HALF OPENED EYES TWINS

Rotimi Fani-Kayode
Half Opened Eyes Twins, 1989
Gelatinesilberabzug
Courtesy Artur Walther, New York

ÜBER DAS WERK

Das Doppelporträt *Half Opened-Eyes Twins* (1989) entstand in Fani-Kayodes Todesjahr. Durch die Darstellung von Zwillingen greift er ein beliebtes kunsthistorisches Sujet auf, das zwei Teile eines Ganzen veranschaulicht – wie zum Beispiel das Verhältnis von Tod und Leben, Bewusstsein und Unbewusstem, Realität und Imagination. Gleichzeitig verschiebt das Sehen mit nur einem Auge die räumliche Wahrnehmung und legt neurologische Dimensionen des Ungesehenen offen: Nur ein Bruchteil unseres Blickfeldes kann detailliert wahrgenommen werden; den Rest ergänzt das Gehirn basierend auf Erfahrungen und Erinnerungen. Weil dieses sogenannte monokulare Sehen keine Tiefenschärfe schafft, wird die Distanz zwischen dem beobachtenden Subjekt und der Umgebung zur Interpretation.

MATERNAL MILK

Rotimi Fani-Kayode
Maternal Milk, 1983
Gelatinesilberabzug
Courtesy Artur Walther, New York

ÜBER DAS WERK

Maternal Milk (1983) zeigt einen gestreckten, nackten Schwarzen Körper, über dessen Rücken Milch fließt – ein Symbol für Ernährung und Wachstum. In seiner gebeugten Haltung kann der hier Dargestellte das Lebenselixier aber nicht aufnehmen. Die schwarz-weiße Skulptur von Fani-Kayode kreiert eine intime, emotionale Szene, in der ein männlicher Körper im inneren Ringen betrachtet wird.

JO RACTLIFFE

Jo Ractliffe begann in den 1980er Jahren zu fotografieren und entwickelte ihren Stil durch Experimente mit unterschiedlichen Herangehensweisen. Häufig zeigen ihre Arbeiten Orte, an denen Menschen und deren physische Spuren abwesend sind. Die Fotos ermutigen dazu, über mehr als bloße Präsenz nachzudenken. Die stille Poesie ihrer Bilder findet subtile Ausdrucksformen dafür, wie Gewalt in die Landschaft des post-apartheidlichen Südafrikas eingeschrieben wurde. Ractliffe stellt die fotografische Repräsentation und ihre Genauigkeit infrage und betont, dass beides ebenso zufällig ist wie die historischen Erzählungen, die sie versuchen zu vermitteln.

1961 in Kapstadt, Südafrika
lebt und arbeitet in Kapstadt, Südafrika

1.3

DIANA ARCHIVE

Jo Ractliffe
Microlite, 2004
Quadtone-Pigmentdruck

Jo Ractliffe
Birthday Cake, 2004
Quadtone-Pigmentdruck

Jo Ractliffe
Black Sea, 2004
Quadtone-Pigmentdruck

Aus der Serie *Diana Archive*.
Angekündigte Schenkung von Artur Walther an das
Metropolitan Museum of Art, New York

Die Arbeiten sind von rechts nach links aufgelistet.

ÜBER DIE SERIE

Nachdem bei einem Einbruch ihre gesamte Ausrüstung gestohlen worden war, begann Ractliffe 1990, mit Spielzeugkameras zu arbeiten. Ihr nach einer dieser Kameras benanntes *Diana Archive* versammelt zahlreiche Motive des scheinbar Alltäglichen: Puppenköpfe, Geburtstagskuchen, leere Höfe, Straßenschilder und Szenen am Meer. Die Serie zeigt Lichtlecks und Vignettierungen und stellt mit ihrer Schnappschuss-Ästhetik konventionelle Erwartungen an die Fotografie als Dokument infrage.

KAPITEL II DEN ALLTAG IN DEN HÄNDEN HALTEN

Wie fühlt sich ein Familienporträt an?

Was finden wir in
den Alben anderer?

Wie riecht ein Fotoalbum
und was löst der Geruch
in uns aus?

Wie entscheiden wir,
was in ein Album aufgenommen
und was
ausgelassen wird?

Fotoalben und persönliche Archive vererbter Familienporträts sind haptische Objekte. Die Ordnung und die Sequenz ihrer Seiten erzählen eine Geschichte, konstruieren ein Narrativ, kartieren Beziehungen und zeichnen Leben nach. Alben gehen auf Praktiken des Sammelns, Arrangierens und Ausstellens zurück. Sie werden geschaffen, um berührt, gehalten und als Speicher von Gefühlen weitergegeben zu werden.

Aber nicht nur Amateur*innen und professionelle Fotograf*innen legen Fotoalben an. Wie zum Beispiel das Vermächtnis der Tatort-Alben von Alphonse Bertillon und sein berüchtigtes System der »Bertillonage« zeigt, ist das Anlegen von Fotoalben auch eine Praxis von Wissenschaft, Kontrolle und Überwachung, um sogenannte »Abweichler*innen« und »kriminelle Typen« zu identifizieren. Die Macht des Albums rührt hier von seiner Fähigkeit her, die Identität derjenigen zu definieren, die auf seinen Seiten katalogisiert sind.

Die in diesem Ausstellungsabschnitt gezeigten Fotoalben ermutigen uns dazu, sie in unserem Alltag tastend zu erleben und länger bei diesen fotografischen Archiven zu verweilen. Sie versammeln Bilder, die uns dazu herausfordern, uns mit den Geschichten unbekannter fotografischer Subjekte auseinanderzusetzen, die ihre zugeschriebenen Etiketten und Stereotype überschreiten. Die Alben und die darin enthaltenen Fotos motivieren uns dazu, den alternativen Erzählungen zuzuhören, die hörbar werden, wenn wir die Motive als ausdrucksstarke und greifbare Bilder ernst nehmen.

Zeitgenössische Künstler*innen wie Santu Mofokeng wirken der Macht solcher fotografischen Erfassungskategorien schon länger konsequent entgegen, indem sie Räume eröffnen, in denen neue Erzählungen anonymer oder verwaister Bilder entstehen können. In *The Black Photo Album / Look at Me: 1890–1950* verwandelt Mofokeng das Album in einen diskursiven Erkundungsort. Er nimmt uns mit auf eine Reise in bisher ungesehene Archive von Studioporträts, die von der Schwarzen südafrikanischen Mittelschicht in Auftrag gegeben wurden.

UNBEKANNTE* R ZUSAMMENSTELLER* IN

OHIO STATE ALBUM

Unidentified compiler (American)
»Ohio State School for the Blind album«, ca. 1952–64
Fotoalbum mit Gelatinesilberabzügen und Papierephemera sowie
handschriftlichen Anmerkungen in weißer Kreide
Courtesy the Walther Family Foundation, New York

Das Album *Ohio State School for the Blind* (ca. 1952–64) enthält
Fotografien und handschriftliche Notizen, die das Leben an der ersten
öffentlichen Schule für sehbehinderte Menschen in den USA
veranschaulichen. Das Album enthält Collagen unterschiedlicher
Erinnerungen und dient der Archivierung sozialer und individueller
Identität. In den hier versammelten autobiografischen Erzählungen spiegelt
sich eine Neuerfindung des Selbst als Form einer vernakulären – also einer
dieser Gruppe eigenen – Bildpraxis wider, die zur kritischen Auseinander-
setzung mit den Geschichten der nicht identifizierten Dargestellten einlädt.

2.1

ALPHONSE BERTILLON

Alphonse Bertillon, der seit Ende des 19. Jahrhunderts die Abteilung der kriminalistischen Identifizierung der Pariser Polizei leitete, entwickelte fotografische Methoden zur Erfassung rückfälliger Straftäter und zur Untersuchung von Tatorten. 1879 entwickelte der Kriminologe eine Methode zur Organisation von Identitätsakten auf Basis der Anthropometrie – der Wissenschaft von körperlichen Maßen – anhand eines streng standardisierten Karteisystems, um Gefangenenstatistiken zu erfassen. Außerdem formulierte Bertillon eine Methode der Tatortfotografie, bei der die Kamera auf einem hohen Stativ montiert wurde, um den Ort zu dokumentieren und zu vermessen, bevor Ermittler*innen mögliche Veränderungen vornahmen. Viele von Bertillons dokumentarischen und kategorialen Methoden werden bis heute weltweit von Ermittlungs- und Strafverfolgungsbehörden angewandt.

1853 in Paris, Frankreich
1914 in Paris, Frankreich

2.2

IDENTIFICATION ANTHROPOMÉTRIQUE

Alphonse Bertillon
Identification anthropométrique, instructions signalétiques (Signalitic Instructions, Including the Theory and Practice of Anthropometrical Identification), 1885
Buch mit Photogravüre-Tafeln
Angekündigte Schenkung der Walther Family Foundation an das Metropolitan Museum of Art, New York

ÜBER DAS WERK

Das 1885 veröffentlichte Buch *Identification anthropométrique, Instructions signalétiques* ist ein Anleitungsband mit Diagrammen zur Identifizierung von Straftäter*innen mit Beispiel-fotografien. Das Handbuch enthält frontale und Profil-Aufnahmen (»Mugshots«) sowie Detailfotos weiterer Körperteile, wie beispielsweise zur Identifizierung verschiedener Ohrformen, die Bertillon als Schlüsselmerkmal seiner Analyse erachtete. Als »Bertillonage« bekannt, stellte diese forensische Methode einen Versuch dar, Wiederholungstäter*innen zu identifizieren. Zudem war sie eine der ersten systematischen Nutzungen der Fotografie zur Kategorisierung und Vermessung des menschlichen Körpers. Die auf diese Weise produzierten Stereotype über Zusammenhänge zwischen körperlichen Eigenschaften und Charakterzügen sind nach wie vor eine Quelle für Diskriminierungen.

