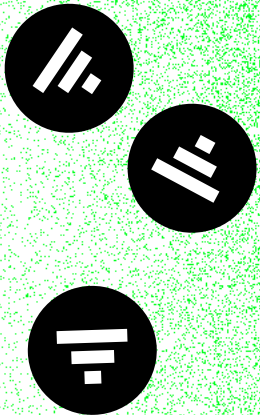


# *Photography*

**CURRENCY**  
**CURRENCY**

*Beyond*



*Capture*

Kurator\*innen / Curated by Koyo Kouoh, Rasha Salti, Gabriella Beckhurst Feijoo, and Oluremi C. Onabanjo

# CURRENCY

8<sup>th</sup> Triennial of Photography Hamburg

8. Triennale der Photographie Hamburg

20.5 – 18.9.2022



Zart  
Tender



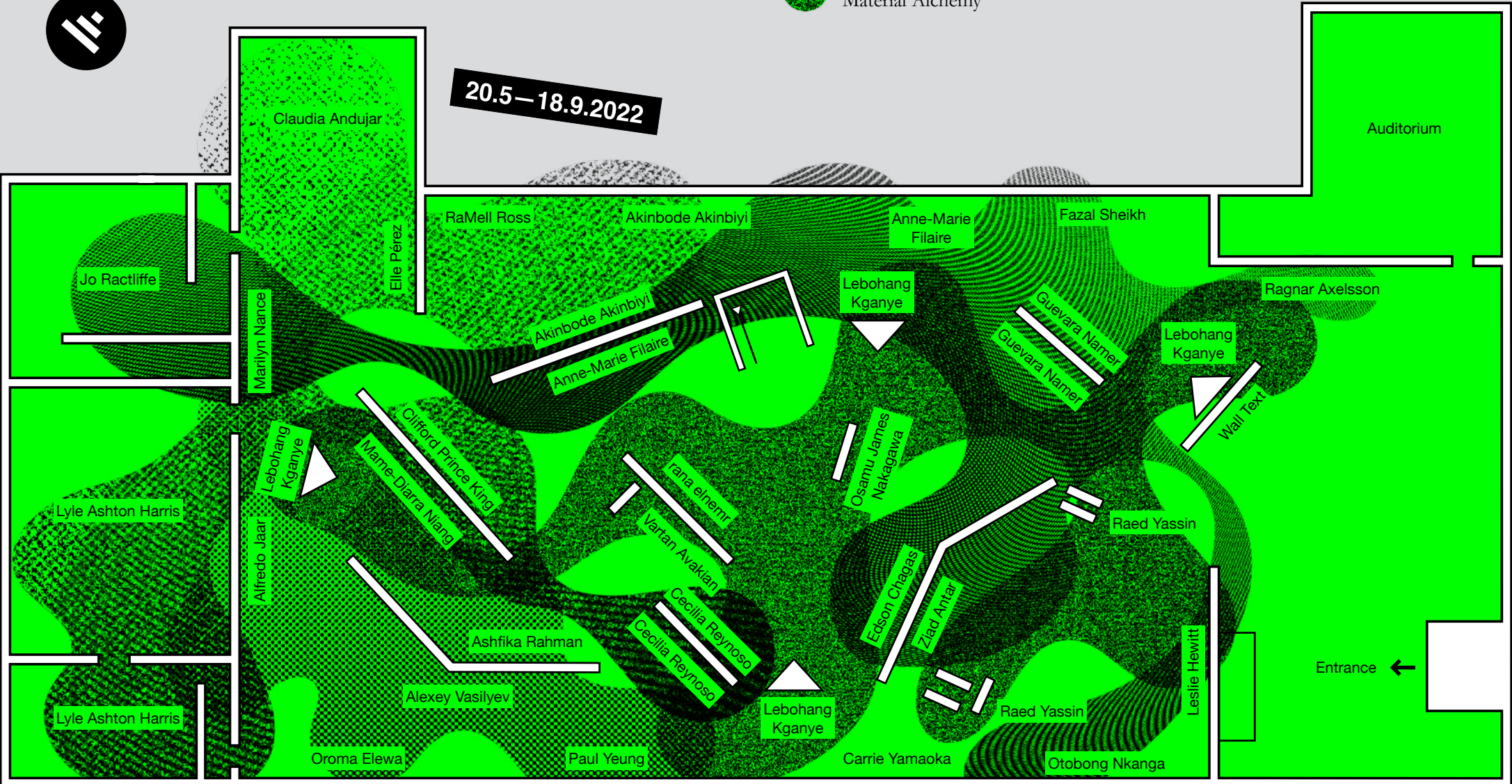
Gegenkanon  
Countercanon



Gegenkartierung im Anthropozän  
Countermapping in the Anthropocene



Materielle Alchemie  
Material Alchemy



# INHALTSVERZEICHNIS

## TABLE OF CONTENTS

Kuratorische Einleitung Curatorial Introduction			4
--	--	--	---

---

Akinbode Akinbiyi	8	Marilyn Nance	47
Claudia Andujar	11	rana elnemr	50
Ziad Antar	15	Mame-Diarra Niang	53
Vartan Avakian	17	Otobong Nkanga	56
Ragnar Axelsson	19	Elle Pérez	59
Edson Chagas	21	Jo Ractliffe	61
Oroma Elewa	24	Ashfika Rahman	63
Anne-Marie Filaire	26	Cecilia Reynoso	66
Lyle Ashton Harris	29	RaMell Ross	68
Leslie Hewitt	32	Fazal Sheikh	71
Alfredo Jaar	34	Alexey Vasilyev	74
Lebohang Kganye	36	Carrie Yamaoka	77
Clifford Prince King	38	Raed Yassin	83
Osamu James Nakagawa	41	Paul Yeung	85
Guevara Namer	44	Impressum / Colophon	88

# KURATORISCHE EINLEITUNG

## CURATORIAL INTRODUCTION

**Künstler\*innen / Artists:** Akinbode Akinbiyi, Claudia Andujar, Ziad Antar, Vartan Avakian, Ragnar Axelsson, Edson Chagas, Oroma Elewa, Anne-Marie Filaire, Lyle Ashton Harris, Leslie Hewitt, Alfredo Jaar, Lebohang Kganye, Clifford Prince King, Osamu James Nakagawa, Guevara Namer, Marilyn Nance, rana elnemr, Mame-Diarra Niang, Otobong Nkanga, Elle Pérez, Jo Ractliffe, Ashfika Rahman, Cecilia Reynoso, RaMell Ross, Fazal Sheikh, Alexey Vasilyev, Carrie Yamaoka, Raed Yassin, Paul Yeung

**Kurator\*innen / Curated by:** Koyo Kouoh, Rasha Salti, Gabriella Beckhurst Feijoo, Oluremi C. Onabanjo

Die Ausstellung *Currency – Fotografie jenseits der Aufnahme* zeigt künstlerische Konzepte der Fotografie im “retinalen Zeitalter”. Die massenhafte Verwendung von Bildern und die extreme Beschleunigung ihrer Verbreitung prägt unsere Gegenwart und wirkt sich grundlegend darauf aus, wie wir sehen und gesehen werden. Fotografien schaffen nicht nur Bilder, sondern kontextuelle Rahmen für Erzählungen, in denen sich Erfahrungen und Anschauungen ausdrücken. Die zirkulierenden Bilder prägen unser geistiges Archiv grundlegend und bestimmen, wie wir uns mit der uns umgebenden Welt auseinandersetzen. Künstler\*innen und Fotograf\*innen betreten immer wieder eigene Wege um vorgefundene Realitäten zu reflektieren und damit auch das Medium selbst neu zu erfinden.

In den Werken der Ausstellung werden die Bedeutung und der Wert fotografischer

*Currency: Photography Beyond Capture* explores conceptual engagements with photography in the “retinal age.” In our accelerated era of circulation and instrumentation, images not only act as records of events and imprints of experience but also fundamentally shape acts of seeing and being seen. Approaching photographs as contextual frames for narrative invention, the exhibition critically considers how knowledge has been sought through the photographic apparatus over the course of its history and reimagined by artists and photographers through conceptual and poetic approaches to the medium. *Currency* looks at how these practitioners have challenged the meaning and value of photographic images and investigated the extended lives, temporalities, and materialities of image cultures beyond the moment of capture.

The exhibition weaves experimental

Bilder über den Moment ihrer Aufnahme hinaus befragt. Welche widersprüchlichen Erzählungen lassen sich in einem Foto ablesen und wer trägt die Verantwortung für das Bild? Derartige Fragen schließen eine kritische Rezeption der Geschichte der Fotografie und ihrer Bezüge zu historischen und lebendigen Bildkulturen mit ein. Anhand von poetischen, archivarischen und dokumentarischen Praktiken unternimmt die Ausstellung den Versuch, ein neues Vokabular des Sehens und Interpretierens nicht nur von Fotos, sondern der Fotografie an sich zu entwickeln.

Mit der Präsentation von 29 künstlerischen Positionen zieht die Ausstellung Querverbindungen über Generationen und Kulturformen hinweg. Folgende übergreifende Themen werden behandelt: Dekonstruktion fotografischer Kanons, Kartierung von Landschaften des Anthropozäns, empathische Porträtfotografie sowie alchemistische Prozesse. Diese Kapitel motive strukturieren die Ausstellung *Currency* und eröffnen Sichtweisen auf unterschiedlichste fotografische Praktiken.

Die Grenzen des Darstellbaren werden durch visuelle Kanons markiert. Als kollektive Vorstellungen formen diese unsere Wahrnehmung der Welt und führen zu wirkmächtigen, aber auch ausgrenzenden Sichtweisen. Diese werden von Medienkonzernen und in sozialen Netzwerken vielfach multipliziert und reproduziert, was kollektives und kritisches Potenzial freilegt. Das Motiv *Gegenkanon* stellt Werke vor, die narrative Normen und ihre Instrumentalisierung in Frage stellen und erkunden, wie sich Fotografie einsetzen lässt, um Systemen entgegenzutreten, die ihre Macht aus fotografischen Bildern beziehen.

Landschaftsfotografie hat unser Verständnis von Natur maßgeblich

modes of appearance, multisensory evocation, and archival and documentary practice as novel possibilities and vocabularies for seeing and interpreting. In staging works by twenty-nine artists and photographers, the exhibition draws connections across geographies and eras, tracing intergenerational and transnational affinities through several motifs: the deconstruction and transformation of photographic canons; countermapping in the Anthropocene across landscapes of extractive capitalism, military occupation, and appropriation; tenderness as a relational framework for photography; and material explorations into the medium's alchemical processes. These motifs structure *Currency* and offer through lines across a range of perspectives.

Artistic canons mark out timelines and coteries of artists and photographers by measuring contributions against an aesthetic vanguard, and defining primary modes of visual consumption. The canon privileges innovation and uniqueness through the evidence of originality—a term in which the power of collective thought and interdisciplinary cross-pollination is often elided. The canon may be a construct, but it forms a powerful and limiting historical tool when reified by cultural institutions. Rather than seek an alternative canon in photography, a countercanon looks for artists and photographers who have sought to deconstruct and transform photographic canons and the modes of seeing they produce. In this exhibition, this motif of the *countercanon* connects visual practices that demonstrate a deep interest in how institutional histories of photography—both cultural and sociopolitical—produce narrative norms that are routinely leveraged by corporate media interests. Furthermore, the motif explores the possibilities of repurposing established ways

geprägt: In der Fokussierung auf natürliche Rohstoffe, die Fortschritt und kapitalistische Produktionsverhältnisse spiegeln, oder aber als unverfälschte, mythische Orte. Die Ausstellung will diesen binären Gegensatz durch eine *kontraintuitive Kartierung* der von Menschenhand geformten Landschaften aufbrechen. Dazu gehören Landschaften, die zu ausgedehnten militärischen Befestigungsanlagen oder Großbaustellen geformt wurden, oder durch Klimawandel oder den Abbau von Bodenschätzen entstehen. Zugleich zeigen diese Bilder Möglichkeiten, wie Menschen im komplexen Netz von Machtverhältnissen ihren Anspruch auf Territorien der Selbstbestimmung behaupten.

Vom „Einfangen“ eines Bildes bis zum *Schnappschuss* vermittelt die Sprache der Fotografie Vorstellungen von Vereinnahmung, bisweilen von Gewalt. Ein „zärtlicher“ Rahmen für fotografische Begegnungen dagegen legt nahe, dass auch andere Arten des Austauschs möglich sind – ein Austausch, der durch Intimität, Vertrauen und Verbindlichkeit geprägt ist. In vielen der Projekte und Serien der Ausstellung stellt das Motiv der *Zärtlichkeit* einen bewussten Ansatz dar, der sich als gelebte Erfahrung und Beziehung in den fotografischen Darstellungen äußert.

Die *Materialität* des fotografischen Mediums steht im Vordergrund der Künstler\*innen, die sich mit physikalischen und chemischen Prozessen beschäftigen. Sie spüren über metaphorische und allegorische Bedeutungen hinaus ungeahnte Ausdrucksmöglichkeiten der Fotografie auf. So, wenn die Kamera ohne ein Objekt eingesetzt wird oder die Bestandteile der Fotochemie ihre eigene Geschichte erzählen.

Viele Perspektiven kommen in der Produktion eines Fotos zusammen, und verhelfen der Fotografie zu einzigartiger,

of constructing and consuming photography, whether by rearticulating the tools of information harvesting and social media communications or turning the camera around to confront systems that harvest power from the photographic image.

Landscape photography has been instrumental in shaping the understanding of nature as material resource for modern progress and capitalist relations of production—land as title of property, its underbelly as unprocessed wealth, its flora and fauna as inferior life forms whose sole function is to be employed in the advancement of an economic plan. The photographic capture of natural settings has also created a false dichotomy between mythic, pristine locations supposedly unaffected by the logics of the Anthropocene, and pragmatic, man-made landscapes that serve military and security imperatives. This exhibition intends to transgress this binary opposition, inviting a *counterintuitive mapping* of territory that weaves a continuity from within Anthropocene logics. Furthermore, as landscape photography has also been framed in contrast with documenting or incarnating placemaking, the exhibition invites a range of works by artist that interrogate the subjective experience of being in and out of a place, and the myriad ways individuals and communities stake a claim to place in a web of power relations.