SANTU MOFOKENG

THE BLACK PHOTO ALBUM

Santu Mofokeng
The Black Photo Album / Look at Me: 1890–1950, 1997
Dia-Projektion (80 Schwarz-Weiß-Dias)
Angekündigte Schenkung von Artur Walther an das
Metropolitan Museum of Art, New York

ÜBER DAS ALBUM

Für *The Black Photo Album / Look at Me: 1890–1950* (1997), eine Diaschau von Studioporträts aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, sammelte und scannte Mofokeng während seiner Forschungsarbeit an der University of the Witwatersrand in Johannesburg 80 Gruppenporträts. Die ursprünglich von urbanen Schwarzen Arbeiter- und Mittelschichtfamilien in Auftrag gegebenen Porträts enthalten Hintergründe und Requisiten wie etwa viktorianische Kleidung, die die Selbstbestimmung der Abgebildeten in der performativen Gestaltung ihrer eigenen Darstellung unterstreichen.

2.3

Die Bilder schaffen eine Gegenerzählung zu den üblichen, homogenisierten visuellen Tropen Schwarzen Lebens in Südafrika. Mofokeng wandelte die Fotografien in Dias um und ergänzte biografische Details und Anmerkungen zu dem Blick, der unsere Wahrnehmung dieser Bilder prägt. Er fragt: »Belegen diese Bilder eine mentale Kolonisation oder dienten sie dazu, vorherrschende Darstellungen vom »Afrikaner« in der westlichen Welt herauszufordern?« Indem Mofokeng immer wieder neue Fragen aufwirft, destabilisiert er das Archiv. Es wird zu einem »Schattenarchiv« der Gegenwart, dessen Bilder Widersprüche verkörpern.

Abbildung 3 und 4: Santu Mofokeng, *The Black Photo Album / Look at Me: 1890–1950*, 1997
© Santu Mofokeng Foundation. Courtesy Lunetta Bartz, Maker, Johannesburg
Angekündigte Schenkung von Artur Walther an das Metropolitan Museum of Art, New York



Joel and Jane Maloyi, c. 1900, Fotograf*in: Unbekannt, 1890.



Dieses Paar konnte nicht identifiziert werden, Albumindruck.

KAPITEL III DEM LAND ZUHÖREN

Wie ermöglicht die Fotografie
eine andere Erfahrung
unseres Verhältnisses zur Landschaft?

Was lässt uns die Fotografie sehen
oder nicht sehen?

Wie kann
die Fotografie
Transformation und Verschwinden
wahrnehmbar machen?
Welche Töne bringt sie zum Ausdruck?

Die in diesem Abschnitt gezeigten Arbeiten blicken auf die Oberflächen des Bodens, des Körpers und der natürlichen Welt. Sie betrachten das, was in der Landschaft ungesehen bleibt – Ereignisse und Erinnerungen, die sich in Erde, Staub und Kohle einschreiben. Durch Performance, Klang und Fotografie schaffen die hier gezeigten Werke eine enge Verbindung zum Land.

Überschwemmungen, Feuer und Stürme zerstören Häuser und Familienarchive. Mit dem Fortschreiten des Klimawandels richten Darstellungen seiner Auswirkungen den Blick häufig auf spektakuläre urbane Katastrophen. Dies verstärkt ein Gefühl von Angst und Hilflosigkeit. Doch Katastrophen entfalten sich sowohl abrupt als auch langsam. Der Autor Amitav Ghosh hat beobachtet, dass unsere kollektive Vorstellungskraft Schwierigkeiten hat, das Ausmaß der Umweltzerstörung und ihre langfristigen Effekte zu begreifen. Er bezeichnete die Klimakrise deshalb auch »als eine Krise der Kultur und damit der Imagination«.

Die hier versammelten Arbeiten betonen Praktiken der langsamen Belichtung, die Spuren von Verlust und Vertreibung registrieren und zugleich Prozesse der Heilung und der Transformation in Gang setzen. Konzeptionelle dokumentarische Projekte von Künstler*innen wie Santu Mofokeng, David Goldblatt und Dawit L. Petros kultivieren Beziehungen zu verletzten Landschaften und verweben Trauer mit Verwandlung. Diese fotografischen Arbeiten sind sensibel für gegenseitige Abhängigkeiten. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf unsere Einbettung in klimatische, geografische und demografische Veränderungen. Und sie fordern ihre Betrachter*innen dazu heraus, dem Land zuzuhören – seinen feinen Frequenzen wie auch seinen abrupten und allmählichen Transformationen.

BERNI SEARLE

Transformation, Prozess und Kontakt sind zentrale Strategien in Berni Searles performativer und fotografischer Praxis. Oft imitiert Searle Zeichen der Verletzung wie Hautverfärbungen und Hämatome, indem sie Naturmaterialien wie Gewürze, gemahlene Samen und Erdpigmente nutzt: Sie »färbt« den Körper mit dem Staub der natürlichen Welt – als Antwort auf die rassistischen, politischen und phänomenologischen Lebensbedingungen der Menschen in Südafrika. Auf der Suche nach Bedeutungen von Identität schafft Searle eine Plattform der Selbst-Neuerfindung, indem sie die empfindlichen Oberflächen ihrer Haut und ihres Körpers zu einem Ort macht, der politisch-bürokratische Praktiken der Identifikation infrage stellt.

1964 in Kapstadt, Südafrika
lebt und arbeitet in Kapstadt, Südafrika

3.1

3.1.1 DISCOLOURED

Berni Searle
Lifeline, aus der Serie *Discoloured*, 1999
24 Digitaldrucke, Archivpigmentdruck
Angekündigte Schenkung von Artur Walther an das
Metropolitan Museum of Art, New York

ÜBER DIE SERIE

Lifeline (1999) besteht aus einer vergrößerten Nahaufnahme der ausgestreckten, mit Henna gefärbten Handfläche der Künstlerin, die in 24 gleich große Drucke aufgeteilt wurde. Die angeschnittenen Ränder der Teile zerbrechen die Lebenslinien dieses zentralen Körperteils und machen sowohl ihr persönliches als auch das geteilte Trauma in der intimen Physiognomie von Searles eigener Hand sichtbar. Die persönliche und biologische Lebenszeit eines Körpers mit Erinnerungen und Verletzungen wird hier in die Haut eingeschrieben. Ein dunkler Farbton erinnert an Spuren eines Hämatoms an einem unterworfenen, geschlechtlich markierten Körper, den Searle sich aneignet und transformiert.

3.1.2 SNOW WHITE

Berni Searle
Snow White, 2001
2 DVD-Projektionen, 9 Min., Ed. 2/3
Leihgabe aus der Mercedes-Benz Art Collection

ÜBER DIE PROJEKTION

Die Doppelprojektion *Snow White* (2001) zeigt die Künstlerin aus zwei Perspektiven: frontal und aus der Vogelperspektive. Wasser und Mehl rieseln auf ihren nackten Körper und vermischen sich auf der Haut zu einer hellen Schicht, die ihn maskiert, ohne ihn zu verbergen. Anschließend beginnt Searle, Mehl und Wasser zu einem Teig zu kneten. Die Frontalansicht entfaltet die Handlung in einer archaisch anmutenden, skulpturalen Körperlichkeit, während die Aufsicht der Darstellung eine malerische, zweidimensionale Qualität verleiht.

EM'KAL EYONGAKPA

Ausgebildet in Botanik und Ökologie, arbeitet Em'kal Eyongakpa inzwischen als Künstler mit Fotografie, Video, Skulptur, Klang und Text. Zentral für seine Praxis ist die Kombination von »Life Sciences«, Kunst, »Juju« und Technologie, die er in Installationen, Performances und Klanglandschaften verknüpft. So verwischen sich die Grenzen der eingesetzten Medien und verändern die Wahrnehmungen des Realen, Imaginären, Natürlichen und Metaphysischen. Mit Wiederholungen und Transformationen nähert sich Eyongakpa dem Erfahrbaren, Unbekannten und Kollektiven. Ausgehend von seinem eigenen, verschleierte Körper erlaubt er uns, eigene Narrative zu finden, und destabilisiert unsere Vorstellungen von Wahrheit. Seine poetischen Bildwelten zeugen von einer starken Sensibilität für das Land sowie die Erinnerungen, Geschichten und Vorstellungen, die es bewohnen.

1981 in Mamfe, Kamerun
lebt und arbeitet in Kamerun und den Niederlanden

3.2

KETOYA SPEAKS

Em'kal Eyongakpa
Untitled CCXI (Takamanda), 2016, Tapeteninstallation

Em'kal Eyongakpa
Untitled IX (Baso, Eshobi road), 2016, Inkjetdruck

Em'kal Eyongakpa
Untitled XIV (Ketoya), 2016, Inkjetdruck

Em'kal Eyongakpa
Untitled XI (Nsanakang), 2016, Inkjetdruck

Em'kal Eyongakpa
Untitled XII (Baso, Eshobi road), 2016, Inkjetdruck

Em'kal Eyongakpa
Untitled VII (Nsanakang), 2016, Inkjetdruck

Em'kal Eyongakpa
Untitled III (Ketoya), 2016, Inkjetdruck

Em'kal Eyongakpa
Untitled V (Ketoya), 2016, Inkjetdruck

Em'kal Eyongakpa
Untitled XVI (Ketoya), 2016, Inkjetdruck

Em'kal Eyongakpa
Untitled V (Baso, Eshobi road), 2016, Inkjetdruck

Em'kal Eyongakpa
Untitled IV (Akwa), 2016, Inkjetdruck

Em'kal Eyongakpa
Untitled XXV (Ketoya), 2016, Inkjetdruck

Em'kal Eyongakpa
Untitled IX (Ketoya), 2016, Inkjetdruck

Em'kal Eyongakpa
Untitled XIX (Ketoya), 2016, Inkjetdruck

Ketoya Speaks Serie, 2016
Angekündigte Schenkung der Walther Family
Foundation an das Metropolitan Museum of Art,
New York

Die Arbeiten sind von links nach rechts aufgelistet.

ÜBER DIE SERIE

Mit verwischten Figuren, tiefen Schatten und quecksilbrigen Formen bezeugen die Bilder der Serie *Ketoya Speaks* (2016) Eyongakpas Glauben an spirituelle Sphären und das Nachwirken der Geister der Vergangenheit. Die matten, dunklen und tief gesättigten Drucke zeigen historisch und kulturell aufgeladene Orte in Ketoya, einer Enklave im Manyu-Distrikt im Südwesten Kameruns. Während der deutschen Kolonialzeit in Kamerun war Ketoya ein bedeutendes Zentrum des Widerstands – insbesondere in den Mpawmanku-Kriegen von 1904 bis 1906. Die Arbeit verfolgt die Zeichen dieses vergangenen Unrechtssystems und ruft zum Kampf um die Befreiung auf. Indem Eyongakpa seinen Körper zeitlich und räumlich abstrahiert, schafft er ein Mosaik einzelner Narrative und nebelhafter Figuren, die um die Geschichte Ketoyas kreisen und in sie eintreten.

DAVID GOLDBLATT

Aufgewachsen in einer kleinen Bergbaustadt außerhalb von Johannesburg, dokumentierte David Goldblatt von 1948 bis zu seinem Tod im Jahr 2018 die Strukturen, Menschen und Landschaften Südafrikas. Sein ikonisches dokumentarisches Werk erkundete öffentliches und privates Leben während des Apartheid-Regimes. Ausgehend von der Idee, dass Architektur etwas über die Menschen verrät, die sie errichtet haben, fotografierte er koloniale Monumente und Bauten.

Zu gleichen Teilen Künstler und Dokumentarist, war Goldblatt dafür bekannt, seinen Fotografien ausführliche Bildlegenden beizugeben, die den Kontext, den Ort und die Zeit der Aufnahme exakt angeben und die Porträtierten würdigen. Diese Titel spielen eine zentrale Rolle, um sichtbare und unsichtbare Kräfte offenzulegen, durch die die Politik des Rassismus und der Segregation das Leben der Abgebildeten entlang von Geschlecht, Arbeit, Identität und Bewegungsfreiheit formte. Auf seine eigene, unverwechselbare Weise scannte Goldblatt die Oberflächen der Welt nach »sprechenden« Details und sammelte Bilder, die zu einem umfassenderen Verständnis der südafrikanischen Gesellschaft führten.

1930 in Randfontein, Südafrika
2018 in Johannesburg, Südafrika

3.3

3.3.1 ANNA BOOIS, NAMAQUALAND

David Goldblatt
Anna Boois, Namaqualand, Northern Cape.
20 September 2003, 2003
Archivaler Pigmentdruck
Angekündigte Schenkung der Walther Family
Foundation an das Metropolitan Museum of Art,
New York

ÜBER DAS WERK

Anna Boois, eine Ziegenbäuerin, ist mit ihrem Geburtstagskuchen im Gemüsegarten auf ihrem Hof Klein Karoo in den Kamiesbergen der Nordkap-Provinz abgebildet. Sie gehörte zu 14 Frauen, denen im Rahmen eines Regierungsprogramms Land in dieser Gegend übertragen worden war. Etwa ein Jahr nach der Aufnahme versiegte ihre Wasserquelle. Sie musste die Farm aufgeben und fortan im Nachbarort Garies leben.

3.3.2 BLUE ASBESTOS FIBRES

David Goldblatt
Blue Asbestos Fibres, Owendale Mine, Northern Cape.
26 October 2002, 2002
Archivaler Pigmentdruck
Angekündigte Schenkung der Walther Family
Foundation an das Metropolitan Museum of Art,
New York

ÜBER DAS WERK

Goldblatts fotografischer Scan der Oberfläche der Owendale-Mine erfasst ihre unsichtbaren gesellschaftlichen, ökonomischen, ökologischen und historischen Vergiftungen und macht sie auf eindringliche Weise wahrnehmbar. Südafrika war sowohl ein bedeutender Produzent als auch Konsument von Asbest; obwohl seine Verwendung verboten ist, lebt das Land weiterhin mit dem toxischen Erbe der in der Umwelt fortbestehenden Asbestreste.

3.3.3 REMAINS OF HOUSEHOLDS IN A CHILDREN'S GAME

David Goldblatt
Remains of Households in a Children's Game Called Nopopi, and the Shells of Incomplete Houses in a Housing Scheme That Stalled. Kwezinaledi, Lady Grey, Eastern Cape. 5 August 2006, 2006
Archivaler Pigmentdruck
Angekündigte Schenkung der Walther Family Foundation
an das Metropolitan Museum of Art, New York

ÜBER DAS WERK

Zarte, geschwungene Bahnen kleiner runder Steine – Spuren eines Spiels – ordnen sich im Vordergrund und treten in einen Dialog mit den scharfkantigen geometrischen Formen verlassener, unvollendeter Häuser im Hintergrund. Durch die Verbindung verschiedener räumlicher Ebenen zu einer Oberfläche erscheinen die leeren Haushalte wie Miniaturen. Sie fragen danach, wie die Vergangenheit des Landes in seinen kommenden Generationen fortwirken wird.

SANTU MOFOKENG

CLIMATE CHANGE SERIES

Santu Mofokeng
Dust Storms at Noon on the R34 between Welkom and Hennenman, 2007
Gelatinesilberabzug

Santu Mofokeng
Replacing of Sand Washed Away During the Floods and Wave Action, South Beach, Durban, 2007
Gelatinesilberabzug

Santu Mofokeng
Undersized, Stunted-in-Growth and Rotting Melons Dumped in the Veld Outside Kroonstad, Free State, 2007
Gelatinesilberabzug

Angekündigte Schenkung der Walther Family Foundation
an das Metropolitan Museum of Art,
New York

3.4

ÜBER DIE SERIE

Mofokengs Serie *Climate Change* (2007) konfrontiert gesellschaftliche Unruhe und ökologische Ungewissheit mit Nüchternheit und Empathie – ein Ansatz, der den Künstler dazu zwingt, über die Fotografie als Praxis der Fürsorge nachzudenken. Fürsorge für ein Land bedeutet, sich dem Ungesehenen sowie der politisch und ökologisch aufgewühlten Landschaft zuzuwenden. Die Landschaftsfotos dieser Serie registrieren die sich verändernde südafrikanische Geografie. Ihre reichhaltigen Texturen und klaren Kompositionen verbinden Poetisches mit Dokumentarischem und schreiben die Widersprüche von Leben und Tod, Liebe und Schmerz, Zukunft und Erinnerung in das Bild ein.

DAWIT L. PETROS

Dawit L. Petros arbeitet an der Schnittstelle von Kunst, Forschung und Lehre. Sein Werk baut auf Studien zur globalen Moderne, zu Theorien der Diaspora und zum Postkolonialismus auf. Dies rührt von seiner Lebenserfahrung als Emigrant her, der prägende Jahre in Eritrea, Äthiopien und Kenia verbrachte, bevor er sich in Kanada niederließ. Die sich überlagernden Kulturen, Stimmen und Prinzipien seiner Biografie schärften Petros' Bewusstsein für globale und transnationale Perspektiven. Seine Werke analysieren die Geschichte, die diese Migrationsbedingungen hervorgebracht hat. Tief eingebunden in die Diskurse des Horns von Afrika, widmet Petros sich seit einem Jahrzehnt der kritischen Neubewertung der Verflechtungen von Kolonialismus und Moderne.

1972 in Asmara, Eritrea
lebt und arbeitet in Montreal, Kanada, und Chicago, IL, USA

3.5

THE STRANGER'S NOTEBOOK

Dawit L. Petros
Untitled (Distance), Cap Spartel, Morocco, 2016
Archivalischer Farbpigmentdruck

Dawit L. Petros
Untitled (Overlapping and Intertwined Territories That Fall from View I), Catania, Italy, 2016
Archivalischer Farbpigmentdruck

Aus der Serie *The Stranger's Notebook*.
Angekündigte Schenkung der Walther Family
Foundation an das Metropolitan Museum of Art,
New York.

ÜBER DIE SERIE

Petros' Fotografien zeigen Meerengen und Häfen, Strände und Städte mit besonderer geografischer und historischer Bedeutung. *The Stranger's Notebook* entstand aus einer 13-monatigen Feldstudie, die Petros 2014 begann und auf der er die Grenzen von Nigeria nach Senegal, von Mauretanien nach Spanien und von Frankreich nach Italien überschritt, um seine Erfahrung der Bewegung zwischen diesen Regionen zu kartieren. Das Durchqueren dieser Orte eröffnete ihm einen einzigartigen Blick auf die Diskrepanz zwischen zeitgenössischer Mobilität und Migration sowie den üblichen Narrativen darüber. Auf seinen Reisen beobachtete Petros eine geringe Wahrnehmung von Nord-Süd-Bewegungen und von Bewegungen innerhalb, über und durch den afrikanischen Kontinent.

YTO BARRADA

Die französisch-marokkanische Künstlerin Yto Barrada hat eine ausgeprägte Sensibilität für Orte, die sie häufig auf die Geschichte und die Politik der Gegenwart richtet. Barrada studierte Geschichte und Politikwissenschaft in Paris und später Fotografie in New York. Ihre fotografischen, filmischen, skulpturalen und installativen Arbeiten begannen mit der Erforschung der unstillen Situation in ihrer Heimat Tanger. Barradas eindringliche, stille Fotografien und Videos widmen sich dem Alltag einer Stadt am westlichen Rand der Straße von Gibraltar und somit den misslichen Umständen, die den Alltag in Tanger prägen.

1971 in Paris, Frankreich
lebt und arbeitet in New York, NY, USA

3.6

SLEEPERS

Yto Barrada
Sleepers, Fig. 2, Tangier,
from the series *Sleepers*, 2006
Chromogener Abzug
Angekündigte Schenkung von Artur Walther an das
Metropolitan Museum of Art, New York

ÜBER DIE SERIE

Barradas Serie *Sleepers* (2006–2007) zeigt Menschen, die in öffentlichen Parks ruhen, ihre Köpfe verhüllt von Kleidung, die kaum Schutz vor der Außenwelt bietet. Sie wirken erschöpft und verkörpern die »Burners« von Tanger, die Ausweispapiere vernichten, um jenseits der Meerenge ein neues Leben zu suchen.

»Ich versuche, den metonymischen Charakter der Meerenge offenzulegen – durch eine Serie von Bildern, die die Spannung auf den Straßen meiner Heimatstadt zeigen, zwischen ihrer Sinnbildlichkeit und der unmittelbaren, harschen Realität.«

Verborgen und exponiert zugleich, befinden sich diese Figuren im Übergang zwischen Präsenz und Abwesenheit sowie Identität und Nation – sie symbolisieren eine vorübergehende Existenz.