The word *tender* bridges informal and formal systems of exchange that are defined socially. In economic terms, to put a job “out to tender” is to seek an offer for the fulfillment of labor at a competitive rate. In nominal form, *tender* can also describe a relationship of care: the act of tending to someone or something. As an adjective, *tender* is fleeting and gossamer—there are “tender years,” “tender moments,” “tender youth.” Its value is speculative and notional—tending eludes

poetischer, sinnlicher, affektiver oder auch politischer Qualität. Die hier gezeigten künstlerischen Beiträge schlagen insofern eine Brücke zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, dem Erlaubten und dem Verbotenen, dem Konkreten und dem Unbegreiflichen. Sie finden Bilder für die Realität in der wir leben und stärken so unser Gefühl in der Welt zu sein.

common value judgments of what is too little, too much, or at risk of becoming burdensome. When used in relation to photography, *tending* evokes the nature of exchange between the photographed and the photographer. From “image capture” to “stealing” a photograph, the language of photography can evoke fraught acts of taking, imposition, and clandestine observation. *A tender framework* for photographic encounters suggests that other kinds of exchange are possible—exchanges produced through intimacy, trust, and connection. These conditions are integral rather than incidental to many of the photographic projects and series presented in the exhibition, transforming the meaning of lived experiences and relations on camera.

*Photography Beyond Capture* explicitly points to the various aspects of *materiality of the medium*, inviting artists who interfere with the physical and chemical processes to forge metaphorical and allegorical meanings. Ranging from interrogating indexical sociopolitical associations with color by breaking down the chromatic composition of light, to registering its imprint without the defining mediation of a lens, visualizing the information contained within fixative chemicals to locate unsuspected manifestations of photographic capture, or interrogating the primacy of authorship by foregrounding pluriverse cognitions in the production of an image, the breadth of positions reconceptualizes photography’s uniquely generative ability to mediate poetically and politically with the sensate, affective Real. These artistic contributions bridge the visible and the invisible, the sanctioned and the prohibited, the concrete and the intangible—and invigorate our sense of being in the world.

# Akinbode Akinbiyi

*Berlin and Lagos: All Roads, 2003–21*

Mit Akinbode Akinbiyis fotografischer Praxis ist eine Reihe von Zuschreibungen verbunden: Wanderer, Wanderer, Vagabund, Zuhörer, Dichter, Barde, Chronist des urbanen Alltags, Archivar und Straßenfotograf. Akinbiyi streift mit seiner Rolleiflex-Doppelobjektivkamera durch die Straßen von Megastädten wie Lagos, Nairobi, Dakar, Kairo, Chicago oder São Paulo. Dort beobachtet er die Entfaltung des täglichen Lebens, wie die Gegenwart von Polizei, Demonstrationen, Individualität, Gemeinschaft, die unzähligen Rituale des Alltags in ihren Inszenierungen und Identitätsformen, der Umgang mit und die Zurschaustellung von Status und Wohlstand, Affekten, Zuneigung, Grausamkeit, Gewalt, Empathie oder Zügellosigkeit. Indem Akinbiyi das von der Sichtbarkeit Abgeschirmte und Unausgesprochene einfängt, versteht er seine fotografische Praxis als Erweiterung von Perspektiven, der "Ordnung und des Anderssein", des Archivierens, Gedenkens und Hinterlassens.

Aus der Perspektive der Ära von Selfies und der Zirkulation von Bildern in Lichtgeschwindigkeit, vermittelt Akinbiyis Umherschweifen eine verlangsamte Erfahrung der Zeit. Während die analoge Fotografie die Spanne eines Augenblicks festhält, liegt die Qualität von Akinbiyis Fotografien in ihrem Beharren, die Zeit stehen zu lassen. Der Künstler sagt dazu: "Seit vierzig Jahren bewege ich mich langsam und behutsam. Ich versuche, nicht in die Privatsphäre anderer Menschen einzudringen und gleichzeitig davon Fotos zu machen. Es ist eine Art Tanz, ein Austausch, ein Spaziergang, eine sehr einfühlsame Art, sich durch alle möglichen Räume zu bewegen."

A constellation of attributes flickers around Akinbode Akinbiyi's photographic practice: wanderer, wonderer, listener, poet, bard, chronicler of everyday urban life, archivist, street photographer. Akinbiyi walks the streets of megacities (Lagos, Nairobi, Dakar, Cairo, Chicago, São Paulo, and many more), with his Rolleiflex twin-lens camera, observing the unfolding of quotidian life: the deployment of regimes of power and of insurgency; the ebbing signs of individuality versus community; the myriad enactments of ritual and identity; the commerce and display of status and affluence, affect, affection, cruelty, violence, empathy, and impunity. In capturing the concrete, what is shrouded from visibility, and the ineffable, Akinbiyi understands his practice as a tool for widening perspectives, for "*ordering and othering*," for archiving, memorializing, and bequeathing.

From the perspective of our era of selfies and the light-speed circulation of images, wandering imparts a deceleration of the experience of time, and while analog photography freezes a manifest appearance for the elusive span of an instant, the merciful grace of Akinbiyi's photographs is their insistent invitation to slow down. To borrow the artist's words: "For forty years, I have been moving slowly and gently; I don't try to invade other people's personal space and take pictures at the same time. It's a kind of dance, a negotiation, a stroll—a very sensitive way of moving through all kinds of spaces."



## Biografie

Akinbode Akinbiyi ist ein in Berlin lebender nigerianischer Fotograf, Schriftsteller, Kurator und Pädagoge, der seit über vier Jahrzehnten in der Kunstwelt und in kreativen Bereichen tätig ist. Er wuchs zwischen Nigeria und Großbritannien auf und studierte Literatur und Englisch in Ibadan, Lancaster und Heidelberg. Er nahm seine fotografische Praxis 1972 auf und erlangte schnell internationale Anerkennung. Seine Vorliebe gilt den Megastädten des afrikanischen und amerikanischen Kontinents, er schuf mehrere Fotoserien über Lagos, Kinshasa, Kairo, Dakar, Johannesburg, aber auch über Chicago, São Paulo und Berlin. Akinbiyis Arbeiten wurden auf zahlreichen internationalen Biennalen, in Museen und Kunstzentren ausgestellt, darunter die documenta 14 in Athen und Kassel (2017) und die retrospektive Ausstellung *Six Songs, Swirling Gracefully in the Taut Air*, die 2020 im Martin-Gropius-Bau präsentiert wurde. Akinbiyi ist Mitautor des Buchprojekts *Just Ask!* über die zeitgenössische afrikanische Fotoszene (2014, herausgegeben von Simon Njami). Er hat mehrere Ausstellungen kuratiert und war Teil des Kurator\*innenteams der 12. und 13. Ausgabe der Rencontres de Bamako-Biennale de la Photographie Africaine. Er gründete ein Kunstzentrum in Lagos, das in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut ein Netzwerk von afrikanischen Fotoschulen aufgebaut hat. Im Jahr 2021 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet.

## Biography

Akinbode Akinbiyi is a Berlin-based Nigerian photographer, writer, curator, and educator, who has been working in the art world and creative fields for over four decades. He grew up between Nigeria and the United Kingdom, and studied Literature and English in Ibadan, Lancaster, and Heidelberg. His photographic practice began in 1972 and quickly earned international recognition. He is drawn to megacities on the African and American continents, and has produced several photographic series on Lagos, Kinshasa, Cairo, Dakar, Johannesburg, Chicago, São Paulo, and Berlin. Akinbiyi's work has been exhibited at numerous international biennials, museums, and art centers, including documenta 14 in Athens and Kassel (2017) and the retrospective exhibition *Six Songs, Swirling Gracefully in the Taut Air*, presented at the Martin-Gropius-Bau in Berlin in 2020. Akinbiyi co-authored the book project *Just Ask!* about the contemporary African photography scene (2014, edited by Simon Njami). He has curated several exhibitions and has been part of the curatorial team of the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> editions of the Rencontres de Bamako—Biennale de la Photographie Africaine. He founded an art center in Lagos that has established a network of African photography schools in cooperation with the Goethe Institute. In 2021, he was awarded the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

---

### **Berlin series**

**Berlin, Neukölln**, 2019  
**Berlin, Kreuzberg**, 2018  
**Berlin, Neukölln**, 2010

**Berlin, Neukölln**, 2019  
**Berlin, Neukölln**, 2018  
**Berlin, Wedding**, 2018  
**Berlin, Neukölln**, 2018

**Berlin, Kreuzberg**, 2018  
**Berlin, Friedrichshain**, 2021  
**Berlin, Neukölln**, 2018  
**Berlin, Hellersdorf**, 2021

**Berlin, Weissensee, 2018**

Archiv-Tintenstrahldrucke auf  
Hahnemühle Baryta  
Jeweils  
Archival inkjet prints on  
Hahnemühle Baryta  
60 × 60 cm

**Lagos: All Roads series**

**Lagos, Mainland, 2010**  
**Lagos, Victoria Island, 2004**  
**Lagos, Victoria Island, 2006**  
**Lagos, S.W. Ikoyi, 2004**  
**Lagos, Isale Eko, 2004**  
**Lagos, Victoria Island, 2006**  
**Lagos, Isale Eko, 2016**  
**Lagos, Isale Eko, 2003**  
**Lagos, Marina, 2016**  
**Lagos, Isale Eko, 2016**  
**Lagos, Isale Eko, 2016**  
**Lagos, Isale Eko, 2016**

Archiv-Tintenstrahldrucke auf  
Hahnemühle Baryta  
Jeweils  
Archival inkjet prints on  
Hahnemühle Baryta  
60 × 60 cm

*Mit freundlicher Genehmigung des  
Künstlers  
Courtesy the artist*

# Claudia Andujar

*A Casa, 1974–76*

*Consequências do contato, ca.1989*

*Sonhos Yanomami, 2002*

Für Claudia Andujar ist die Fotografie ein Mittel, um mit der Welt zu kommunizieren, ein Medium, durch das man so viel lernt, wie man gibt. Die ausgestellten drei Serien zeugen vom langjährigen Engagement der Fotografin für den Schutz der Yanomami, einer der größten indigenen Gemeinschaften im brasilianischen Amazonasgebiet. Seit den 1970er Jahren hat Andujar mehrfach mit dieser ‚Community‘ im Amazonasbecken gelebt. Diese Region wird bis heute aufgrund ihrer Bodenschätze laufend ausgebeutet. Claudia Andujar versteht Fotografie als künstlerisches und politisches Werkzeug. Ihr Werk ist geprägt von dem starken Verantwortungsgefühl, mit dem sich die Künstlerin in der Pro-Yanomami-Kommission (CCPY) für geschützte Gebiete entlang der brasilianisch-venezolanischen Grenze einsetzt.

Die Serie *A Casa (Das Haus)*

behandelt den privaten Raum des Zuhauses. Wie Andujar schreibt: „In der Yanomami-Welt ist das Yano-a das Zuhause einer Großfamilie. Es ist die Bühne für Feierlichkeiten, schamanische Heilung, Verbrüderung zwischen Gemeinschaften und der Ort, an dem Familien zusammenleben, wo Kinder aufwachsen und zu leben lernen.“ Das Yano-a fungiert als Medium, um sich mit den Vorfahren zu verbinden. In der Wahrnehmung der Künstlerin sind die Lichtstrahlen, die durch das Dach dringen, „Fäden der Führung und Pfade in die Ahnenwelt. Einst stiegen die Männer dieses Fernlicht des Yanomami-Hauses hinauf und hinab zum Hutumusi, dem

For Claudia Andujar, photography is a means of communicating with the world, a reciprocal medium through which one learns as much as one gives. These three series attest to the photographer’s enduring commitment to the protection of the Yanomami, one of the largest Indigenous communities in the Brazilian Amazon. Since the 1970s, Andujar has spent extended periods of time living with these communities in the Amazon basin, a region that has habitually been exploited for its natural resources. Andujar’s archive demonstrates her understanding of photography as an artistic and political tool, as well as her evolving sense of responsibility, which led to her campaigning for protected lands along the Brazil-Venezuela border through the Pro-Yanomami Commission (CCPY).

*A Casa (The House)* revolves around the intimate space of the home. As Andujar writes: “In the Yanomami world, the *Yano-a* is the home of an extended family. It is the stage for festivities, shamanic healings, fraternization between communities, and the place where families live together, and children are raised, grow and learn to live.” The *Yano-a* also offers a means of connecting to ancestors. According to the artist, the rays of light that pass through the roof “are guiding threads and the paths of the ancestral world. Once, men climbed and descended the high beams of the Yanomami house that took them to the *butumusi*, that is, to the land above the ancestral world. The path of the spirits unites the two worlds.”

Gefilde jenseits der Ahnenwelt. Der Pfad der Geister vereint die beiden Welten.”

*Consequências do contato* (Folgen des Kontakts) zeigt Andujars selbstreflektierte Herangehensweise an die Fotografie.

Während die Bilder den illegalen Bergbau im Amazonasbecken zeigen, vermitteln sie zugleich die Schwierigkeit, dieses ungesetzliche Vorgehen sichtbar werden zu lassen. Da das Gebiet nicht zu Fuß bereist werden konnte, machte sie diese Bilder von einem gecharterten Flugzeug aus, bevor sie sie nochmals fotografierte. Mit dieser Technik verdeutlicht Andujar die konstruierte Perspektive in den Bildern.

*Sonhos Yanomami* (Yanomami Träume) markiert 1992 einen Wendepunkt in der Beziehung der Künstlerin zu den Yanomami nach der Abtrennung von 96.000 Quadratkilometern des Yanomami-Gebiets. Die Werke sind digitale Kollagen, die Andujars „Begegnungen mit den Geistern“ der Yanomami neu interpretieren. Von diesem Zeitpunkt an sind Andujars Bilder der Rituale nicht mehr als Aufzeichnungen, sondern als traumähnliche Eindrücke zu deuten. Die Bilder verstärken Gefühle, indem sie “die Grenzen zwischen den Menschen, den Göttern und der Natur auflösen, um sie in einen kontinuierlichen Fluss zu integrieren”. Angesichts der weiterhin zunehmenden Bedrohung durch illegalen Bergbau und Krankheiten wie die Corona-Pandemie, mit denen die Yanomami konfrontiert sind, zeugt Andujars Werk – zusammen mit den Lebenswelten und Kosmologien der Yanomami, die es ehrt – von der Kraft poetischer Bilder.