KAPITEL IV

FOTOGRAFISCHE SEDIMENTE

Wie prägen und verändern
Migration und
diasporische Bewegungen
die Fotografie?

Was bedeutet es,
ein Bild von einem »Zuhause« bei sich zu tragen,
das zerstört wurde?

Wie denken
Künstler*innen
und Gemeinschaften
durch die Fotografie über
das Anwesende und
das Verlorene nach?

Die in diesem Abschnitt versammelten Arbeiten laden zu einem sorgfältigen Zuhören ein, das vom distanzierten Sehen zum Spüren und Anteilnehmen übergeht. Sie konfrontieren uns mit einer sich verändernden instabilen Welt und regen uns dazu an, zu überlegen, wie wir ihre Fragmente neu zusammensetzen können. Es sind Fotografien, die uns mit dem Nachleben der Bilder und ihren verstreuten Spuren konfrontieren.

Die Bilder in diesem Abschnitt wurden verloren und gefunden, überflutet, getrocknet, weggeworfen und wieder geborgen. Sie sind selbst zu fotografischen Bodenschätzen geworden. Ihre Oberflächen lesen wir als Einschreibungsorte, an denen individuelle Verluste und kollektive Traumata ihre Spuren hinterlassen haben.

Am 11. März 2011 traf ein verheerendes Erdbeben mit einem Tsunami die Ostküste Japans. Als Reaktion auf die gewaltige Zerstörung riefen Freiwillige die Initiative *Memory Salvage* ins Leben, die verlorene Familienfotos digitalisiert und restauriert. Über eintausend Freiwillige bargen 750.000 Fotografien, von denen etwa 400.000 an ihre Besitzer*innen zurückgegeben werden konnten. Viele Bilder waren zu schwer beschädigt, um gerettet zu werden. Der Künstler Munemasa Takahashi gründete das *Lost & Found Project* als kollektives visuelles Archiv dieser fotografischen Spuren. Im Dialog mit Arbeiten von Kay Hassan, Allan deSouza und Martina Bacigalupo werden in dieser Ausstellung erstmals über 1.500 Bilder in einer frei schwebenden, organischen Form installiert, die an die lange Reise und die Transformation dieser Fotografien erinnert.

ALLAN DESOUZA

Allan deSouzas Fotografien verhandeln die Grenzen des Mediums als beweiskräftige Form der Darstellung. Indem sie die Erwartung von der Authentizität eines Fotos enttäuschen, erinnern sie uns an die Fehlbarkeit dokumentarischer und historischer Narrative. Vergessen und Erinnern, Verlust und Wiedergewinnung liegen im Kern von deSouzas Werk. Er reaktiviert verlassene, sich verändernde Erinnerungen an Nairobi, wo der Künstler bis zum Alter von sieben Jahren lebte, indem er sein privates Archiv alltäglichen Ritualen aussetzt. Dabei entstehen flüchtige Überschreibungen, die so wirken, als würden sie von Geistern der Vergangenheit heimgesucht und überlagert.

1958 in Nairobi, Kenia
lebt und arbeitet in der Bay Area, CA, USA

4.1

THE LOST PICTURES

Allan deSouza
Fountain, from the series *The Lost Pictures*, 2004
Digitaler chromogener Abzug
Angekündigte Schenkung von Artur Walther an das
Metropolitan Museum of Art, New York

ÜBER DIE SERIE

Für seine Serie *The Lost Pictures* (2004) ließ deSouza Abzüge von Dias aus dem Jahr 1962 herstellen, die sein Vater in Nairobi aufgenommen hatte. Kurz nach dem Tod seiner Mutter platzierte deSouza die Abzüge an verschiedenen Orten in seinem Haus – in der Küche, der Dusche oder im Bad. Staub und andere alltägliche Rückstände zeichneten den Zeitverlauf nach, schabten die ursprünglichen Bilder ab und verschleierten sie dabei fast vollständig. Indem sie den Nebel des Erinnerns simulieren, verharren die Fotos in einem unbestimmten Zustand: Sie bewahren ein Erinnerungsbild und löschen es zugleich aus. Selbst bis zur Unkenntlichkeit verblasst, stellt die Serie die Funktion der Fotografie als Medium des Erinnerns infrage.

LOST & FOUND PROJECT

LOST & FOUND PROJECT

Munemasa Takahashi, compiler
Lost & Found Project, compiled in 2011
Insgesamt ca. 2.500 geborgene Schnappschüsse und
Familienfotografien mit Wasserschäden
Courtesy The Walther Collection, Neu-Ulm / New York

ÜBER DAS PROJEKT

Für diese Ausstellung wurden über 1.500 Fotografien aus dem *Lost & Found Project* als schwebende Wolke installiert. Sie erlaubt es den Bildern, dreidimensional im Raum zu existieren. Obwohl ihre Oberflächen nur noch wenige Informationen hergeben, sind sie ein intimes und bewegendes Protokoll eines traumatischen Ereignisses. Am 11. März 2011 traf ein verheerendes Erdbeben mit einem Tsunami die Ostküste Japans. Als Reaktion auf die enorme Zerstörung entstand in der Präfektur Miyagi die Gemeinschaftsinitiative *Memory Salvage*, die verlorene Familienfotos digitalisiert und restauriert. Über tausend Freiwillige bargen 750.000 Fotografien, von denen etwa 400.000 an ihre Besitzer*innen zurückgegeben wurden. Weil viele Bilder zu stark beschädigt waren, gründete Munemasa Takahashi das *Lost & Found Project*, um zumindest einen Teil dieses kollektiven visuellen Archivs zu bewahren.

4.2

Die Bilder sind Spuren der Leben der abgebildeten Menschen und zeigen zugleich das Mitgefühl der Freiwilligen. Sie veranschaulichen, dass Fotografie ein Medium der Bewahrung und des Gedenkens derer ist, die nicht mehr unter uns sind. Anwesenheit und Abwesenheit manifestieren sich in diesen Fotografien auf besonders bewegende Weise: das Sammeln, Ordnen, Waschen und Trocknen schreibt die Berührungen derjenigen in die Oberflächen der Fotos ein, die sie geborgen und erhalten haben. Dieser kollektive Bildkörper bildet ein Archiv, das die Abwesenden sichtbar macht. Er verbindet uns mit ihnen, weil sie in ihren wiedergewonnenen Bildern fortdauern.

1980 in Tokio, Japan
lebt und arbeitet in Tokio, Japan

KAY HASSAN

Der südafrikanische Künstler Kay Hassan greift häufig auf gefundene Materialien zurück und verbindet mechanische Reproduktionen mit persönlichen Eingriffen. Seine großformatigen Collagen, die er »Paper Constructions« nennt, entstehen aus gefundenen Plakaten, zum Beispiel von Black Label oder Coca-Cola, aus denen der Künstler neue Werke macht. Seine Art und Weise, diese Materialien zu verändern, bezieht sich auf die alltäglichen Kämpfe der Bewohner*innen von Johannesburg. Hassan schafft imposante Porträts, indem er Plakatpapiere zerreißt und diese Fetzen der Werbung neu zusammenklebt. Laut Hassan wurden seine Porträts und ihre Herstellungstechnik von den Menschen in Johannesburg inspiriert, die eine Welt erlebt haben, in der »unsere Leben immer schon zerrissen und wieder zusammengesetzt, Menschen immer schon hin und her gestoßen wurden. Man sieht es auf den Straßen, in ihren Augen und in der Art, wie sie dich ansehen.« Seine Arbeiten bilden einen Querschnitt der Vertreibung, der aus dem versprengten sozialen Geflecht migrantischer Erfahrungen zurückgewonnene Motive und Materialien wieder zusammenführt.

1956 in Johannesburg, Südafrika
lebt und arbeitet in Johannesburg, Südafrika

4.3

4.3.1 NEGATIVES

Kay Hassan
Negatives 1–6, 2006
Installation, piece #3
Polaroid-Negative
Angekündigte Schenkung von Artur Walther an das
Metropolitan Museum of Art, New York

ÜBER DIE INSTALLATION

In der Serie *Negatives 1–6* (2006) schichtet Hassan Reste von Polaroids und Negativen, die an Passfotos erinnern. Diese standardisierten Identifikationsfotos kontrollierten den Status, die Bewegungen und die rassischen Klassifikationen der südafrikanischen Bevölkerung unter der Apartheid. Viele von ihnen sind über- oder unterbelichtet. Zudem werden die Gesichter durch Hassans Assemblage noch weiter verdeckt. Das Werk schafft einen geschichteten Raum, in dem Bilder zusammengetragen werden, denen wir üblicherweise im Alltag begegnen. Sie wurden vor Regierungsgebäuden weggeworfen, wo mobile Fotograf*innen die rasch benötigten Passbilder für amtliche Dokumente produzierten. Vor diesem Hintergrund bilden diese Überreste eine Sammlung von Materialien, die uns gewissermaßen heimsuchen.

MARTINA BACIGALUPO

Die italienische Fotojournalistin Martina Bacigalupo untersucht in ihrer Arbeit die visuellen Beziehungen zwischen Afrika und dem Westen. Nach ihrem Studium von Philosophie und Literatur in Genua zog Bacigalupo nach Burundi in Ostafrika, wo sie zehn Jahre als freie Fotografin arbeitete und mit Magazinen, Stiftungen und internationalen Organisationen zusammenarbeitete.

1978 in Genua, Italien
lebt und arbeitet in Paris, Frankreich

4.4

GULU REAL ART STUDIO

Martina Bacigalupo
Gulu Real Art Studio, 2011–12
60 chromogene Abzüge mit rechteckigen Ausschnitten
Angekündigte Schenkung der Walther Family
Foundation an das Metropolitan Museum of Art,
New York

ÜBER DIE ARBEIT

Passfotos spielen eine wichtige Rolle im Alltag der Bürger*innen von Gulu, Uganda, wo mehr als die Hälfte der Bevölkerung durch anhaltende Konflikte und einen Bürgerkrieg vertrieben wurde. Im *Gulu Real Art Studio* (2011/12) fertigte der Fotograf Obal Denis die standardisierten Fotos für Bewerbungen und Reisepässe an, indem er die Gesichter der Kund*innen aus Ganzkörperporträts ausschnitt und den Rest der Abzüge wegwarf. Während eines Arbeitseinsatzes für eine NGO in Ostafrika im Jahr 2011, begann Bacigalupo, Denis' weggeworfene Fotoreste zu sammeln.