## Biografie

Claudia Andujar wurde 1931 in Neuchâtel, Schweiz, geboren und lebt und arbeitet in

*Consequências do contato* (Consequences of Contact) points to Andujar’s self-reflective approach to imagemaking. While the images indicate illegal mining in the Amazon basin, they also convey the difficulties of making that practice more visible. Unable to travel into the area by foot, she took these images from a charter plane, before rephotographing them. With this technique, Andujar makes it clear that the photographic image is a constructed perspective.

*Sonhos Yanomami* (Yanomami Dreams) marks “a turning point” in the artist’s relationship with the Yanomami, following the 1992 demarcation of over 96,000 square kilometers as Yanomami lands. The works are digital collages revisiting Andujar’s visual interpretations of the Yanomami “meeting with the spirits.” From this moment on, Andujar approached images she had taken of the rituals not as a record but as oniric impressions that amplify feeling by “dissolving the borders between the human beings, gods, and nature to integrate them in a continuous flow.” With the Yanomami facing compounded threats of illegal mining and the coronavirus, Andujar’s work—and the Yanomami life-worlds and cosmologies it honors—is a vital testament to the power of poetic evocation.

## Biography

Claudia Andujar was born in Neuchâtel, Switzerland, in 1931 and lives and works in São Paulo. After World War II, she immigrated to the United States and, in 1955, to Brazil. During the 1970s, Andujar received grants from the John Simon Guggenheim Foundation and Fundação de Apoio a Pesquisa [FAPESP] to photograph and study the culture of the Yanomami people. From 1978 to 2000, she worked for the Pro-Yanomami Commission

São Paulo. Nach dem Zweiten Weltkrieg emigrierte sie in die Vereinigten Staaten und 1955 nach Brasilien. In den 1970er Jahren erhielt Andujar Stipendien von der John Simon Guggenheim Foundation und der Fundação de Apoio a Pesquisa [FAPESP], um die Kultur der Yanomami zu fotografieren und zu studieren. Von 1978 bis 2000 arbeitete sie für die Pro-Yanomami-Kommission (CCPY) und koordinierte die Kampagne für die Abgrenzung des Yanomami-Territoriums im Amazonasgebiet (TIY), das 1992 von der brasilianischen Regierung eingerichtet wurde. In Anerkennung ihrer Arbeit als Verfechterin der Menschenrechte erhielt Andujar im Jahr 2000 den Annual Cultural Freedom Award der Lannan Foundation, New Mexico. Im Jahr 2003 erhielt sie den Severo-Gomes-Preis der Menschenrechtskommission Teotônio Vilela, São Paulo. 2008 wurde sie vom brasilianischen Kulturministerium mit dem Orden für kulturelle Verdienste ausgezeichnet. 2010 erhielt sie den Kasseler Fotobuchpreis für Marcados, erschienen bei Cosac Naify, und 2018 wurde sie mit der Goethe-Medaille geehrt. 2015 wurde im Instituto Inhotim in Brumadinho, Minas Gerais, Brasilien, der ständige Pavillon Galeria Claudia Andujar mit dreihundert von der Künstlerin geschaffenen Werken über die Yanomami eröffnet.

(CCPY) and coordinated the campaign for the demarcation of the Yanomami territory in the Amazon (TIY), created by the Brazilian government in 1992. In recognition of her work as an advocate of human rights, Andujar received the Annual Cultural Freedom Award from the Lannan Foundation, New Mexico, in 2000. In 2003, she received the Severo Gomes Award from the Teotônio Vilela Human Rights Commission, São Paulo, and in 2008 was honored by the Ministry of Culture of Brazil with the Order of Cultural Merit. In 2010 she received the Kassel Photobook Award for *Marcados*, published by Cosac Naify, and she was honored with the Goethe-Medaille in 2018. In 2015, the permanent pavilion Galeria Claudia Andujar opened at Instituto Inhotim in Brumadinho, Minas Gerais, Brazil, with three hundred works created by the artist about the Yanomami.

**Sonhos Yanomami [Yanomami Träume / Yanomami Dreams]**  
**Floresta amazônica, Pará [Amazonas-Urwald, Pará / Amazon Forest, Pará], 2002**  
**O poder da água [Die Kraft des Wassers / The Power of Water], 2002**  
**O desabamento do céu. O fim do mundo [Der Sturz des Himmels. Das Ende der Welt /**

**The Fall of the Sky. The End of the World], 2002**  
**Jovem em Transe [Jugendliche in Trance / Youth in Trance], 2002**  
**Êxtase [Extase], 2002**  
**Sem Título [Ohne Titel / Untitled], 2002**  
 Mineralpigmentdrucke auf  
 Hahnemühle Photo Rag Baryta

315 g/m<sup>2</sup>  
 Mineral pigment prints on  
 Hahnemühle Photo Rag Baryta  
 315 gsm  
 70 × 100 cm

**A Casa [Das Haus / The House]**  
**Urihi-a, 2002**  
 Mineralpigmentdrucke auf  
 Hahnemühle Photo Rag Baryta  
 315 gsm

Mineral pigment print on  
Hahnemühle Photo Rag Baryta  
315 gsm  
100 × 150 cm

**Casulo humano (rito mortuário)**  
**[Menschlicher Kokon.**

**Bestattungsritus / Human  
Cocoon. Mortuary Rite]**, 1976  
Mineralpigmentdrucke auf  
Hahnemühle Photo Rag Baryta  
315 gsm

Mineral pigment print on  
Hahnemühle Photo Rag Baryta  
315 gsm  
100 × 150 cm

**Sem título [Ohne Titel /  
Untitled]**, 1974

Gelatinesilberdruck auf Ilford  
Multigrade Classic fiber base  
(matt), mit Selentönung  
Gelatin silver print on Ilford  
Multigrade Classic fiber base  
(matte), with selenium toning  
100 × 150 cm

**Sem título [Ohne Titel /  
Untitled]**, 1974

Gelatinesilberdruck auf Ilford  
Multigrade Classic fiber base  
(matt), mit Selentönung  
Gelatin silver print on Ilford  
Multigrade Classic fiber base  
(matte), with selenium toning  
100 × 150 cm

**Sem título [Ohne Titel /  
Untitled]**, 1974–76

Gelatinesilberdruck auf Ilford  
Multigrade Classic fiber base  
(matt), mit Selentönung  
Gelatin silver print on Ilford  
Multigrade MG IV double weight  
matte paper, selenium-based  
treatment and preservation bath  
74.5 × 110 cm

**Yanomami**, 1974

Gelatinesilberdruck auf Ilford  
Multigrade Classic fiber base  
(matt), mit Selentönung

Gelatin silver print on Ilford  
Multigrade Classic fiber base  
(matte), with selenium toning  
100 × 150 cm

**Hekasi Rainathauxi thëri e  
amigo, Catrimani [Hekasi  
Rainathauxi thëri und Freund,  
Catrimani / Hekasi Rainathauxi  
thëri and friend, Catrimani]**,  
1974

Gelatinesilberdruck auf Ilford  
Multigrade Classic fiber base  
(matt), mit Selentönung  
Gelatin silver print on Ilford  
Multigrade Classic fiber base  
(matte), with selenium toning  
68 × 102 cm

**Sem título [Ohne Titel /  
Untitled]**, 1974–76

Gelatinesilberdruck auf Ilford  
Multigrade Classic fiber base  
(matt), mit Selentönung  
Gelatin silver print on Ilford  
Multigrade Classic fiber base  
(matte), with selenium toning  
100 × 150 cm

**Xirixana Xaxanapi thëri mistura  
mingau de banana em cocho  
suspenso capaz de armazenar  
até 200 litros de alimento  
para as festas, Catrimani**

**[Xirixana Xaxanapi thëri rührt  
Bananenbrei an, in einem  
hängenden Trog, der bis zu 200  
Liter Essen für die Feiertage  
aufnehmen kann, Catrimani /  
Xirixana Xaxanapi thëri mixes  
banana porridge in a suspended  
trough capable of storing up  
to 200 liters of food for the  
holidays, Catrimani]**, 1974

Gelatinesilberdruck auf Ilford  
Multigrade Classic fiber base  
(matt), mit Selentönung  
Gelatin silver print on Ilford  
Multigrade Classic fiber base  
(matte), with selenium toning  
100 × 150 cm

**Consequências do contato**

**[Folgen des Kontakts/  
Consequences of Contact]**

**Balsa ilegal na área Yanomami  
[Illegale Fahren im Gebiet der  
Yanomami/Illegal Ferries in the  
Yanomami Area]**, ca.1989

**Pista de pouso ilegal na área  
Yanomami [Illegale Landebahn  
im Gebiet der Yanomami/Illegal  
Airstrip in the Yanomami Area]**,  
ca.1989

Mineralpigmentdrucke auf  
Hahnemühle Photo Rag Baryta  
315 g/m<sup>2</sup>  
Mineral pigmented inkjet prints  
on Hahnemühle Photo Rag Baryta  
315 gsm  
100 × 150 cm

*Sammlung der Künstlerin. Mit  
freundlicher Genehmigung der  
Galeria Vermelho, São Paulo  
Collection of the artist. Courtesy  
Galeria Vermelho, São Paulo*

# Ziad Antar

*After Images*, 2016

Ziad Antars Werk *After Images* wurde durch das Buch *The Bible Came from Arabia* (London, 1985) des verstorbenen libanesischen Historikers Kamal Salibi entscheidend angeregt. Der Autor vertritt die These, dass die hebräische Bibel durchweg falsch übersetzt wurde und in Wirklichkeit aus der westlichen Region Arabiens stammt. Daraufhin beschloss Antar, nach Asir an die Grenze zwischen dem heutigen Saudi-Arabien und dem Jemen zu reisen, um die Beziehung zwischen Mythos und Geschichte aufzudecken. Das auf einem Hochplateau gelegene Asir gilt aufgrund der hohen Niederschläge als fruchtbarste landwirtschaftliche Region Saudi-Arabiens.

Vor seiner Reise bekam Antar von seiner Familie eine alte Kamera geschenkt, die jedoch, wie er feststellte, kein Objektiv besaß. In Asir angekommen, orientierte sich Antar an den lokalen Überlieferungen und der großartigen Poesie des einheimischen Schriftstellers Yahya Amqassim. Er suchte die Schauplätze auf, an denen sich die ersten, paradigmatischen Geschichten der Bibel ereigneten wie die Begegnung Adam und Evas mit der Schlange, dem Baum der Erkenntnis, der Empfang der Zehn Gebote durch Moses und dem Regenbogen bei Noah, um nur einige zu nennen. Besonders das Bild von Noahs Regenbogen scheint den Lauf der Zeit überdauern zu haben. Einheimische Frauen malen noch heute Regenbogen auf die Innenwände ihrer Häuser, insbesondere den Majlis, in denen Gäste empfangen werden und die Familie zusammenkommt. Männer werden oft mit einer Krone aus

Inspired by the late Lebanese historian Kamal Salibi's *The Bible Came from Arabia* (Jonathan Cape, 1985), which argued that the Hebrew Bible has been consistently mistranslated and in fact originated in the western region of Arabia, Ziad Antar decided to travel to Asir, at the border of what today are Saudi Arabia and Yemen, to explore the relationship between mythology and history. Located on a high plateau, Asir receives the most rainfall in Saudi Arabia and is deemed its most fertile agricultural region.

Before his travels, Antar received the gift of an old camera from his family, which he soon discovered was without a lens. Once in Asir, taking his cue from local lore and the magnificent poetry of Yahya Amqassim, a native of the region, Antar scouted the locations of the first, paradigmatic stories told in the Bible—Adam and Eve meeting the serpent, the Tree of Knowledge, Moses receiving the Ten Commandments, and Noah's rainbow, to mention a few. The trope of Noah's rainbow seems to have endured across time, as local women paint it to liven up the interior walls of their homes, particularly the *majlis*, where guests are received and the family gathers. Men are commonly crowned with vividly colored flowers, evoking a gentler version of the crown of thorns placed on Christ's head. Antar photographed his encounters with the geography of mythology and history with the lensless camera.

Blumen geschmückt, die an eine bunte Version der Dornenkrone Christi erinnert. Antar fotografierte seine Begegnungen zu Mythologie und Geschichte in Asir mit der objektivlosen Kamera.

## Biografie

Ziad Antar ist ein libanesischer Videokünstler und Fotograf. Er arbeitet mit verschiedenen fotografischen Materialien, die den technologischen Fortschritten der digitalen Fotografie trotzen, wie z.B. abgelaufenen Negativen und Sammlungen von Archivbildern. Er konzentriert sich auf die Praxis hinter der Produktion eines Bildes und seine visuellen Qualitäten und hinterfragt die Natur des fotografischen Mediums, seine Zwänge und Grenzen. Angesichts der Durchlässigkeit künstlerischer und geografischer Grenzen versuchen Antars Erkundungen, sich in eine dynamische Interaktion von Orten, Kulturen, Erinnerungen und Disziplinen einzuschreiben.

Im Jahr 2001 schloss Antar sein Studium der Agrartechnik an der American University of Beirut ab und erwarb anschließend ein Diplom der École des Beaux-Arts in Paris. Antars Arbeiten wurden in internationalen Institutionen und auf Biennalen ausgestellt, darunter im Palais du Tokyo, im Centre Pompidou und in der Fondation Louis Vuitton, alle in Paris, im Philadelphia Museum of Art, im New Museum, New York, und auf der Sharjah Biennale. Antars Werke sind Teil zahlreicher ständiger Kunstsammlungen, darunter die Fondation Louis Vuitton, das FNAC Centre (Fonds National d'Art Contemporain), Paris, die Sammlung Nadour, Deutschland, das British Museum, London, und die Kamel Lazaar Foundation, Tunis.

## Biography

Ziad Antar is a Lebanese video artist and photographer. He works with various photographic materials, such as expired negatives, defying the technological advances of digital photography, and collections of archival images. Focusing on the praxis behind the production of an image and its visual qualities, his approach revolves around questioning the nature of the photographic medium, its constraints, and its limitations. In the face of the porosity of artistic and geographic boundaries, Antar's explorations seek to inscribe themselves within a dynamic interaction of places, cultures, memories, and disciplines.

In 2001, Antar graduated with a degree in Agricultural Engineering from the American University of Beirut, and he went on to earn a diploma from the École des Beaux-Arts in Paris. Antar's work has been exhibited at international institutions and biennials, including the Palais du Tokyo, the Centre Pompidou, and the Fondation Louis Vuitton, all in Paris; the Philadelphia Museum of Art; the New Museum, New York; and the Sharjah Biennial. Antar's work forms part of many permanent collections of art, including at the Fondation Louis Vuitton and the FNAC Centre (Fonds National d'Art Contemporain), Paris; the Nadour Collection, Germany; the British Museum, London; and the Kamel Lazaar Foundation, Tunis.

---

### **After Images**, 2016, #1-8

Fotodrucke auf Fuji Crystal DP II, aufgezogen auf Alu-Dibond

Chromogenic prints on Fuji Crystal DP II, mounted on aluminum Dibond

120 × 120 cm

*Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers*

*Courtesy the artist*



# Vartan Avakian

*Suspended Silver: Dispersion, 2015/2022*

*Mining, 2022*

*Suspended Silver* ist eine fotografische Serie aus Silberpartikeln von gefundenem Filmmaterial. Mit der Zeit verlieren beschädigte Filmnegative Teile der lichtempfindlichen Silberkristalle, auf denen das eigentliche Bild entsteht. Diese kleinen Partikel vermengen sich mit dem Staub des Raums, in dem die Fotos gefunden wurden. Das Projekt setzt chemische Verfahren ein, um besagte Silberpartikel – das materielle Äquivalent von Pixeln – aus Staub zu gewinnen, der die materielle Grundlage für die Serie bildet. Die Partikel, auf denen ursprünglich die fotografischen Informationen eingeschrieben wurden, werden hier als eigenständige Inschriften betrachtet und als Fotografien gedruckt. Avakians Arbeit geht von einer Lesart der Daten als Kratzer und Flecken aus, die als Einschreibungen in skulpturaler Form existieren. Erinnerung wird als Akt des Freilegens und der Entschlüsselung von Daten aus Spuren betrachtet. In diesem Sinne sind Fotografien, Zeichnungen, Skulpturen, Schallplatten, Bücher, Zelluloidfilme, Magnetbänder und Festplatten den Träumen, Hoffnungen, Erinnerungen, Gefühlen oder anderen biologischen Anordnungen auf DNA-Polymeren grundsätzlich ähnlich: Kratzer und Flecken, die darauf „warten“, freigelegt, entziffert und interpretiert zu werden.

*Suspended Silver* is a photographic series made from silver particles collected from found film stock debris. Over time, damaged film negatives shed some of the light-sensitive silver crystals on which images form. These small particles become part of the dust covering the space in which they were found. The project deploys chemical procedures to mine silver particles—the material equivalent of pixels—from the dust, to form the material base for the series. Particles that were once the medium on which photographic information was inscribed are here considered inscriptions in their own right and are printed as photographs. Avakian's work stems from a reading of data as scratches and stains; as a series of inscriptions that exist in sculptural form. Consequently, memory is seen as the activity of excavating and deciphering data from these traces. In this sense, photographs, drawings, sculptures, vinyl records, books, celluloid films, magnetic tapes, and hard disks are not fundamentally dissimilar to dreams, aspirations, recollections, feelings, or other biological inscriptions on DNA polymers. They are similar in that they are scratches and stains waiting to be uncovered, deciphered, and interpreted.

## Biografie

Vartan Avakian arbeitet als Künstler mit Video, Fotografie und Skulptur. Er studierte Kommunikation an der Lebanese American University sowie Architektur und Stadtkultur an der Universität Politècnica de Catalunya und dem Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Avakians Arbeiten wurden gezeigt im MuCEM, Marseille, sowie im Sursock Museum, Beirut, im Apexart, New York, im Künstlerhaus Bethanien, Berlin, im MAXXI, Rom, im SAVVY Contemporary, Berlin, im Beirut Art Center; CCA Warschau, im Mori Art Museum, Tokio, auf der Transmediale 2K+12, Berlin, auf der Sharjah Biennale X, bei Home Works V, Beirut, in der Pratt Manhattan Gallery, New York, im The Cube, Taipei, und in der South London Gallery, London. Avakian ist Vorstandsmitglied der Arab Image Foundation. Er wird vertreten durch Kalfayan Galleries, Athen-Thessaloniki und Marfa' Projects, Beirut.

## Biography

Vartan Avakian is an artist who works with video, photography, and sculpture. He studied Communication Arts at the Lebanese American University, and Architecture and Urban Culture at the Universität Politècnica de Catalunya and the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Avakian's work has been shown at MuCEM, Marseille; the Sursock Museum, Beirut; Apexart, New York; the Künstlerhaus Bethanien, Berlin; MAXXI, Rome; SAVVY Contemporary, Berlin; the Beirut Art Center; CCA Warsaw; the Mori Art Museum, Tokyo; Transmediale 2K+12, Berlin; the Sharjah Biennial X; Home Works V, Beirut; the Pratt Manhattan Gallery, New York; The Cube, Taipei; and the South London Gallery, London. Avakian is a board member of the Arab Image Foundation. He is represented by Kalfayan Galleries, Athens-Thessaloniki and Marfa' Projects, Beirut.

---

***Suspended Silver: Dispersion***  
**024**, 2015/2022  
Pigmentdruck auf Archivpapier  
Pigment print on archival paper  
122 × 180 cm

***Mining***, 2022  
Glas, Silber, Salz, Papier und  
Video, Maße variabel  
Glass, silver, salt, paper and video,  
dimensions variable

***Suspended Silver: Dispersion***  
**050**, 2015/2022  
Pigmentdruck auf Archivpapier  
Pigment print on archival paper  
122 × 180 cm

*Mit freundlicher Genehmigung des  
Künstlers  
Courtesy the artist*

***Suspended Silver: Dispersion***  
**052**, 2015/2022  
Pigmentdruck auf Archivpapier  
Pigment print on archival paper  
122 × 180 cm

# Ragnar Axelsson

*Glacier, 2004/2015*

Die Gletscher Islands sind eine einzigartige geologische Formation, die trotz ihres Alters von 16 bis 20 Millionen Jahren als verhältnismaßig jung gilt. Als besondere Naturerscheinung, die trotz der wachsenden Tourismusindustrie in Island von menschlichen Aktivitäten unberührt bleibt, verkörpern sie das "große Jenseits", in dem unzählige Möglichkeiten zur Selbstentfaltung, Regeneration und Utopie gebildet werden können. Die Eisgipfel und Lagunen sind oft von Vulkanasche bedeckt, die betörend schöne abstrakte Muster zeichnen und das Licht auf außergewöhnliche Weise reflektieren.

Ihre natürliche Umgebung bestimmen die Identität und des Selbstverständnisses der Isländer\*innen. Ragnar Axelsson ist seit seiner ersten Begegnung als Siebenjähriger von den Gletschern fasziniert. Bei seinen Flügen über die Gletscher Islands hält er die ornamental wirkenden Strukturen fest, die diese sonst unsichtbare Landschaft formen, um gleichzeitig ihre beeindruckende Verschmelzung und Zerbrechlichkeit zu vermitteln. Sie werden dem Zeitalter des Anthropozäns zugeordnet. Wissenschaftler\*innen zufolge werden diese Gletscher in etwa 150 bis 200 Jahren verschwinden und die darin seit Jahrtausenden gespeicherten lebenswichtigen Informationen verloren gehen. Gletscher sind wie Bücher oder Datenbanken. Bruno Latour schreibt: "Die Natur wird in dem Moment zur Landschaft, in dem sie einen Menschen berührt." Axelssons großartige Serie ist mit Emotionen aufgeladen und weist gleichzeitig auf die verheerenden Auswirkungen des Klimawandels hin.

The glaciers of Iceland are a unique geological formation, deemed relatively recent at sixteen to twenty million years old. A unique manifestation of nature untouched by human activity in spite of the growing tourism industry in Iceland, they incarnate the "big beyond," where myriad possibilities for self-projection, regeneration, and utopia can be forged. The ice peaks and lagoons are often covered by volcanic ash from eruptions, drawing beguiling abstract patterns and forms, and reflecting light in an exceptional manner.

Their natural environment is a cornerstone of Icelanders' identity and self-perception, and Ragnar Axelsson has been smitten with glaciers since his first encounter as a seven-year-old. Flying over the glaciers, he captures the abstract formations, composing a landscape that is otherwise invisible, mediating at once their awe-inspiring sweeping beauty and fragility, because they are in fact subjected to the era of the Anthropocene. According to scientists, the Icelandic glaciers will disappear in around 150 to 200 years, and the vital information that has been locked in their ice for millennia will be lost in the ocean. Glaciers are like books or data banks. Bruno Latour writes: "nature becomes landscape the moment it touches a person: you, the viewer," and Axelsson's magnificent series is charged with affect, all the while signaling the devastating impact of climate change.

## Biografie

Seit über vierzig Jahren fotografiert Ragnar Axelsson Menschen, Tiere und Landschaften in den entlegensten Regionen der Arktis, darunter Grönland, Island und Sibirien. In schlichten Schwarz-Weiß-Bildern fängt er die elementare, menschliche Erfahrung der Natur am Rande der bewohnbaren Welt ein und macht die außergewöhnlichen Beziehungen zwischen den Menschen der Arktis und ihrer extremen Umwelt sichtbar—Beziehungen, die sich durch die beispiellosen Klimaveränderungen auf tiefgreifende und komplexe Weise verändern. Als Fotojournalist bei *Morgunblaðið* (1976–2020) hat Axelsson acht Bücher in verschiedenen internationalen Ausgaben veröffentlicht. Sein jüngstes Buch, *Arctic Heroes*, erschien 2020. *Jökull (Glacier)* wurde 2018 mit einem Vorwort von Ólafur Eliásson veröffentlicht. *Andlit Nordursins (The Face of the North)* erschien 2016 mit einem Vorwort von Mary Ellen Mark und gewann 2016 den isländischen Literaturpreis für Sachbücher. Zu den weiteren Auszeichnungen seiner Arbeit gehören zahlreiche isländische Fotojournalismuspreise und das Ritterkreuz des Falkenordens, die höchste Auszeichnung Islands.

## Biography

For over forty years, Ragnar Axelsson has been photographing the people, animals, and landscapes of the most remote regions of the Arctic, including Greenland, Iceland, and Siberia. In stark black-and-white images, he captures the elemental, human experience of nature at the edge of the livable world, making visible the extraordinary relationships between the people of the Arctic and their extreme environment—relationships now being altered in profound and complex ways by unprecedented climate change. A photojournalist at *Morgunblaðið* (1976–2020), Axelsson has published eight books in various international editions. His most recent book, *Arctic Heroes*, was published in 2020, and *Jökull (Glacier)* was published in 2018, with a foreword by Ólafur Eliásson. *Andlit Nordursins (The Face of the North)* was published in 2016, with a foreword by Mary Ellen Mark, and won the 2016 Icelandic Literary Prize for non-fiction. Other awards for Axelsson's work include numerous Icelandic photojournalism awards and the Order of the Falcon, Knight's Cross, Iceland's highest honor.

---

### Glacier, 2004/2015

**Glacier** — *Caves N° 4*, 2004

**Glacier** — *Runs N° 15*, 2015

**Glacier** — *Terminus N° 2*, 2015

**Glacier** — *Runs N° 30*, 2015

**Glacier** — *Rivers N° 5*, 2015

Archiv-Pigmentdrucke

Archival pigment prints

*Mit freundlicher Genehmigung des*

*Künstlers und Qerndu, Reykjavík*

*Courtesy the artist and Qerndu,*

*Reykjavík*

# Edson Chagas

## *Factory of Disposable Feelings, 2017–18*

*Factory of Disposable Feelings* ist eine ortsspezifische Betrachtung der langjährigen Untersuchung des angolesischen Künstlers einer Fabrik in Luanda. Für Edson Chagas ist das Projekt mehr eine poetische Erkundung als eine Dokumentation über das Leben in diesem Industriezentrum, das in der Hochzeit der portugiesischen Kolonialherrschaft angelegt wurde. Chagas' Bilder ermöglichen die Begegnung mit kolonialer Geschichte zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Ehemals eine Textilfabrik werden hier nun unter der neuen Führung des Eigentümersohns landwirtschaftliche Maschinen hergestellt. Der Titel *Factory of Disposable Feelings* ergab sich im Gespräch zwischen dem Fotografen und ehemaligen und heutigen Angestellten der Fabrik. Chagas beschreibt die Wirkung, die diese Gespräche auf ihn hatten, wie folgt:

„Ein Phänomen aus einer entfernten Perspektive zu betrachten ist speziell. Leute zu sehen und sich klarzumachen, dass dieser Ort einst integraler Bestandteil ihres Lebens war – und dann bricht dieses plötzlich auseinander in seine Einzelteile. An der Leidenschaft, die diese Leute ausstrahlten, wenn sie ihre Geschichten erzählten, konnte ich erahnen, dass dies ein Ort ist, an dem Gefühle wenig wert sind.“

Die rostige Farbe der alten Maschinen und ausgemusterten Werkstoffe in und vor der Fabrik, spielen auf wirtschaftlichen Wandel an, zwischen industriellem Aufbruch und

*Factory of Disposable Feelings* is a meditation on place through a sustained engagement with one factory in Luanda, Angola. For the artist, the project is a poetic exploration rather than a documentary account of the life of this industrial hub, which was established at the height of Portuguese colonial rule. Chagas's images propose a quieter way of approaching colonial history, the present, and the passage of time that connects them. Once a textile manufacturing facility, the factory recently began manufacturing agricultural machinery under the new directorship of the owner's son. The title of the exhibition arose from conversations that took place between the photographer and previous and current employees of the factory. Chagas describes the effect these conversations had on him as follows:

There's something about looking at a phenomenon from a removed perspective, seeing people and realizing that this place was once integral to their lives—and then suddenly it breaks up into objects and pieces. From the passion these people had when they were telling their stories, I could sense that this was a space where feelings are disposable.