Die ausgeschnittenen Gesichter lenken den Blick auf die Haltung, die Gesten und die Kleidung der Abgebildeten. So widersprechen sie der ursprünglichen Funktion des vermeintlich neutralen Passfotos. Die Fragmente sind Einladungen dazu, über die Leben, Beziehungen, Motivationen und Hoffnungen der Abgebildeten zu fantasieren und sie sich neu vorzustellen. Dieses >eingebildete < Archiv, das durch staatliche und institutionelle Praktiken zur Identifikation dieser Menschen initiiert wurde, enthält mehrere Schichten unterschiedlicher Information. Um sie zu erschließen, müssen wir über das Sichtbare hinausblicken und den anderen Geschichten, die sie ebenfalls erzählen, sorgfältig zuhören.

KAPITEL V SCHMECKEN, BERÜHREN, FÜHLEN

Was passiert,
wenn wir Fotografien fühlen,
hören,
riechen,
berühren und schmecken?

Wie aktivieren Fotografien
unsere Sinne?

Die Sinne vermitteln unseren Zugang zur Welt. Dabei wird das Sehen oft privilegiert, obwohl unser Wissen und die Wahrnehmung des Umfelds ebenso durch Riechen, Tasten, Hören und Schmecken sowie vielen anderen Reaktionen und Beziehungen geprägt wird. Diese mannigfaltigen Formen sinnlichen Kontakts bilden den Kern der in diesem Ausstellungsabschnitt versammelten Werke.

Nach einer Phase der Isolation und Zurückgezogenheit richtete der Künstler Cang Xin seinen Fokus auf den Geschmack. Seine *Communication Series* (1996–2006) stellt die Zunge ins Zentrum, weil sie die Bedeutung des Schmeckens in der chinesischen Kultur widerspiegelt. Wir hören in der Sound-Installation von Felipe Romero Beltrán intime Gespräche über die Zensur von Naturgeräuschen im Alltagsvokabular, das im urbanen Kolumbien als »unzivilisiert« bezeichnet wurde, um indigene und migrantische Gemeinschaften »umzuerziehen«.

Mit Recherchen in historischen Archiven setzt Ana María Gómez López ihren Körper als Ort zum Experimentieren, zur Erkundung und zur multisensorischen Erkenntnis ein. Indem sie die Grenzen ihrer körperlichen Belastbarkeit ausreizt, verwandelt Gómez López ihren Körper in eine »Landschaft des Ungesehenen«. Wie Gómez López und Cang testeten auch Song Dong und RongRong die Grenzen sinnlicher Erkenntnis, indem sie das, was wahrnehmbar, bekannt und schmerzhaft ist, neu verhandeln. Sie graben das Ungesehene aus, das in menschlichen Körpern wohnt, und nutzen die Kamera als Portal für ihre Reisen und Überlegungen.

BEIJING EAST VILLAGE COLLECTIVE / CANG XIN

Das Beijing East Village Collective entstand infolge der Tian'anmen-Proteste in einem Armenviertel in Ost-Peking. Im Zentrum seiner Arbeit stand Performancekunst. Die Gruppe nutzte gemeinsames Handeln und die Flüchtigkeit von Performances als Schutzschild gegen politische Repression und als Kanal für Widerstand, indem sie Kunst und Leben, Dokumentarisches und Ephemeres, Erscheinen und Verschwinden miteinander verwoben. Dass sie hierfür Fotografie einsetzten, förderte den Aufstieg von Foto- und Videokunst in China ab 1990. Die von diesem Kollektiv in Gang gesetzte Kunstbewegung endete mit einer Polizeirazzia und mit Zwangsräumungen im Jahr 1994. Zu den wichtigsten Mitgliedern zählten Cang Xin, Yingmei Duan, Gao Yang, Li Guomin, Ma Liuming, Ma Zongyin, RongRong, Tan Yeguang, Wang Shihua, Xu Shan, Zhang Binbin, Zhang Huan, Zhu Ming und Zuoxiao Zuzhou.

1967 in Baotou, China
lebt und arbeitet in Peking, China

5.1

TO ADD ONE METER TO AN ANONYMOUS MOUNTAIN

Cang Xin
To Add One Meter to an Anonymous Mountain, 1995
Chromogener Abzug
Angekündigte Schenkung von Artur Walther an das
Metropolitan Museum of Art, New York

ÜBER DIE PERFORMANCE

Ein kanonisches Werk der 1990er Jahre vom Beijing East Village Collective – *To Add One Meter to an Anonymous Mountain* (1995) – dokumentiert eine Performance von Zhang Huan und dem Schriftsteller Kong Bu. Zehn Künstler*innen – darunter Cang Xin, Ma Liuming, Zhang Huan und Zhu Ming – gelangen auf eine leere Bergkuppe am Miaofeng-Berg westlich des alten Zentrums von Dong Sanhuan, Peking. Sie entkleiden sich und steigen nacheinander auf eine Waage. Ihr jeweiliges Körpergewicht bestimmt ihre Position in einer menschlichen Pyramide, die sie bilden – die Schwersten befinden sich unten. Der so gebildete Stapel nackter Körper harmoniert mit den sanft geschwungenen Hügeln der Landschaft.

SONG DONG

Song Dong beschäftigt sich mit Erinnerung, Selbstaussdruck, Vergänglichkeit und mit der Flüchtigkeit des menschlichen Handelns. Seine Projekte bestehen oft aus alltäglichen Materialien und Ephemera, die er zu persönlichen und globalen Themen ins Verhältnis setzt. Er machte sich früh mit Malerei und Kalligrafie vertraut und studierte von 1985 bis 1989 an der Capital Normal University in Peking. Songs Erforschung von Unstetigkeit führte zu Performances, die er immer wieder aufnahm. So zum Beispiel das *Water Diary* (seit 1995), in dem er sein tägliches Schreiben mit Wasser auf einem Stein dokumentierte, nur um zu beobachten, wie seine Ausdrücke verdampfen. Sein Erfolg in den 1990er Jahren machte ihn zu einer zentralen Figur der zeitgenössischen Kunstszene Pekings, die sein Nachdenken über die sich wandelnde chinesische Kultur inspirierte.

1966 in Peking, China
lebt und arbeitet in Peking, China

5.2

STAMPING THE WATER

Song Dong
Stamping the Water
(*Performance in the Lhasa River, Tibet*), 1996
36 chromogene Abzüge
Courtesy Artur Walther, New York

ÜBER DIE PERFORMANCE

Stamping the Water (1996) dokumentiert eine Performance im Lhasa-Fluss in Tibet. Eine Stunde lang steht Song Dong im Fluss und stempelt dessen bewegte Oberfläche mit einem archaischen Siegel, das das chinesische Zeichen für Wasser trägt. Der Stempel hinterlässt selbstverständlich keine Spur im Wasser. Die vergebliche Geste wird aber auf 36 Belichtungen einer einzigen Farbfilmrolle festgehalten. Das bestimmt die Dauer der Arbeit und die filmische Sequenz ihrer Präsentation. Die Bewegungen des Künstlers im hüfthohen Wasser und der konzeptuelle Akt, den Abdruck auf das Wasser zu setzen, beziehen sich auf die Spiritualität, die Dauer und die Festigkeit des heiligen Flusses.

EADWEARD MUYBRIDGE

Geboren in Kingston upon Thames, England, zog Muybridge 1852 nach San Francisco und begann zunächst mit Landschaftsfotografie. Später wandte er sich der Bewegungsstudie zu und nutzte mehrere Kameras, um Bewegungsabläufe festzuhalten. 1878 gelang ihm der bahnbrechende Nachweis, dass ein galoppierendes Pferd alle vier Hufe gleichzeitig vom Boden hebt. Ein Jahr darauf erfand er das Zoopraxiskop, einen frühen Projektor, der Bildfolgen wie einen Film abspielte. Muybridges technische Innovationen ebneten den Weg für das Kino. Er entwickelte innovative Kameraverschlusstechniken und experimentierte mit Chemikalien zur Fotoentwicklung, hielt Vorträge und arbeitete bis zu seinem Tod 1904 in England an Bewegungsstudien.

1830 in Kingston upon Thames, England
1904 in Kingston upon Thames, England

5.3

ANIMAL LOCOMOTION

Eadweard Muybridge
Movements. Female. Plate 188. Dancing (fancy),
from the series Animal Locomotion, 1887
Photogravüre
Courtesy Artur Walther, New York

ÜBER DIE SERIE

Eadweard Muybridge führte ab 1872 kühne Experimente mit Zeitraffer und Bewegungsstudien durch. Er baute Kameraverschlüsse, die Bewegungen auf einer Platte einfrieren konnten und Fotoserien von Tieren in Bewegung ermöglichten. Muybridge gilt als Pionier der Projektion bewegter Bilder. Sein Ziel war es, Maler*innen und Bildhauer*innen Modelle bereitzustellen: detaillierte Darstellungen von Tieren und nackten oder bekleideten Menschen in dynamischer Aktivität. Muybridge wollte Bewegungsfolgen isolieren oder einfrieren. Der spektakulärste Effekt seiner Studien bestand aber darin, einzelne Standbilder durch ihre serielle Präsentation scheinbar in Bewegung zu versetzen. Dadurch wurde er zu einem Wegbereiter des Kinos.