The corroded paint on machines in their twilight and discarded materials scattered inside and outside of the factory allude to the economic tides that influence industrial aspirations and cyclical shifts in productivity. The wreckage is captured by Chagas as a changing historical matter, personifying the urgency of a sustainable present in material terms.

Rezeptionszeiten in der Produktivität. Die Trümmer werden zu Personifizierungen eines nachhaltigen Gegenwartsbewusstseins.

## Biografie

Edson Chagas wurde 1977 in Luanda, Angola, geboren und lebt zwischen Angola und Portugal. Im Jahr 2013 wurde seine Serie *Found Not Taken in Luanda, Encyclopedic City*, dem angolanischen Pavillon auf der 55. Biennale von Venedig ausgestellt, der den Goldenen Löwen für den besten nationalen Pavillon gewann. Er stand auf der Shortlist für den 11. Novo Banco Photo Award und gehörte zu den Empfängern des African Art Award 2018 des Smithsonian National Museum of African Art. Einzelausstellungen seiner Arbeiten fanden im Kunst Haus Wien, Museum Hundertwasser, Wien (2016), im Instituto Camões-Centro Cultural Português, Luanda (2014), Belfast Exposed Photography (2014) und Memorial Agostinho Neto, Luanda (2013) statt. Zu den Gruppenausstellungen gehören u. a. *African Cosmologies: Photography, Time, and the Other*, 18<sup>th</sup> FotoFest Biennial, Houston (2020); *Crossing Night: Regional Identities × Global Context*, Museum of Contemporary Art Detroit (2019); *IncarNations: African Art as Philosophy*, BOZAR Centre for Arts, Brüssel (2019); die 7. Daegu Photo Biennale (2018); *From Africa to the Americas: Face-to-Face Picasso, Past and Present*, Musée des Beaux-Arts de Montréal (2018); die National Gallery of Victoria Triennial (2017); *Deconstructed Spaces, Surveyed Memories*, 11<sup>th</sup> Rencontres de Bamako (2017); *Recent Histories: Contemporary African Photography and Video Art*, Sammlung Walther, Neu-Ulm (2017); *Disguise: Masks and Global African Art*, Seattle Art Museum und andere Ausstellungsorte (2015-16); *Ocean*

## Biography

Edson Chagas was born in 1977 in Luanda, Angola, and lives between Angola and Portugal. In 2013, his *Found Not Taken* series was exhibited in *Luanda, Encyclopedic City*, the Angolan Pavilion at the 55<sup>th</sup> Venice Biennale, which won the Golden Lion for Best National Pavilion. He was shortlisted for the 11<sup>th</sup> Novo Banco Photo Award and was among the recipients of the 2018 African Art Award from the Smithsonian National Museum of African Art. Solo exhibitions of his work have taken place at the Kunst Haus Wien, Museum Hundertwasser, Vienna (2016); the Instituto Camões—Centro Cultural Português, Luanda (2014); Belfast Exposed Photography (2014); and Memorial Agostinho Neto, Luanda (2013). Group exhibitions include, among others, *African Cosmologies: Photography, Time, and the Other*, 18<sup>th</sup> FotoFest Biennial, Houston (2020); *Crossing Night: Regional Identities × Global Context*, the Museum of Contemporary Art Detroit (2019); *IncarNations: African Art as Philosophy*, the BOZAR Centre for Arts, Brussels (2019); the 7<sup>th</sup> Daegu Photo Biennale (2018); *From Africa to the Americas: Face-to-Face Picasso, Past and Present*, the Montreal Museum of Fine Arts (2018); the National Gallery of Victoria Triennial (2017); *Deconstructed Spaces, Surveyed Memories*, 11<sup>th</sup> Rencontres de Bamako (2017); *Recent Histories: Contemporary African Photography and Video Art*, the Walther Collection, Neu-Ulm (2017); *Disguise: Masks and Global African Art*, the Seattle Art Museum and other venues (2015–16); *Ocean of Images: New Photography 2015*, the Museum of Modern Art, New York (2015); and *The Divine Comedy: Heaven, Purgatory and Hell Revisited by Contemporary African Artists*, MMK Frankfurt, the Smithsonian National Museum of African Art, Washington, DC, and other venues (2014–15).

of *Images: New Photography 2015*, Museum of Modern Art, New York (2015); und *The Divine Comedy: Heaven, Purgatory and Hell Revisited by Contemporary African Artists*, MMK Frankfurt, das Smithsonian National Museum of African Art, Washington, DC, und andere Ausstellungsorte (2014-15).

---

**Untitled, Irmãos Carneiro  
Factory, Cazenga, Luanda,  
Angola, 2017–18**

120 × 80 cm

**Untitled, Irmãos Carneiro  
Factory, Cazenga, Luanda,  
Angola, 2017–18**

120 × 80 cm

**Untitled, Irmãos Carneiro  
Factory, Cazenga, Luanda,  
Angola, 2017–18**

120 × 80 cm

**Untitled, Irmãos Carneiro  
Factory, Cazenga, Luanda,  
Angola, 2017–18**

60 × 90 cm

**Untitled, Irmãos Carneiro  
Factory, Cazenga, Luanda,  
Angola, 2017–18**

105 × 70 cm

**Untitled, Irmãos Carneiro  
Factory, Cazenga, Luanda,  
Angola, 2017–18**

105 × 70 cm

**Untitled, Irmãos Carneiro  
Factory, Cazenga, Luanda,  
Angola, 2017–18**

60 × 40 cm

**Untitled, Irmãos Carneiro  
Factory, Cazenga, Luanda,  
Angola, 2017–18**

90 × 60 cm

Lambda-Drucke auf Aluminium-  
Dibond Fuji Crystal DP II  
Lambda prints on Aluminum  
Dibond Fuji Crystal DP II

*Mit freundlicher Genehmigung  
des Künstlers und Stevenson,  
Kapstadt*

*Courtesy the artist and Stevenson, Cape  
Town*

# Oroma Elewa

*Tom Relax, 2021*

*Tom Relax n°2, 2022*

*Lipstick & Perf, 2021*

*She is dating a white man, 2022*

*Babe Listen, 2021*

In *Area Babes and Ashawo Superstars* (2019–) inszeniert Oroma Elewa eine Reihe von Performances für die Kamera, die das Leben einer aus unterschiedlichen Generationen stammenden fiktiven Gruppe afrikanischer Frauen aus der Diaspora zum Ausdruck bringen. Die Serie stellt die Themen Sex, Gender, Klasse, Feminismus und Macht in den Vordergrund und spielt in den verkörperten Ausdrucksformen auf die Ästhetik des goldenen nigerianischen Kinozeitalters, Nollywood, an. Elewas Serie verbindet nahtlos Selbstporträts und filmische Persönlichkeiten, wobei die Ästhetik des ‚Memes‘ dazu dient, Darstellungen der zeitgenössischen afrikanischen Frauenwelt kritisch zu hinterfragen. Elewas Charaktere wie Cash, Currency, Misimitel, Lady Ivorio Ost, Juici Pu\$\$i und Auntie Linda sind strategische Akteur\*innen, die ihr soziales Kapital – sexuelles und anderweitiges – geschickt einsetzen, um sich ein Leben aufzubauen, das von den Straßen Neapels bis zu 5 Sterne Hotels in New York City reicht. Das Werk *Area Babes and Ashawo Superstars* setzt sich mit Ideologien, kultureller Beeinflussung und den Spannungen über Grenzen im globalen Kontext hinweg auseinander. Die Arbeit stellt das befreiende Potenzial von Transaktionssex in den Mittelpunkt des feministischen Diskurses.

In *Area Babes and Ashawo Superstars* (2019–) Oroma Elewa enacts an evolving set of performances for the camera that articulate the lives and experiences of a fictional group of intergenerational African diasporic women. Foregrounding their takes on sex, gender, class, feminism, and power, the series evokes the embodied expressions and aesthetics of Nigeria’s golden age of cinema, Nollywood, which are rearticulated by the artist through contemporary reference points. Elewa’s series seamlessly blends self-portraiture and cinematic personae, with the meme used to refract and critique representations of contemporary African womanhood. Elewa’s cast of characters—including Cash, Currency, Misimitel, Lady Ivorio Ost, Juici Pu\$\$i, and Auntie Linda—are strategic players who skillfully leverage their social capital—sexual and otherwise—to make a life for themselves, from the streets of Naples to five-star hotels in New York City. Candidly addressing socio-economic ideologies, cultural indoctrinations, and the tensions of transnationalism, *Area Babes and Ashawo Superstars* places economic agency and the liberatory potential and politics of transactional sex and relationships at the center of feminist discourse.



## Biografie

Oroma Elewa ist eine in Nigeria geborene amerikanische bildende Künstlerin und Performancekünstlerin, Schriftstellerin und Kreativdirektorin, die zwischen New York, Marrakesch und Lagos lebt und arbeitet. Mit ihrer vielseitigen Praxis, die Performancekunst und Film, digitale Medien, Fotografie, Installation, Zeichnung und Schreiben umfasst, erforscht Elewa die soziokulturellen Konstruktionen und Dynamiken von Geschlecht und Sexualität, die die transnationale afrikanische kosmopolitische Identität und die Erfahrung, das Denken und den Ausdruck schwarzer Frauen prägen. Elewas Werk wurde jüngst in den Gruppenausstellungen *Burned Out* im Le 18 in Marrakesch, kuratiert von Yvon Lange und Leila Hilda für das 5. DABAPHOTO in Marokko 2019, in *Togethering*, kuratiert von der Künstlerin Otobong Nkanga im In Situ - Fabienne Leclerc, Paris, 2022, und auf der artgenève 2022 in Genf, bei In Situ - Fabienne Leclerc, gezeigt.

## Biography

Oroma Elewa is a Nigerian-born American visual and performance artist, writer, and creative director living and working between New York, Marrakesh, and Lagos. With a varied practice encompassing performance art and film, digital media, photography, installation, drawing, and writing, Elewa's work explores the sociocultural constructs and dynamics of gender and sexuality that inform transnational African cosmopolitan identity and black female experience, thought, and expression. Recent group exhibitions of Elewa's work include *Burned Out* at Le 18 in Marrakesh, curated by Yvon Lange and Leila Hilda for the 5<sup>th</sup> DABAPHOTO in Morocco in 2019; *Togethering*, curated by Otobong Nkanga at In Situ–Fabienne Leclerc, Paris, in 2022; and artgenève 2022 in Geneva, presented by In Situ–Fabienne Leclerc.

---

### **Tom Relax**, 2021

2 Drucke auf Papier Baryta  
Hahnemühle 315g, aufgezogen  
auf Dibond  
2 prints on paper Baryta  
Hahnemühle 315g, mounted on  
Dibond  
2 × (172 × 111 × 3 cm)

### **Tom Relax n°2**, 2022

2 Drucke auf Papier Baryta  
Hahnemühle 315g, aufgezogen  
auf Dibond  
2 prints on paper Baryta  
Hahnemühle 315g, mounted on  
Dibond  
2 × (172 × 111 × 3 cm)

### **Lipstick & Perf**, 2021

6 Abzüge auf Papier Baryta  
Hahnemühle 315g, aufgezogen  
auf Aluminium, blaue Farbe  
6 prints on paper Baryta  
Hahnemühle 315g, mounted on  
aluminum, blue paint  
3 × (52 × 52 cm) + 3 × (11 × 52 cm)

### **She is dating a white man**, 2022

6 Abzüge auf Papier Baryta  
Hahnemühle 315g, aufgezogen  
auf Aluminium, blaue Farbe  
6 prints on paper Baryta  
Hahnemühle 315g, mounted on  
aluminum, blue paint  
3 × (52 × 52 cm) + 3 × (11 × 52 cm)

### **Babe Listen**, 2021

24 Drucke auf Papier Baryta  
Hahnemühle 315g, montiert auf  
Aluminium, rosa Farbe  
24 prints on paper Baryta  
Hahnemühle 315g, mounted on  
aluminum, pink paint  
12 × (52 × 52 cm) + 12 × (11 × 52 cm)

*Mit freundlicher Genehmigung der  
Künstlerin und In Situ - Fabienne  
Leclerc, Paris  
Courtesy the artist and Galerie In Situ  
– Fabienne Leclerc, Paris*

# Anne-Marie Filaire

*Earths: Temporary Landscapes, 2021*

*Confinement, 2007*

Die zu Beginn des 21. Jahrhunderts durchgeführten städtebaulichen Maßnahmen für den Großraum Paris sind in ihrem monumentalen Ausmaß vergleichbar mit den Umgestaltungen, die die Stadt im 19. Jahrhundert durch die Modernisierungspläne von Georges-Eugène Haussmann erfuhr. Im Detail bedeutet dies: jährlich werden etwa 22 Millionen Tonnen Erde ausgehoben, geräumt, verladen, transportiert und aufgeschüttet. Hinzu kommen 45 Millionen Tonnen Erde für die im Laufe von 25 Jahren gebauten, etwa 200 Kilometer langen Tunnelanlagen des Grand Paris Express. Das Mahlen, Zerkleinern, Transportieren sowie der Handel mit diesen Erdschichten definieren ein neues, die Grenzen von Paris erweiterndes Territorium. Die Vermischung von Materialien aus verschiedenen Standorten an diesem neuen Gebiet – ein vollständig von Menschenhand geschaffenes Projekt – hat eine politische Dimension, die sich auf die Identität des Großraums Paris auswirkt.