UNBEKANNTE* R FOTOGRAF* IN

(Deutsch)

SEQUENZEN VON SONNEN-
UND MONDFINSTERNISSEN

Unbekannte*r Fotograf*in (Deutsch)

Sequenzen von Sonnen- und Mondfinsternissen,
1912–64Gelatinesilberabzüge mit Datumsstempeln und
handschriftlichen Anmerkungen

Courtesy the Walther Family Foundation, New York

ÜBER DAS WERK

Eine Sonnenfinsternis verändert unsere Wahrnehmung grundlegend. Wenn sich Mond, Erde und Sonne entsprechend ausrichten, wirft der Mond einen gewaltigen Schatten auf unseren Planeten. Indem unsere Lichtquelle verdeckt und der übliche Rhythmus von Tag und Nacht unterbrochen wird, macht eine Sonnenfinsternis uns bewusst, dass die Wahrnehmung der Welt aus einer kosmischen Konstellation hervorgeht, die auch unsere Sehbedingungen erzeugt. Dieses kleine Archiv wurde offenbar von einem deutschen Wissenschaftler zusammengestellt, der *Sequenzen von Sonnen- und*

Mondfinsternissen studierte. Es dokumentiert fünf solcher Ereignisse: Sieben Fotos von Sonnenfinsternissen wurden am 17. April 1912 in Brückeberg aufgenommen, vierzehn am 2. Oktober 1959 auf den Kanarischen Inseln und vier am 15. Februar 1961 am Monte Senario bei Florenz. Zwei Mondfinsternisse wurden in sechs Bildern am 6. und 7. Juli 1963 und in sieben Bildern am 25. Juni 1964 dokumentiert. Die Sequenzen symbolisieren das Ungesehene in der Fotografie, indem sie deren physische, wissenschaftliche und planetarische Grenzen ausreizen.



Abbildung 5:
Unbekannte*r Fotograf*in (Deutsch), *Solar and lunar eclipse sequences*, 1912–64.
Courtesy the Walther Family Foundation, New York

JULES BERNARD LUYS

Zu Beginn seiner medizinischen Laufbahn galt Jules Bernard Luys als brillanter Anatom. Er war bekannt für seine sorgfältigen Studien des Gehirns und des zentralen Nervensystems. Luys identifizierte früh spezifische Hirnregionen und ihre Funktionen und wandte dieses Wissen in der Neuropsychiatrie an. Als er sich den Geisteskrankheiten zuwandte, wurde er stark von pseudowissenschaftlichen Theorien über Hysterie und deren Behandlung durch Hypnose beeinflusst. Das Sehen als vermeintlich überlegener Sinn spielte in seinen Experimenten eine wichtige Rolle. In öffentlichen Demonstrationen versuchte Luys zu beweisen, dass hypnotisierte Subjekte geheilt werden können, indem ihnen verschiedene Medikamente gezeigt würden – er nannte dies eine »Fernwirkung« von Arzneien. Die Idee erwies sich als Betrug. Die Proband*innen posierten bewusst theatralisch, und Luys wurde in der wissenschaftlichen Gemeinschaft diskreditiert.

1828 in Paris, Frankreich

1897 in Divonne-les-Bains, Frankreich

5.5

EMOTIONS IN HYPNOTIZED SUBJECTS

Jules Bernard Luys

Les émotions chez les sujets en état d'hypnotisme
(Emotions in Hypnotized Subjects), 1887

Buch

Courtesy Artur Walther, New York

ÜBER DAS BUCH

Die konfliktreichen Geschichten von »Hypnose« und »Hysterie« weiblicher Patientinnen erlaubt es uns, darüber nachzudenken, wie die fotografische Beweiskraft zum Werkzeug von Pseudowissenschaften und Inszenierungen von Krankheit und Heilung wurde – und wie dabei geschlechtliche Rollen und Hierarchien performt wurden. In seinem Bericht *Les émotions chez les sujets en état d'hypnotisme* (1887) benutzte der Anatom Jules Bernard Luys Porträts von Patientinnen, die als »hysterisch« diagnostiziert wurden, um deren ekstatische Emotionen und das Potenzial einer Behandlung durch Hypnose zu demonstrieren. Er glaubte, hypnotisierte Subjekte ließen sich heilen, indem man ihnen gewisse Medikamente lediglich zeigte. Da die Subjekte exzentrische Posen für dramatische Effekte mimten, wurde Luys später als Scharlatan entlarvt. Das Album zeigt, wie das Sehen als überlegener Sinn fikionalisiert und als Instrument der Kontrolle konstruiert wurde.

HARDIN J. CALLITHAN

FUKUOKA ALBUM

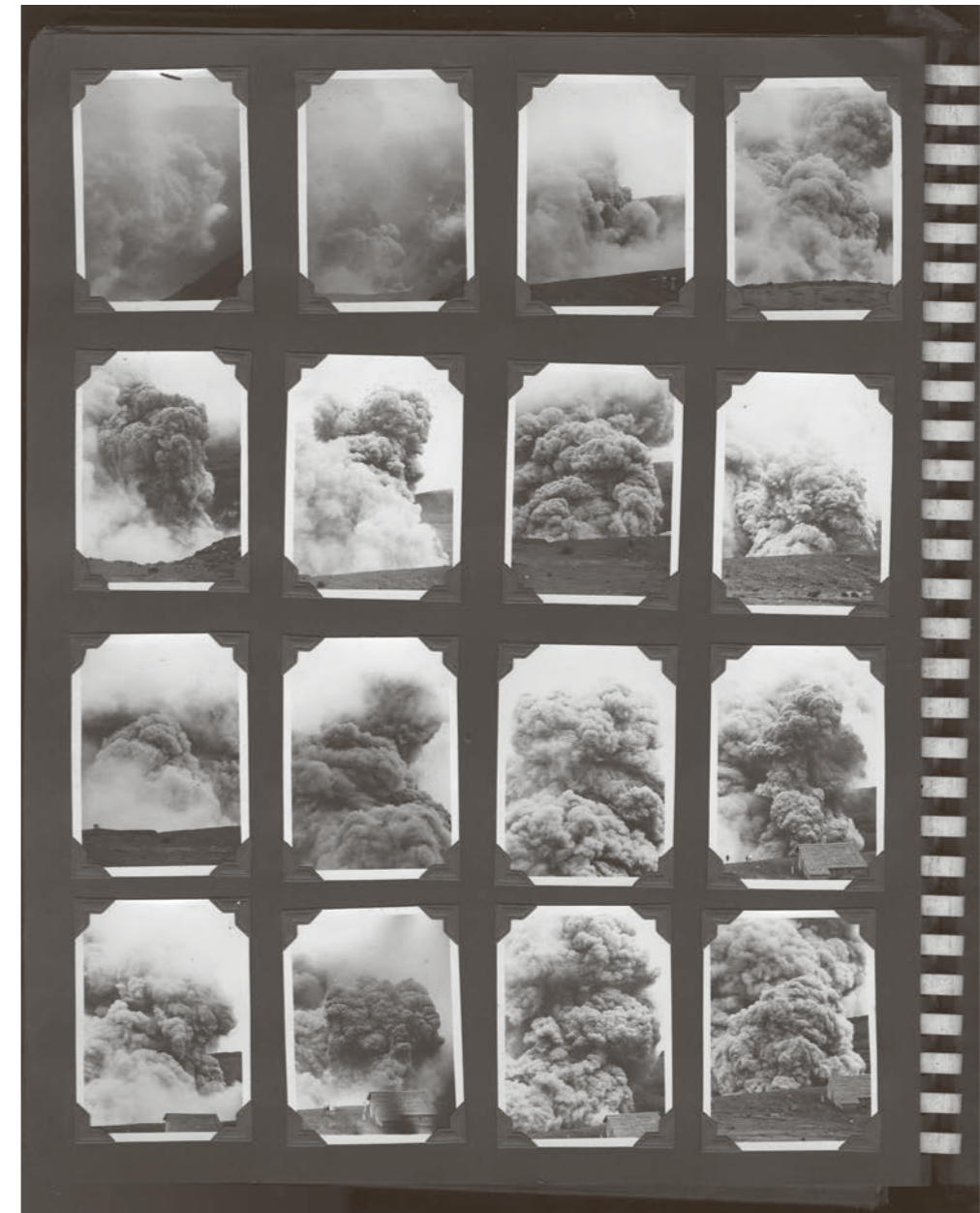
Hardin J. Callithan (Amerikaner, 1908–2001), Zusammensteller
»Fukuoka Album«, 1947
Selbst gemachtes Fotoalbum mit Gelatinesilberabzügen
Courtesy the Walther Family Foundation, New York

ÜBER DAS ALBUM

Dieses Fotoalbum von 1947 mit über 450 Bildern dokumentiert die Nachkriegserfahrungen eines US-Soldaten in der südjapanischen Stadt Fukuoka, die zwei Jahre zuvor durch Brandbombardements schwer zerstört worden war. Die kleinen Schnappschüsse zeigen Straßen, Demonstrationen, Tanzaufführungen und Sportereignisse. Diese Doppelseite hält einen Ausflug zum Vulkan Aso fest, der im Mai 1947 ausbrach und bis September desselben Jahres aktiv blieb. Die Bildsequenz zeigt die wechselnden Formen der aufsteigenden Vulkanwolken und deutet auf die ungesesehenen inneren Aktivitäten des Berges hin. Sie verbindet uns mit verborgenen transformativen Prozessen, die dem menschlichen Auge unzugänglich sind.

5.6

Abbildung 6:
Hardin J. Callithan (Amerikaner, 1908–
2001), Zusammensteller, »Fukuoka Al-
bum«, 1947. Courtesy The Walther Family
Foundation, New York.