Anne-Marie Filaires Interesse liegt in der Bewegung, der Transformation und Begrenzung von Landschaften. Immer wieder kehrt sie über einen Zeitraum von vielen Jahren an dieselben Orte zurück und hält in Bildern deren Entwicklung fest. *Earths: Temporary Landscapes* dokumentiert, wie ein LKW ausgehobenen Baugrund über die Stadtgrenzen hinaus transportiert und die Grenzen des Großraums Paris aufzeigt. Während die Erde aufgeschüttet und verteilt wird, entsteht eine neue Landschaft, die in

The public works for Greater Paris launched at the beginning of the twenty-first century are of monumental scale, similar to the nineteenth-century transformations undertaken in the city that were guided by Georges-Eugène Haussmann's modernization plans. In material terms: twenty-two million tons of earth are dug, excavated, cleared, loaded, transported, and piled every year, in addition to the forty-five million tons of inert earth that has been extracted over twenty-five years for the construction of two hundred kilometers of tunnels of the Grand Paris Express. The grinding, crushing, transport, and commerce of these layers of soil defines a new territory, one that extends the limits of Paris, and the blending of materials from different sites to compose that new territory—an entirely manmade endeavor—has a political dimension that will imprint itself on the identity of Greater Paris.

Anne-Marie Filaire has always been interested in the movement, transformation, and liminality of landscapes, which she has recorded over time, returning for several years to the same sites. In *Earths: Temporary Landscapes*, she documents the instantaneous moments when excavated subsoil is transported by truck beyond the city's periphery to draw the borders of Greater Paris. In these time lapses, when the earth is dumped and spread around, a new landscape emerges; in a near future, it will become the historical substrate foundation for a new fabric, therefore its appearance is temporary and fated to disappear. These spaces of primary elements are saturated with

naher Zukunft zum historischen Substrat für ein neues Stadtgefüge wird. Das Fotografieren einer Landschaft in diesem Zustand wird zum Abbild der Zukunft.

Filaire begann im Juli 1999, ein Jahr vor dem Ausbruch der Zweiten Intifada, in Israel und Palästina zu fotografieren, insbesondere in Jerusalem. Im Jahr 2004, während des Baus der Trennungsmauer, führte sie Feldstudien an den Grenzgebieten durch und kehrte regelmäßig zurück, um die sukzessive Veränderung der Landschaften fotografisch und filmisch festzuhalten. In den Fotografien geht es um Enge, um die Art und Weise, wie Raum angeeignet und transformiert wird und der Blick darauf sich ändert. *Confinement* gleicht einer langen Kamerafahrt, die von der jahrelangen Abriegelung der Landschaften, insbesondere um Jerusalem, zeugt. Was sich in diesem Looping-Video auflöst, ist die Zeit selbst.

## Biografie

Anne-Marie Filaire begann ihre fotografische Praxis mit einer Serie über die Landschaften ihrer Heimat Auvergne, Frankreich, für das Observatoire photographique du paysage. Das Leitmotiv ihrer Praxis ist das Sammeln der Spuren von Zeit, die sich in der Materialität eines Gebiets formen. Sie ist wiederholt nach Kambodscha, Eritrea, Israel, Libanon, Palästina und Jemen gereist, um die von Menschenhand geschaffenen Grenzlandschaften zu fotografieren, die aus anhaltenden Konflikten entstanden. Auch wenn keine Menschen in ihren Bildern zu sehen sind, so sind sie doch voller Emotionen, geprägt von Erfahrungen der Trauer und des Schreckens, die sie im Leben derjenigen hervorgerufen haben, die diese Landschaften durchquert haben. Filaires Werke wurden

human activity; photographing a landscape in this state, before it undergoes further metamorphosis, is representing the future.

Filaire began to make photographs in Israel and Palestine in July 1999, particularly in Jerusalem, a year before the eruption of the Second Intifada. In 2004, during the construction of the separation wall, she conducted field surveys of border sites, returning regularly to record the gradual transformation of the landscapes through photography. The undertaking required a great deal of time, and it is this time that becomes evident in this video. The photographs speak of confinement, of the way in which space is appropriated, transformed, and of the way in which the gaze is overturned. Confinement is assembled like a long tracking shot that bears witness to the years of the closure of landscape, especially around Jerusalem. What unravels in this looping video is time.

## Biography

Anne-Marie Filaire began her photographic practice with a series on the landscapes of her native Auvergne, France, for the Observatoire photographique du paysage. The leitmotif of her practice is to collect the traces of time imprinted on the materiality of a territory. She has traveled repeatedly to Cambodia, Eritrea, Israel, Lebanon, Palestine, and Yemen, photographing the manmade liminal landscapes that have resulted from enduring conflicts. If her compositions are bereft of people, they are nevertheless charged with affect, haunted by the lived experiences of grief and dread they provoked in the lives of those who passed through them. Filaire's work has been presented at several institutions and museums, among them the Mishkan Museum of Art in Ein-Harod, Israel; the 7<sup>th</sup> Sharjah

in verschiedenen Institutionen und Museen ausgestellt, darunter im Mishkan Museum of Art in Ein-Harod, Israel, der 7. Internationale Kunstbiennale von Sharjah sowie im Musée National d'Art Moderne, dem Centre Pompidou und der Bibliothèque Nationale de France, alle in Paris. Das Museum der Zivilisationen Europas und des Mittelmeers (Mucem) in Marseille widmete ihrem Werk 2017 eine monografische Ausstellung. Sie ist Mitautorin von *Zone de sécurité temporaire* (Textuel/Mucem, 2017), das beim Festival international du livre d'art et du film 2017 mit dem Preis für das beste Fotobuch ausgezeichnet wurde.

International Biennial of Art; and the Musée National d'Art Moderne, the Centre Pompidou, and the Bibliothèque Nationale de France, all Paris. The Museum of Civilizations of Europe and the Mediterranean (MuCEM) in Marseille dedicated a monographic exhibition to her work in 2017. She co-authored *Zone de sécurité temporaire* (Textuel/MuCEM, 2017), which earned the prize for the best photography book at the Festival international du livre d'art et du film in 2017.

---

**Earths: Temporary Landscapes, 2021**

**24 January 2021, Curfew in Paris, Borders Closures**

Digitaldruck auf Kodak Pro Endura  
Digital print on Kodak Pro Endura  
50 × 191 cm

**20 February 2021, Curfew in Paris**

Digitaldruck auf Kodak Pro Endura  
Digital print on Kodak Pro Endura  
50 × 70 cm

**27 March 2021, Lockdown and Curfew in Paris**

Digitaldruck auf Kodak Pro Endura  
Digital print on Kodak Pro Endura  
50 × 75 cm

**19 April 2021, Lockdown and Curfew in Paris**

Digitaldruck auf Kodak Pro Endura  
Digital print on Kodak Pro Endura  
50 × 70 cm

**26 April 2021, Lockdown and curfew in Paris**

Digitaldruck auf Kodak Pro Endura

Digital print on Kodak Pro Endura  
150 × 180 cm

**26 May 2021, Curfew in Paris, Red Moon**

Digitaldruck auf Kodak Pro Endura  
Digital print on Kodak Pro Endura  
50 × 191 cm

**18 June 2021, Curfew in Paris**

Digitaldruck auf Kodak Pro Endura  
Digital print on Kodak Pro Endura  
150 × 180 cm

**24 June 2021, Full Moon**

Digitaldruck auf Kodak Pro Endura  
Digital print on Kodak Pro Endura  
150 × 180 cm

**24 June 2021, Full Moon Night**

Digitaldruck auf Kodak Pro Endura  
Digital print on Kodak Pro Endura  
50 × 191 cm

**20 October 2021, Full Moon**

Digitaldruck auf Kodak Pro Endura  
Digital print on Kodak Pro Endura  
150 × 180 cm

**Confinement, 2007**

Einkanal-Video, 45 min  
Single-channel video, 45 min

*Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers  
Courtesy the artist*

# Lyle Ashton Harris

*Encirculation, 2022*

Die Besucher\*innen „zirkulieren“ zwischen sechs autoethnografischen Arbeiten in einer immersiven audiovisuellen Umgebung mit Echtzeitsequenzen, die in Ghana (Accra, Kumasi und Cape Coast) und in Los Angeles gedreht wurden. Als Anregung über Zeitlichkeit nachzudenken sind ihnen poetische Bildprojektionen auf fotografisch bedruckten Seidentafeln gegenübergestellt. Eine Videosequenz, deren Titel dem Reiseessay des afrikanisch-amerikanischen Autors Richard Wright aus dem Jahr 1954 entlehnt ist, dokumentiert das ritualartige Zirkeltraining ghanaischer Bodybuilder in einem örtlichen Fitnessstudio. Als Kontrapunkt dazu ist Harris in der Dokumentation eines Bestattungsritus für einen verstorbenen Ashanti-Ältesten sowohl als Betrachter und Mitwirkender beteiligt. In einer Grenzsituation, gleichermaßen als Insider und Outsider, weist er damit auf das gemeinsame Vermächtnis Afrikas in seiner globalen Diaspora hin.

Ob in der Einsamkeit vor Tagesanbruch oder im intimen Moment der Selbstbefriedigung vermitteln Harris' Videoarbeiten den Fluss der Erfahrung als Vielheit, welche Erinnerungen und ungewisse Zukünfte zu einer vergänglichen Gegenwart subsumiert. Materielle Elemente und symbolische Informationen zirkulieren in Natur und Kultur zunehmend abhängig voneinander.

## Biografie

Lyle Ashton Harris (\*1965, Bronx, New York City) hat eine vielfältige künstlerische

Viewers circulate among six autoethnographic works in an immersive audio-video environment that juxtaposes real-time sequences shot in Ghana (Accra, Kumasi, and Cape Coast) and in Los Angeles with poetic image projections on photographically printed silk panels to invite a reflection on temporality. One video sequence, taking its title from a 1954 travel essay by African American author Richard Wright, documents the ritualistic circuit training of Ghanaian bodybuilders in a local gym. In counterpoint, the documentation of a funerary rite for a deceased Ashanti elder includes Harris as participant and spectator, positioned in a liminal space as both insider and outsider, evoking the shared legacy of Africa and its global diaspora. Whether through the solitude before daybreak or the intimacy of self-pleasuring, Harris's video works convey the flow of experience as a multiplicity, subsuming memories and uncertain futures in a passing present that expresses itself in nature and culture through the continual circulation of material elements and symbolic information, increasingly interdependent.

## Biography

Lyle Ashton Harris (b. 1965, the Bronx, New York) has cultivated a diverse artistic practice, ranging from photography and collage to video installation and performance art, examining the impact of ethnicity, gender, and desire on the contemporary social and cultural dynamic globally through intersections of the personal and the political. Harris's work has been widely

Praxis entwickelt, die von Fotografie und Collage bis hin zu Videoinstallationen und Performance-Kunst reicht. Dabei untersucht er die Auswirkungen von ethnischer Zugehörigkeit, Geschlecht und Begehren auf die zeitgenössische soziale und kulturelle Dynamik weltweit durch Überschneidungen von Persönlichem und Politischem. Harris wurde international vielfach ausgestellt, zuletzt in einer Einzelausstellung im Institute for Contemporary Art in Miami und in den letzten Gruppenausstellungen im Copenhagen Contemporary (*The Art of Sport*), im Los Angeles County Museum of Art (*Black American Portraits*) und derzeit bis Herbst 2022 im Voorlinden Museum in den Niederlanden (*Art Is the Antidote*). Das Rose Art Museum an der Brandeis University und das Nasher Museum an der Duke University werden in den Jahren 2023 und 2024 eine Einzelausstellung seiner Werke aus drei Jahrzehnten in den Vereinigten Staaten präsentieren. Sein Werk ist unter anderem in den Sammlungen des Museum of Modern Art, des Metropolitan Museum of Art, des Solomon R. Guggenheim Museum und des Whitney Museum of American Art, alle in New York, sowie der Tate Modern in London vertreten. Harris' jüngste Fotografie-Monografie wurde von Aperture veröffentlicht, und er wird von LGDR, New York, vertreten.

exhibited internationally, most recently in a solo exhibition at the Institute for Contemporary Art in Miami and in group exhibitions at the Copenhagen Contemporary (*The Art of Sport*), the Los Angeles County Museum of Art (*Black American Portraits*), and currently through autumn 2022 at the Voorlinden Museum in Wassenaar, the Netherlands (*Art Is the Antidote*). A solo exhibition of his works spanning three decades will be presented in the United States by the Rose Art Museum at Brandeis University and the Nasher Museum at Duke University in 2023–24. His work is represented in the collections of the Museum of Modern Art, the Metropolitan Museum of Art, the Solomon R. Guggenheim Museum, and the Whitney Museum of American Art, all in New York; and the Tate Modern, London, among others. Harris's most recent photography monograph was published by *Aperture*, and he is represented by LGDR, New York.

---

**Ohne Titel / Untitled (Cape Coast), 2008**

Pigmentdruck auf vier Seidentafeln mit digitaler Videoprojektion  
Pigment print on four silk panels with digital video projection  
120 × 144 in. (304.8 × 365.7 cm)

**Ohne Titel / Untitled (Black Power), 2010**

Einkanalige digitale Videoprojektion mit Ton  
Single-channel digital video projection with audio

**Ohne Titel / Untitled (Beachwood Canyon, circa mid-1990s), 2016**

Pigmentdruck auf vier Seidentafeln mit digitaler Videoprojektion

Pigment print on four silk panels with digital video projection  
108 × 180 in. (174.3 × 457.2 cm)

**Ohne Titel / Untitled (Silverlake, 1994), 2016**

Einkanalige digitale Videoprojektion  
Single-channel digital video projection

**Dawnscape, 2017**

Einkanalige digitale

Videoprojektion mit Ton

Single-channel digital video

projection with audio

**Ohne Titel / Untitled (Afterglow),**

2018

Einkanalige digitale

Videoprojektion mit Ton

Single-channel digital video

projection with audio

*Mit freundlicher Genehmigung des*

*Künstlers*

*Courtesy the artist*

# Leslie Hewitt

*Subfield (Inner) (Outer Mode), 2022*

*Riffs on Real Time (7 of 10), 2012–17*

*Achromatic Scales*, eine Schwarz-Weiß-Version von Leslie Hewitts Serie *Riffs on Real Time*, zeigt eine neue Helldunkel-Ästhetik im Werk der Künstlerin. Bestehende Farbfotografien und Dokumente wurden “dechromatisiert”. Mit einer analogen Kamera und Tageslicht zeigt Hewitt die Mehrdeutigkeit der Fotografie als ein Medium auf, das eine Situation sichtbar machen oder sie verschleiern kann. So verhartet sie etwa durch Unterbelichtung in den “schwarzen Löchern” der Geschichte und unserer Erinnerung. Mit dieser Herangehensweise macht die Künstlerin nachvollziehbar wie Ereignisse in Kultur und Geschichte eines Landes in den Vordergrund gestellt werden oder in den Hintergrund treten. Hewitt kritisiert die vermeintliche Objektivität der Fotografie, die häufig als echter Beweis für das ausgelegt wird, “was war”. Sie argumentiert, dass Bilder eine subjektive Perspektive bieten, die versucht, unsere Wahrnehmung der Realität zu beeinflussen – und sei es nur durch Bildeinstellung oder Aufnahmewinkel. Die Kompositionen in Hewitts Serie *Colored Grounds* bestehen aus farbig gestalteten Tafeln, deren gold-, cyan-, rot- und grün-karierte Töne sorgsam ausgewählt wurden, als Gegengewicht zur Textur des Silbergelatinedrucks. Diese monochromatischen Arbeiten verstehen sich als Hommage an die Abstraktionen des Suprematismus sowie an die Vielfalt der Farben im digitalen Raum.

*Achromatic Scales*, a black-and-white version of Leslie Hewitt’s well-known *Riffs on Real Time* series, reveals a new chiaroscuro aesthetic in the artist’s practice. Here, she has “dechromatized” the reclaimed color photographs and documents she often works with. Using an analog camera and daylight, Hewitt demonstrates the ambiguities of photography—a medium that can render a situation visible and reveal it to our gaze, as well as make it obscure by underexposing it and letting it linger in the “black holes” of history and memory. With this approach, Hewitt questions the ways in which events are put forward or absorbed into the background in a country’s culture and official history. Critiquing the alleged objectivity of photography, commonly interpreted as genuine proof of “what was,” Hewitt argues that images offer a singular and subjective perspective that attempts to influence our perception of reality—if only through framing or the angle from which the shot is taken. The compositions elaborated by Hewitt in her *Colored Grounds* series are chromatically filled panels, whose gold-, cyan-, red-, and green-checked tones have been carefully chosen to balance the texture of the silver gelatin print in form and concept. These monochromatic and chromatic works come together in tribute to the abstractions of the suprematists and the gamut of color that moves through the digital space.



## Biografie

Leslie Hewitts Herangehensweise an Fotografie und Bildhauerei ist eine Neuinterpretation des historischen Stillleben-Genres aus einer postminimalistischen Perspektive. Ihre geometrischen Kompositionen, die vor dem Hintergrund von Fotografie und Filmtheorie entstehen, sind sparsame Assemblagen aus Alltagsmaterialien, die auf die Durchlässigkeit zwischen intimen und soziopolitischen Geschichten hinweisen. Ihr Interesse gilt den Mechanismen, die der Konstruktion von Bedeutung und Erinnerung zugrunde liegen. Beide stellt sie entschieden in Frage, indem sie eher formale als didaktische Zusammenhänge herstellt. Ihr ausgeprägtes Spiel mit Auslassungen und Gegenüberstellungen macht ihre Arbeit diskursiv und besonders vielschichtig. Hewitt arbeitet auch mit ortsspezifischen Installationen, autonomen Skulpturen, Zeichnungen und dem bewegten Bild, um sich mit verändernden Vorstellungen von Raum und Zeit auseinanderzusetzen. Hewitt war unter anderem am Studio Museum in Harlem, New York, am Museum of Fine Arts, Houston, am Project Row Houses, Texas, am Radcliffe Institute for Advanced Study der Harvard University, Cambridge, MA, am Konststepidemin, Göteborg, und an der American Academy in Berlin. Sie ist außerordentliche Professorin für Kunst an der Cooper Union for the Advancement of Science and Art in New York.

## Biography

Leslie Hewitt's approach to photography and sculpture reimagines the historical still life genre from a post-minimalist perspective. Her geometric compositions, which she frames and crystallizes through the disciplines of photography and film theory, respectively, are spare assemblages of ordinary effects and materials, suggesting the porosity between intimate and sociopolitical histories. Interested in the mechanisms behind the construction of meaning and memory, she decisively challenges both by unfolding manifestly formal, rather than didactic, connections. Her distinct play on syncopation and juxtaposition makes her work discursive and beautifully layered. Hewitt also works with site-specific installation, autonomous sculptures, drawings, and the moving image as modalities to contend equally with shifting notions of space and time. Hewitt has held residencies at the Studio Museum in Harlem, New York; the Museum of Fine Arts, Houston; Project Row Houses, Texas; the Radcliffe Institute for Advanced Study at Harvard University, Cambridge, MA; Konststepidemin, Gothenburg; and the American Academy in Berlin, among others. She is an associate professor of art at the Cooper Union for the Advancement of Science and Art in New York.

---

**Subfield (Inner) (Outer Mode),**

2022

Chromogenetischer Abzug, ca.

Chromogenic prints

207.3 × 353.4 × 4.8 cm

**Riffs on Real Time (7 of 10),**

2012–17

Silbergelatineabzug

Silver gelatin print

95.9 × 78.1 cm

*Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Perrotin, New York*

*Courtesy the artist and Perrotin, New York*

# Alfredo Jaar

## *Searching for Africa in LIFE (Auf der Suche nach Afrika in LIFE), 1996/2022*

Als Henry Luce 1936 das LIFE-Magazin gründete, wollte er den Leser\*innen ein möglichst breites Spektrum an Bildmaterial zur Verfügung stellen. Sein Ziel war es, das zeitgenössische Leben auf der ganzen Welt zu dokumentieren, angefangen bei großen Ereignissen bis hin zur Erfassung von "Maschinen, Armeen, Menschenmengen, Schatten im Dschungel und auf dem Mond". In den sechzig Jahren ihres Bestehens widmete LIFE dem afrikanischen Kontinent weniger als ein Dutzend Titelseiten, auf denen meist die Fauna, Hungersnöte oder Kriege dargestellt wurden, was das charakteristische Nichtdarstellen dieses Kontinents im Panorama der westlichen Mainstream-Kultur widerspiegelt.

Die Kompositionen von Alfredo Jaar ordnen alle 2.128 LIFE-Cover in chronologischer Reihenfolge an. Die scheinbar einfache Geste der Aneinanderreihung enthüllt den Umfang und das systematische Unsichtbarmachen von BIPOC (Black, Indigenous, People of Color) durch die Medienmaschinerie, die ideologische Motivation, das soziale, politische und kulturelle Leben eines ganzen Kontinents als obskuren, fremden Anderen zu verwerfen. Diese Strategie ist historisch besonders signifikant, wenn man bedenkt, dass die im Fokus stehenden sechzig Jahre von weitreichenden bedeutenden Veränderungen geprägt waren, darunter die Erlangung der Unabhängigkeit von der Kolonialherrschaft und einzigartige internationale Kulturfestivals. Das Erbe dieser Unsichtbarkeit und Nicht-Repräsentation prägt die Wahrnehmung des Lebens von rassifizierten Personen bis heute.

When Henry Luce acquired *LIFE* magazine in 1936, he defined the periodical's mission to provide its readers with the widest visual scope to discover contemporary life across the world, ranging from witnessing great events to capturing things as uncommon as "machines, armies, multitudes, shadows in the jungle and on the moon." Over its sixty years in existence, *LIFE* dedicated fewer than a dozen covers to the African continent, in which mostly fauna, famine, or war were depicted, reinforcing the archetypal non-representation of the continent in the realm of mainstream Western culture.

Alfredo Jaar's compositions assemble all 2,128 *LIFE* covers in chronological order. The seemingly simple gesture of the assemblage unveils the scope and depth of the media machine's methodical and thorough fabrication of racial invisibility, the ideological motivation to cast away the social, political, and cultural life of an entire continent as an obscure alien Other. This strategy is particularly significant historically when taking into consideration the fact that those sixty years were marked by wide-ranging momentous events that included independence from colonial domination and unique international cultural festivals. The legacy of this invisibility and non-representation continues to shape perceptions and constructions of racialized otherness until this day.

## Biografie

Alfredo Jaar ist Künstler, Architekt und Filmemacher. Er lebt und arbeitet in New York. Seine Arbeiten wurden bereits in zahlreichen Ausstellungen auf der ganzen Welt gezeigt. Er hat an mehreren Ausgaben der Biennalen von Venedig teilgenommen (1986, 2007, 2009, 2013) sowie in São Paulo (1987, 1989, 2010, 2021) und an der documenta in Kassel (1987, 2002). Wichtige Einzelausstellungen fanden unter anderem im New Museum of Contemporary Art, New York (1992), in der Whitechapel Gallery, London (1992), im Moderna Museet, Stockholm (1994), im Museum of Contemporary Art, Chicago (1995) und im Museum of Contemporary Art, Rom (2005) statt. In den letzten Jahren wurden seine Arbeiten im Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne (2007), im Pirelli HangarBicocca, Mailand (2008), in der Alten Nationalgalerie, der Berlinischen Galerie und der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst, alle Berlin (2012), bei den Rencontres d'Arles (2013), im KIASMA, Helsinki (2014), im Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Vereinigtes Königreich (2017) und im SESC Pompeia, São Paulo (2021) gezeigt. Jaar hat mehr als sechzig öffentliche Interventionen auf der ganzen Welt realisiert und über siebzug monografische Publikationen über seine Arbeit veröffentlicht. Er wurde 1985 als Guggenheim Fellow und 2000 als MacArthur Fellow ausgezeichnet, zudem erhielt er 2018 den Hiroshima Art Prize und 2020 den Hasselblad Award.

## Biography

Alfredo Jaar is an artist, architect, and filmmaker who lives and works in New York. His work has been shown extensively around the world. He has participated in several editions of the Biennales of Venice (1986, 2007, 2009, 2013) and São Paulo (1987, 1989, 2010, 2021), as well as documenta in Kassel (1987, 2002). Important individual exhibitions include at the New Museum of Contemporary Art, New York (1992); the Whitechapel Gallery, London (1992); the Moderna Museet, Stockholm (1994); the Museum of Contemporary Art, Chicago (1995); and the Museum of Contemporary Art, Rome (2005). Major recent surveys of his work have taken place at the Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne (2007); the Pirelli HangarBicocca, Milan (2008); the Alte Nationalgalerie, Berlinische Galerie, and Neue Gesellschaft für bildende Kunst, all Berlin (2012); Rencontres d'Arles (2013); KIASMA, Helsinki (2014); the Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, United Kingdom (2017); and SESC Pompeia, São Paulo (2021). Jaar has realized more than sixty public interventions around the world and over seventy monographic publications have been published about his work. He became a Guggenheim Fellow in 1985 and a MacArthur Fellow in 2000, and received the Hiroshima Art Prize in 2018 and the Hasselblad Award in 2020.

---

**Searching for Africa in LIFE,**  
1996/2022  
Acht Leuchtkästen mit  
Farbdiapositiven

Eight lightboxes with color  
transparencies  
153 cm x 153 cm x 8,9 cm pro  
Stück / each

*Mit freundlicher Genehmigung des  
Künstlers und der Galerie Lelong.  
Courtesy the artist and Galerie Lelong  
& Co., New York*

# Lebohang Kganye

*Mohlokomedi wa Tora*, 2018

Mündliche Erzähltraditionen ermöglichen es, dass Geschichten in unserer Vorstellungskraft neue Gestalten annehmen. Lebohang Kganyes *Mohlokomedi wa Tora* erforscht die eng verwobene Geschichte von Sprache und Ort. Sie macht eine Reihe von miteinander verbundenen Geschichten greifbar, die die Künstlerin von Familienmitgliedern erzählt bekommen hat. Hierfür stellt sie vergrößerte Fotografien aus gesammelten Familienfotoalben aus den 1970er-, 1980er- und 1990er-Jahren zusammen. Jede Fotografie vermittelt ein Stück Familiengeschichte: Kganyes Großmutter, die ihr ganzes Leben lang als Hausangestellte arbeitete, das bäuerliche Leben ihrer Onkel in der Provinz Transvaal oder die Wochenendroutine des Großvaters.

Für *Mohlokomedi wa Tora* recherchierte Kganye anfänglich die indigenen Ursprünge ihres Familiennamens Khanye. Dessen Zulu- und Sotho-Sprachableitungen stammen von *kganya*, *khanya* und *ukukhanya* – gleichbedeutend mit „Licht“. Diese metaphorische Beschwörung der Familie Khanye bildet nicht nur historische Migrationen im und um das südliche Afrika ab, sondern auch deren persönliche Auswirkungen auf Familienstrukturen. Gemeinschaften in dieser Region suchen schon lange nach einer Alternative zu den – metaphorisch gesprochen – „Schatten der Armut“, indem sie „dem Licht nachjagen“, manchmal indem sie selbst zu Schatten werden. *Kganya* oder „Licht“ und seine Schwerelosigkeit ist mit diesen Schattenformen belastet. Kganye führt die Wandlungsfähigkeit der Sprache vor. In Sesotho wird *seriti* („Schatten“) mit Würde in Verbindung gebracht. *Mohlokomedi wa Tora* ist

Oral storytelling permits stories to grow in the imaginations of both tellers and receivers. Exploring the woven history of language and place, Lebohang Kganye's *Mohlokomedi wa Tora* materializes a series of interconnected stories told to the artist by family members using enlarged photographs from collected family photo albums from the 1970s, 1980s, and 1990s. Each story transmits a piece of family history: Kganye's grandmother, who worked as a maid all her life; the rural farm life of the artist's uncles in Transvaal province; and her grandfather's weekend routine. Visitors are free to encounter the installation in four different settings across the exhibition.

*Mohlokomedi wa Tora* began with Kganye's investigation of the Indigenous origins of her family name, Khanye—the Zulu and Sotho language derivatives of which stem from *kganya*, *khanya*, and *ukukhanya*, meaning “light.” This metaphorical evocation of the Khanye family maps historical migrations in and around southern Africa and its personal effect on family structures and networks. Communities in this region have long sought an alternative to the shadows of poverty by “chasing light,” sometimes by becoming shadows themselves. *Kganya* or “light” and its weightlessness is burdened with these shadow forms. Yet, Kganye demonstrates the mutability of language: in Sesotho, *seriti* (“shadow”) is associated with dignity. *Mohlokomedi wa Tora* is a testament to the importance of the self-narrated document.

ein Beleg für die Bedeutung des auf sich selbst weisenden Dokuments.