WILLIAM T. GORDON

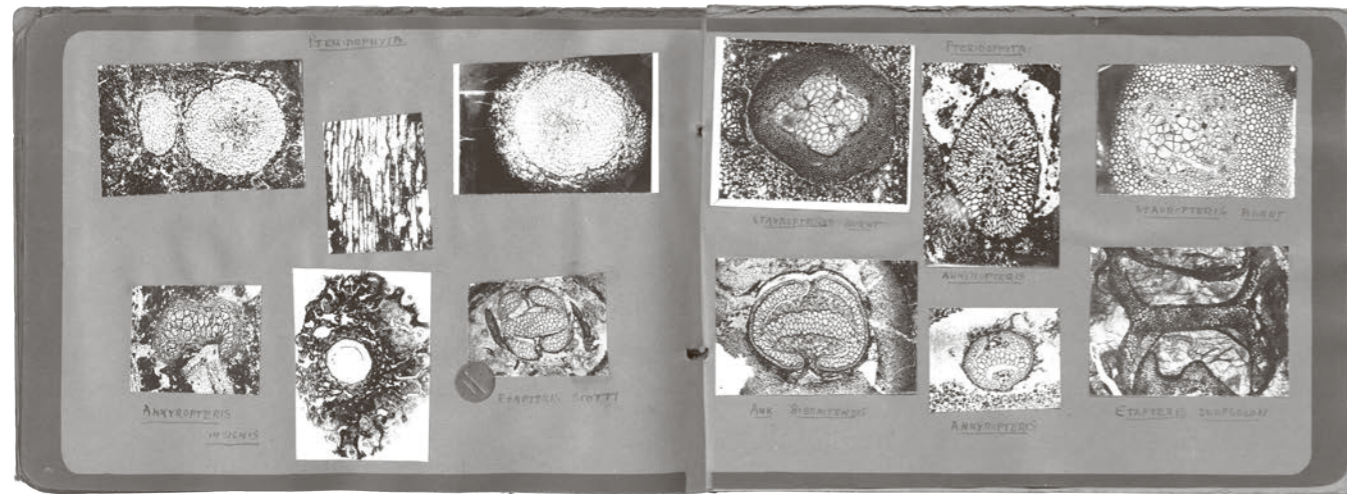


Abbildung 7:
William T. Gordon, attr., »Paleo Botany: Photo-Microphotographs«, c. 1912. Courtesy The Walther Family Foundation, New York.

5.7

PALEO BOTANY

William T. Gordon, attr.
»Paleo Botany: Photo-Microphotographs«, c. 1912
Album mit Gelatinesilberabzügen und handschriftlichen Anmerkungen
Courtesy the Walther Family Foundation, New York

ÜBER DAS ALBUM

William Thomas Gordon war Professor emeritus für Geologie am King's College der University of London. Ein Großteil seiner Forschung und nahezu alle seine Schriften befassten sich mit paläontologischen Themen. Außerdem hatte er umfassende Kenntnisse der Mineralogie und war begeisterter Sammler von Mineralien und Fotografien. Die Paläobotanik erforscht prähistorische Pflanzen hinsichtlich ihrer globalen Diversität, Evolution, Geografie, Struktur, Morphologie und Ökologie sowie ihrer Bewahrung für zukünftige Generationen. Diese Sammlung von Mikroaufnahmen zeigt Pflanzenarten, die erhalten blieben, indem sie zwischen Gesteinsschichten verborgen waren. Die Spuren- und Bildhaftigkeit dieser organischen Überreste spiegelt die Natur der Fotografie wider; die abstrakten Muster und Formen erinnern an die silberhaltigen Salze der chemischen Prozesse, mit denen analoge fotografische Abzüge hergestellt werden.

1884 in Glasgow, Schottland
1950 in London, England

ANA MARÍA GÓMEZ LÓPEZ

Ana María Gómez López entwickelt zeitbasierte Werke und Bildserien, die durch körper- und objektiv-basierte Medien entstehen. Ihre künstlerische Praxis umfasst Selbstexperimente, mit denen sie Definitionen von biologischem Leben, biopolitischer Autonomie und ökologischem Denken hinterfragt. Aufbauend auf archivalischer Forschung in der Wissenschaftsgeschichte setzt sich Gómez López mit utopischem Denken und experimentellen Methoden des 19. Jahrhunderts auseinander. Indem sie medizinische und wissenschaftliche Fallstudien erneut untersucht und sich aneignet, wird ihr eigener Körper zu einem Ort multisensorischer Erkundungen und Transformationen.

1981 in Cali, Kolumbien
lebt und arbeitet in Amsterdam, Niederlande

5.8

INOCULATE

Ana María Gómez López
Inoculate, 2025
Pigmentdrucke, Glasnegative aus dem Archiv,
okulares Keimungsset, Anleitung
Courtesy the artist and Herbarium Hamburgense

ÜBER DAS WERK

In *Inoculate* (seit 2023) führte Gómez López einen **Begoniensamen** in ihren Tränenkanal ein. Dazu verwendete sie einen medizinischen Pfropfen, der sonst Menschen mit trockenen Augen verschrieben wird. Innerhalb von zwei Wochen begann ein winziger Keimling zu wachsen. Das Werk knüpft an die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs »inokulieren« an – vom lateinischen *in oculus* (im Auge)–, der einst das Veredeln von Pflanzen beschrieb, bevor er mit medizinischer Immunisierung in Verbindung gebracht wurde.

Die Installation umfasst eine Fotografie der okulären Keimung, Samen, eine Ampulle mit den Tränen der Künstlerin sowie ein medizinisches Set mit den verwendeten Instrumenten. Eine begleitende Anleitung, als Mail-Art-Edition erhältlich, ist in zahlreichen Sprachen publiziert – darunter Esperanto, Aymara, Guaraní, Nahuatl, Kreyòl, Runasimi (Quechua) und Spanisch.

Das Projekt integriert zudem Glasnegative aus dem Herbarium Hamburgense und verfolgt die Geschichte der **Begoniaceae** vom vorkolumbianischen Heilwissen bis zu ihrer europäischen Klassifizierung im 17. Jahrhundert. Durch das Durchstreichen des kolonialen Namens macht Gómez López den Widerspruch zwischen indigenen Wissenssystemen und europäischen Wissenschaftstraditionen sichtbar.

RONGRONG

1993 zog RongRong nach Dashanzhuang, das später als Pekings East Village bekannt wurde. Kurz nach seiner Ankunft lernte er viele der Künstler*innen und Musiker*innen kennen, die zu den Protagonist*innen seiner signifikanten Werke wurden. 1994 schrieb er an seine Schwester: »Jetzt nutze ich Zhang Huan, Ma Liuming und andere Bewohner des East Village als meine Modelle. Ich dokumentiere nicht nur ihre Performances. Ich habe auch eigene Ideen und Ansichten. Ich glaube, die Kamera erlaubt es mir, mich von der Realität zu entfernen.« In den nächsten fünf Jahren – auch nachdem er das East Village schon verlassen hatte – wurde RongRong zum wichtigsten Dokumentaristen und Vertrauten der dortigen Performancekünstler*innen.

1968 in Zhangzhou, Provinz Fujian, China
lebt und arbeitet in Peking, China

5.9

EAST VILLAGE PORTFOLIO

RongRong
1997 No. 16 (Zhang Huan, »To Raise the Water Level in a Fish Pond«), 1997
Gelatinesilberabzug

RongRong
1994 No. 2.1 (Zhang Huan, »12 Square Meters«), 1994
Gelatinesilberabzug

RongRong
1995 No. 65 (Zhang Huan), 1995
Gelatinesilberabzug

RongRong
1998 No. 6 (Zhu Ming, »Performances No. 6 and 7 «),
1998
Gelatinesilberabzug

RongRong
1994 No. 81 (Zhu Ming), 1994
Gelatinesilberabzug

RongRong
1994 No. 83 (Zhu Ming), 1994
Gelatinesilberabzug

RongRong
1996 No. 21 (Ma Liuming, »Fish Child «), 1996
Gelatinesilberabzug

Aus der Serie *East Village Portfolio* (1993–98).
Courtesy Artur Walther, New York

Die Arbeiten sind von links nach rechts aufgelistet.

ÜBER DIE SERIE

RongRongs *East Village Portfolio* (1994-98) dokumentiert die körperliche Intensität und das Überschreiten gesellschaftlicher Normen in der Performancekunst Pekings der späten 1990er Jahre. In *1995 No. 65 (Zhang Huan)* (1995) sehen wir, wie der Künstler in Kontakt mit der Stadt tritt: Er presst seine Stirn und seinen Penis gegen eine Mauer, während sein schmaler Schatten auf die sonnenbeschienenen Wände einer engen Gasse fällt.

Ein zwei Jahre später entstandenes Foto, betitelt *To Raise the Water Level in a Fish Pond* (1997), zeigt eine Gruppe von Künstlern und jungen Männern, die im Wasser stehen. Ihre Körper besetzen einen gewissen Raum und heben gemeinsam den Wasserspiegel an. Die Arbeit kondensiert, wie Anwesenheit, Gefühle, Kontakte und Kollaboration zu Strategien von Künstlern wie Zhang Huan, Zhu Ming und Ma Liuming wurden, die die chinesische Gegenwartskunst beeinflussten.

CANG XIN

Cang Xin studierte an der Tianjin Academy of Music und begann 1991 mit der Malerei. 1993 zog er ins East Village in Peking und beteiligte sich aktiv an den dort aufblühenden Performance-Aktivitäten. Anschließend integrierte er Schamanismus und daoistische Philosophie in seine Performances und Fotografien. Dieser Ansatz zeigt sich in seiner *Communication Series* (1996–2006), in der er zu sehen ist, wie er verschiedene Objekte mit seiner Zunge berührt, in der Hoffnung, Kontakt mit den Geistern aufzunehmen, die seiner Ansicht nach allen leblosen Formen innewohnen.

1967 in Suihua, China
lebt und arbeitet in Chengdu, China

5.10

COMMUNICATION SERIES

Cang Xin
Communication Series No. 2, 1999
11 chromogene Abzüge
Courtesy Artur Walther, New York
Angekündigte Schenkung von Artur Walther an das
Metropolitan Museum of Art, New York

ÜBER DIE SERIE

Nach der Auflösung des Beijing East Village Collectives zog sich Cang Xin für ein Jahr zurück und lebte in Isolation und Depression. Um wieder Verbindung zur Umgebung aufzubauen, begann er die *Communication Series No. 2* (1999) und wählte den Geschmack als Medium zur Verbindung mit der Welt.

In einem von ihm so genannten schamanistischen Ritual berührte Cang mit der Zunge zahlreiche Objekte um sich herum, um ihre jeweilige spirituelle Essenz zu erfahren. Sein Interesse wandte sich zunehmend Dingen mit direktem Bezug zur chinesischen Tradition zu: einem alten Feng-Shui-Kompass oder einem Blatt mit Kalligrafie. Später besuchte Cang historische Stätten wie die Große Mauer, den Himmelstempel und den Tian'anmen-Platz. An jedem Ort legte er sich auf den Boden und berührte ihn mit der Zunge – ein Versuch, mit dem Geist des Ortes zu kommunizieren. Der Künstler sagt: »*Dieses Begehren, Dinge zu lecken und mit dem Mund zu erfahren, ist sehr kostbar. Es beginnt als Instinkt, wird im Laufe des Erwachsenwerdens aber gesellschaftlich verschlossen. Meine Arbeit versucht, diese reine Erfahrung wiederzuentdecken.*«

FELIPE ROMERO BELTRÁN

Der Fotograf Felipe Romero Beltrán arbeitet in Madrid, Paris und Bogotá und kollaboriert seit Jahren eng mit jungen migrantischen Männern, um Bilder zu inszenieren, deren Kompositionen an die Werke Alter Meister erinnern und die die Abgebildeten in sorgfältig geplanten Posen zeigen. Beltráns Werke zeigen Gesten und Berührungen, die Intimität und Spannung, Verletzlichkeit und Stärke, Abhängigkeit und Selbstbestimmung vermitteln. Seine Arbeiten verknüpfen durch einen gemeinschaftlich gestalteten Prozess des Porträtierens individuelle Erfahrungen mit allgemeineren strukturellen Fragen. Beltrán interessiert sich für persönliche Beziehungen und für vermeintlich beiläufig ausgehandelte soziale Codes, ohne dabei junge Geflüchtete stereotyp darzustellen darzustellen. Außerdem verdeutlicht seine Arbeit die Langsamkeit bürokratischer Abläufe – ein Tempo, das sich im Takt von Liegestützen messen lässt, das sich schleppt oder sogar stillsteht. Beltrán drückt vielschichtige Erfahrungen der Entwurzelung und deren Zeitlichkeit durch Fotografien, Filme und Soundarbeiten aus.

1992 in Bogotá, Kolumbien
Lebt und arbeitet in Paris, Frankreich

5.11

A BODY THAT SPEAKS AS A BIRD

A Body That Speaks As a Bird, 2025
Sound-Installation, Manuskripte
Auftragsarbeit für die Ausstellung

ÜBER DIE INSTALLATION

A Body That Speaks As A Bird (2025) untersucht einen gesellschaftlichen Lebenswandel in Kolumbien im 20. Jahrhundert. Als über 70 Prozent der ländlichen Bevölkerung in große Städte abwanderten, entstanden Verhaltenshandbücher, die ihre Integration in neue Gemeinschaften erleichtern oder sogar erzwingen sollten. Indigene und ländliche Bevölkerungsgruppen wurden durch ökonomischen Druck, aber auch durch bewaffnete Konflikte und mit Gewalt in urbane Räume gedrängt. Diese aggressiven und kolonialistischen Vorgänge führten zum Verlust vieler indigener Sprachen und zum Verlust der Mehrsprachigkeit Kolumbiens.

A Body That Speaks As A Bird beschwört ausgelöschte indigene Sprachen und regionale Dialekte wieder herauf, die einige Laute der natürlichen Welt enthalten. In intimen Gesprächen über die normativen Handbücher werden die Konflikte zwischen ländlichen und urbanen Identitäten sowie den Verlust der traditionellen kolumbianischen Sprechweisen verhandelt. Die Soundarbeit stellt verdrängte Naturgeräusche und ländliche Stimmen den kulturellen Normen der Stadt gegenüber. Ähnlich wie Manuel Antonio Carreños Buch *Manual of Civility and Good Manners* (1853) fragt Beltráns Arbeit danach, was ›Zivilisation‹ in einer urbanen Kultur eigentlich bedeutet.

KAPITEL VI

ZEIT WAHRNEHMEN

Haben Menschen
das gleiche Zeitempfinden
wie andere Spezies?

Wie nehmen wir Zeit sinnlich wahr?

Wie fühlt es sich an,
die Welt und ihren Wandel
durch die Sinne Anderer
wahrzunehmen?

Wahrzunehmen, wie Zeit vergeht, gilt vielen als rein menschliche Fähigkeit. Das Berechnen von Dauer und die Wahrnehmung von Veränderungen im Laufe der Zeit ist tatsächlich ein Kennzeichen dessen, was es heißt, »menschlich« zu sein. Doch unser Verhältnis zu und die Kontrolle von Zeit hat durch Entwicklungen wie die Anhäufung von Kapital, die Urbanisierung, die (De-)Industrialisierung, den Energieverbrauch durch KI-Rechenzentren und den Abbau von Rohstoffen gravierende Folgen für andere Spezies. Das Resultat ist eine sich verschärfende Bedrohung der fragilen Ökosysteme, die wir mit anderen Arten teilen. Wie sieht das für diese anderen Spezies aus und wie fühlt es sich für sie an? Wie erleben sie das sich beschleunigende Zeitgefühl?

Das abschließende Kapitel der Ausstellung fordert uns dazu auf, aus der Perspektive einer Spezies zu blicken, die viele von uns begleitet. Yang Fudongs *East of Que Village* (2007) zeigt uns die Welt aus der Perspektive von Hunden, die mit den Folgen der menschlichen Entvölkerung in ländlichen Regionen Chinas, durch die drastische Industrialisierung und Urbanisierung seit den 1980er Jahren, zurechtkommen müssen. Die immersive Installation konfrontiert uns mit einem anderen Gefühl von Zeit, das uns inmitten rascher Veränderungen entschleunigt und über die Bedürfnisse unserer eigenen Spezies hinausweist.

YANG FUDONG

Der Autodidakt Yang Fudong trat in den 1990er Jahren als visionärer Foto- und Videokünstler hervor. Seine Videos und Filme erkunden moderne und traditionelle Repräsentationen Chinas und sind durch überlagerte Narrative gekennzeichnet. Zeit wird hier bewusst gestört, sodass traumartige Rätsel entstehen. Fudongs Werk spiegelt seine Leidenschaft für die Kinematografie. Es spielt mit der Film-noir-Ästhetik, mittels derer der Künstler die Ängste einer Gesellschaft adressiert, die ihre materiellen Werte neu ausrichtet und sich einem raschen Wandel anpasst.

1971 in Peking, China
lebt und arbeitet in Shanghai, China

6.1

EAST OF QUE VILLAGE

Yang Fudong
East of Que Village, 2007
6-Kanal-Videoinstallation (Schwarzweiß), 20'50"
Angekündigte Schenkung der Walther Family
Foundation an das Metropolitan Museum of Art,
New York

ÜBER DEN FILM

East of Que Village (2007), eine von Fudongs dystopischen Arbeiten, bündelt das wachsende Gefühl von Isolation im zeitgenössischen China: Gemeinschaften werden aufgelöst, Dörfer verschwinden, und Individuen sehen sich mit den Folgen all dessen konfrontiert. Ihr Überleben ist existenziell bedroht.

Zwischen Panoramen und Nahaufnahmen verfolgen die Betrachter*innen ein ungezähmtes Rudel von Hunden, das durch eine feindlich wirkende, geisterhafte Landschaft zieht, die von ihren früheren Bewohner*innen verlassen wurde. Der Filminstallation zeigt einen aussichtslosen Kampf ums Überleben und fragt aus einer speziessübergreifend Perspektive nach den Konsequenzen menschengemachter Infrastrukturen und drastischen ökonomischen Transformationsprozessen.

Die Abfolge von Dörfern und Landschaften unterstreicht zentrale Themen im filmischen Werk des Künstlers wie etwa die Spannung zwischen Vergangenheit und Zukunft sowie die Übergänge zwischen Präsenz und Abwesenheit, Gleichgültigkeit und Engagement, Erinnerung und Vergessen.

IMPRESSUM

Herausgeber*innen

Nadine Isabelle Henrich & Tina Marie Campt
für die Deichtorhallen Hamburg, 2025

Deichtorhallen Hamburg GmbH

Deichtorstraße 1–2

www.deichtorhallen.de

Intendant

Dirk Luckow

Kaufmännischer Direktor

Bert Antonius Kaufmann

AUSSTELLUNG

INTO THE UNSEEN – THE WALTHER COLLECTION

Halle für aktuelle Kunst, Deichtorhallen Hamburg
24. Oktober 2025 – 26. April 2026

Kuratorisches Team

Nadine Isabelle Henrich,
Kunsthistorikerin und Kuratorin des Haus der Photographie,
Deichtorhallen Hamburg

Tina Marie Campt,
Historikerin and Roger S. Berlind '52 Professor of
Humanities, Princeton University

Artur Walther,
Sammler und Gründer The Walther Collection,
Neu-Ulm und New York

Kuratorische Assistenz

Viktoria Weber,
Volontärin am Haus der Photographie,
Deichtorhallen Hamburg

Projektmanagement

Nadine Isabelle Henrich
Viktoria Weber

Troy Wong,
Sammlungsmanagement, The Walther Collection, New York

Melek Baylas,
Sammlungsmanagement, The Walther Collection, Neu-Ulm

Ausstellungsdesign & Architecture

Nadine Isabelle Henrich
Martina Pozzan Studio, Berlin
Jutta Wasser, Deichtorhallen Hamburg

Medientechnik

Henning Best & Nils Handschuh, Deichtorhallen Hamburg

BOOKLET

Redaktion

Nadine Isabelle Henrich & Tina Marie Campt
Viktoria Weber

Lektorat & Korrektorat

Marie Egger, Troy Wong (Copy Editing)
Bram Opstelten, Pauline Sander & Sabine Seidel (Proofreading)

Grafikdesign

Priska Dolling, Deichtorhallen Hamburg

Schriften & Druck

Univers Next Pro, EB Garamond

Reset St. Pauli Druckerei GmbH
Printed in Germany

© Die Autor*innen und Künstler*innen
© Deichtorhallen Hamburg, 2025

IMPRESSUM

76

DEICHTOR HALLEN INTERNATIONALE KUNST UND FOTOGRAFIE HAMBURG

FÖRDERKREIS
DEICHTORHALLEN
HAMBURG

PARTNER DER DEICHTORHALLEN



Abbildung 1 (Cover):
Jo Ractliffe, *Black Sea*, from the series *reShooting Diana*, 1990-1995 © Jo Ractliffe. Courtesy Stevenson, Cape Town, Johannesburg, and Amsterdam
Angekündigte Schenkung von Artur Walther an das Metropolitan Museum of Art, New York

**DEICHTOR
HALLEN**
INTERNATIONALE KUNST
UND FOTOGRAFIE
HAMBURG