## Biografie

Lebohang Kganye wurde in Johannesburg, Südafrika, geboren, wo sie derzeit lebt und arbeitet. Einzelausstellungen der Künstlerin wurden im Georgian House Museum, Bristol (2021) und in der George Bizos Gallery im Apartheid Museum, Johannesburg (2020) gezeigt. Zu den jüngsten Gruppenausstellungen gehören *Family Affairs. Familie in der aktuellen Fotografie*, Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg (2021); *The Power of My Hands*, Musée d'Art Moderne de Paris (2021); *Afterglow*, Yokohama Triennale, Yokohama Museum of Art (2020); *Africa State of Mind*, eine Wanderausstellung, die in der Royal West of England Academy, Bristol (2019–2020), im Museum of African Diaspora, San Francisco (2019) und in der Impressions Gallery, Bradford, Großbritannien (2018) präsentiert wurde; *The Way She Looks: A History of Female Gazes in African Portraiture*, Ryerson Image Centre, Toronto (2019); und *Recent Histories: Contemporary African Photography and Video Art from The Walther Collection*, präsentiert im Huis Marseille, Museum für Fotografie, Amsterdam (2018–2019). Kganye ist 2021/2022 Preisträger des Grand Prix Images Vevey, des Paulo Cunha e Silva Art Prize (2020) und des Camera Austria Award (2019) sowie Finalist der Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative (2019).

## Biography

Lebohang Kganye was born in Johannesburg, South Africa, where she currently lives and works. Solo exhibitions of the artist's work have been presented at the Georgian House Museum, Bristol (2021) and the George Bizos Gallery at the Apartheid Museum, Johannesburg (2020). Recent group exhibitions include *Family Affairs. Family in Current Photography*, House of Photography, Deichtorhallen Hamburg (2021); *The Power of My Hands*, Musée d'Art Moderne de Paris (2021); *Afterglow*, Yokohama Triennale, Yokohama Museum of Art (2020); *Africa State of Mind*, a traveling exhibition presented at the Royal West of England Academy, Bristol (2019–2020), the Museum of African Diaspora, San Francisco (2019), and the Impressions Gallery, Bradford, United Kingdom (2018); *The Way She Looks: A History of Female Gazes in African Portraiture*, Ryerson Image Centre, Toronto (2019); and *Recent Histories: Contemporary African Photography and Video Art from The Walther Collection*, presented at Huis Marseille, Museum for Photography, Amsterdam (2018–2019). Kganye is the 2021/2022 recipient of the Grand Prix Images Vevey; the 2020 Paulo Cunha e Silva Art Prize (2020); and the Camera Austria Award (2019); and a finalist of the Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative (2019).

---

**Mhlokomedì wa Tora**, 2018  
Lebensgroße Cut-Out-  
Installation aus kartonmontierten  
Fotodrucken in vier Teilen  
Verschiedene Dimensionen

Lifesize cut-out installation of  
cardboard-mounted photo prints  
in four parts  
Dimensions variable

*Mit freundlicher Genehmigung  
des Künstlers und der Galeria  
Municipal do Porto  
Courtesy the artist and Galeria  
Municipal do Porto*

# Clifford Prince King

*While Night Comes On Gently, 2017–20*

Mit *While Night Comes On Gently* verweist Clifford Prince King auf die gefühlvollen Zeilen in Langston Hughes' *Dream Variations*. Das Gedicht bringt die gemeinsame Freude queerer Menschen während der Harlem Renaissance zum Ausdruck. In den wechselnden Beziehungen zwischen Freund\*innen, Liebhaber\*innen und Geschwistern zeigt King in seiner Serie eine zeitgemäße Version von Hughes' Stimmung der einsetzenden Nacht in Los Angeles. Die Goldtöne versetzen uns in die dortige Abendstimmung mit all seinen Glücksmomenten und Formen der Geborgenheit: Umarmungen im Park, Entspannen in Schlafzimmern oder in anderen kerzenbelegten Orten des Miteinanders und Insichgekehrtheit. Aus den gelebten und zusammenfantasierten Erfahrungen wird die Stadt vom Künstler als ein neuer Seins- und Ausdrucksraum erdacht. King orientiert sich an Autoren, Künstler und Dichter wie Langston Hughes, Richard Bruce Nugent, Marlon Riggs oder Essex Hemphill – prägende Figuren im Modernismus des 20. Jahrhunderts. Kings Betrachtung einer queeren, schwarzen Gegenwart verschmilzt wie in seiner Hommage an das Coverfoto von Hemphills Gedichtband *Conditions* von 1986 mit der Poesie und dem Einfallsreichtum vergangener Generationen. Indem er diese kulturellen Wurzeln in seine eigene künstlerische Welt überträgt, zeigen Kings Fotografien die Verbindung zwischen Gestern und Heute, ein bildliches Archiv zwischen Liebe und Verweigerung.

With *While Night Comes On Gently*, Clifford Prince King summons the incandescent lines of Langston Hughes's "Dream Variations," a poem that articulates the queer joys of living and loving during the Harlem Renaissance. Rendering the fluid bonds between friends, lovers, and siblings, King's series offers a contemporary analog to Hughes's sentiment of "Night coming tenderly." Its golden hues transport us to the evening light falling over Los Angeles, a setting that provided the backdrop to the artist's life between 2017 and 2020. *While Night Comes On Gently* fashions a series of moments of joy and nurturing: long embraces in parks; bedroom lounging; and the candlelit spaces of communion and commemoration. Constructing a patchwork of experiences, both lived and fabricated, the city is reimagined by the artist as an expansive space of being and expression. King looks to artists like Hughes and Richard Bruce Nugent, as well as Marlon Riggs and the poet Essex Hemphill—each of whom played defining roles in twentieth-century modernisms—to fuse his contemplation of a queer black present with the poetry and ingenuity of past generations, such as his homage to the cover of Hemphill's 1986 poetry collection, *Conditions*. In bringing this history to bear on the artist's vision of worldmaking, King's photographs reveal a continuum between past and present, forming a visual archive of community in love and refusal.

## Biografie

Clifford Prince King lebt und arbeitet in New York und Los Angeles. King dokumentiert seine Beziehungen in alltäglichen Situationen, die von seinen Erfahrungen als queerer schwarzer Mann erzählen. Er nutzt das Bild als Instrument der kollektiven Gedächtnisbildung, um die Realität der vielschichtigen Individualität zu feiern und zu ehren. Gemeinsame Verbindungen zur Vergangenheit sind in die intime Umgebung seiner Bilder eingebettet und für diejenigen erkennbar, die einen gemeinsamen Sinn für kulturelles Wissen und soziale Geschichte haben. Zu den öffentlichen Sammlungen, die seine Werke besitzen, gehören das Hammer Museum, Los Angeles, das Carolyn Campagna Kleefeld Contemporary Art Museum, Long Beach, das Los Angeles County Museum of Arts, das ICA Miami, das Minneapolis Institute of Art und das Studio Museum in Harlem, New York. King war Zweitplatziertes des Robert Giard Emerging Artist Grant im Jahr 2020. In letzter Zeit stellte er in der Jeffrey Deitch Gallery, Los Angeles, Higher Pictures, New York, dem Leslie Lohman Museum, New York, Light Work, Syracuse, MASS MoCA, North Adams, der Marc Selwyn Gallery, Beverly Hills, und Stars Gallery, Los Angeles, aus. Zu den Publikationen, in denen Kings Bilder als Auftragsarbeiten und Features veröffentlicht wurden, gehören *Aperture*, *BUTT*, *Cultured*, *Dazed*, *i-D*, *Interview*, *T Magazine*, *The New York Times*, *Vice*, *Vogue* und *The Wall Street Journal*.

## Biography

Clifford Prince King lives and works in New York and Los Angeles. King documents his relationships in everyday settings that speak to his experiences as a queer black man. His practice uses the image as a tool of collective memory-making to celebrate and honor the reality of layered personhood. Shared connections to the past are embedded in the intimate settings of his images, recognizable to those with a shared sense of cultural knowledge and social history. Public collections holding his work include the Hammer Museum, Los Angeles; the Carolyn Campagna Kleefeld Contemporary Art Museum, Long Beach, California; the Los Angeles County Museum of Arts; ICA Miami; the Minneapolis Institute of Art; and the Studio Museum in Harlem, New York. King was runner-up for the Robert Giard Emerging Artist Grant in 2020. He has recently exhibited work at the Jeffrey Deitch Gallery, Los Angeles; Higher Pictures, New York; the Leslie Lohman Museum, New York; Light Work, Syracuse, New York; MASS MoCA, North Adams, Massachusetts; the Marc Selwyn Gallery, Beverly Hills; and Stars Gallery, Los Angeles. Publications carrying King's images as commissioned work and features include *Aperture*, *BUTT*, *Cultured*, *Dazed*, *i-D*, *Interview*, *T Magazine*, *The New York Times*, *Vice*, *Vogue*, and *The Wall Street Journal*.

---

**Safe Space**, 2020

81.3 × 121.9 cm

**Como Park**, 2019

61 × 91.4 cm

**Untitled (grapes)**, 2017

40.6 × 61 cm

**MLK Day**, 2019

40.6 × 61 cm

**The Day I Learned to Love**

**Myself**, 2020

81.2 × 122 cm

**Camera Shy Friend**, 2018

40.6 × 61 cm

**Conditions**, 2018

40.6 × 61 cm

**Jug of Change, 2019**

61 × 91.4 cm

**A, 2020**

50.8 × 76.2 cm

**Growing Each Day, 2019**

40.6 × 61 cm

**Night Sweats, 2018**

50.8 × 76.2 cm

**Z, 2020**

81.2 × 122 cm

**I Told My Baby to Meet Me at**

**24<sup>th</sup> Street, 2020**

81 × 122 cm

**Ever New, 2020**

61 × 91.4 cm

**Grand Rising, 2021**

61 × 76.2 cm

LightJet-Drucke auf Fuji Crystal

Archive Papier

LightJet prints on Fuji Crystal

Archive paper

*Mit freundlicher Genehmigung des  
Künstlers*

*Courtesy the artist*



# Osamu James Nakagawa

*Fences*, 2019

Die Installation *Fences* entspringt Osamu James Nakagawas Auseinandersetzung mit den Hinterlassenschaften des Zweiten Weltkriegs und dem davon geprägten Verhältnis zwischen Japan und den USA. Die Präfektur Okinawa wurde 1945 zum Schauplatz eines großen Angriffs der US-Armee und blieb bis 1972 vom US-amerikanischen Militär besetzt. Okinawa, das 70 Prozent des von den US-Streitkräften in Japan genutzten Gebiets ausmacht, ist nach wie vor eine geschützte Militärszone. Gemäß dem amerikanisch-japanischen Sicherheitsvertrag von 1960 dürfen die USA hier Stützpunkte unterhalten. In Nakagawas früheren Arbeiten über Okinawa besuchte er verschiedene Teile der 150 zur Präfektur gehörenden Inseln, einschließlich ihrer Höhlen und Klippen. An diesen Orten versteckten sich die Inselbewohner\*innen, nicht wenige nahmen sich das Leben. *Fences* wurde 2019 produziert, als Nakagawa mit der Erlaubnis, das Innere einer US-Militärbasis zu fotografieren, nach Okinawa zurückkehrte. Nach einer Meinungsverschiedenheit über die Rolle der Militärstation im Verhältnis zur Inselbevölkerung wurde diese Genehmigung zurückgezogen. Infolgedessen produzierte der Künstler seine Fotogramme an den Grenzzäunen der Militärbasis, wobei er vor Ort gefundene Materialien wie Gettoh-shi verwendete, ein wildes mit Limettensaft und Peroxid verarbeitetes Ingwerpapier. Darüber erzielte er das tiefe Blau der Cyanotypie. Die Installation vermittelt einen Eindruck Okinawas

*Fences* stems from Osamu James Nakagawa's ongoing inquiry into the impact of the legacy of World War II and Japan-US relations on Okinawa, a prefecture that was a site of a major assault by US armed forces in 1945 and was occupied by the US military until 1972. Comprising 70 percent of the area used by US forces in Japan, Okinawa remains a protected military zone with permission to maintain bases under the 1960 US-Japan Security Treaty. In Nakagawa's earlier work on Okinawa, he visited different parts of the 150 islands that make up the prefecture, including its caves and cliffs—sites where islanders were forced to hide and take their lives. *Fences* was produced when Nakagawa returned to Okinawa with permission to photograph the interior of a US military base. Following a disagreement concerning the relationship of the military station to the island population, Nakagawa found his clearance revoked. As a result, he made this series of photograms against the perimeter of the base's fences using local materials including Gettoh-shi, an Okinawan wild ginger paper, and processing with native lime juice and peroxide to achieve the deep blue of the cyanotype. The installation gives a ground-level impression of Okinawa, one that treats the landscape as both survivor and witness of violent incursion. While vivid and gestural—relaying the towering height of the base fences laced with vines and leaves—the photograms register the difficulty of accessing sites of collective trauma and attest to the

aus ebenerdiger Perspektive. Die Landschaft wird zur Zeugin eines gewaltsamen Übergriffs. Die Fotogramme zeigen die hohen, mit Blättern berankten Zäune und den schwierigen Zugang zu diesen Orten des kollektiven Traumas. Sie sind sinnliche Zeugnisse einer Bildproduktion ohne Kamera unter schwierigsten Bedingungen.

## Biografie

Osamu James Nakagawa (geb. 1962, New York City) wuchs in Tokio auf und zog im Alter von fünfzehn Jahren nach Houston, Texas. Er ist Ruth N. Halls Professor für Fotografie an der Indiana University und wurde 2009 mit dem Guggenheim Fellowship, 2010 mit dem Higashikawa New Photographer of the Year und 2015 mit dem Sagamihara Photographer of the Year in Japan ausgezeichnet. Zu den Ausstellungen von Nakagawas Werk gehören *From the Cave*, Tokyo Photographic Art Museum und 2019 *Kyotographie, Eclipse+Kai: Osamu James Nakagawa*, Gallery Sugata, Kyoto; *Photography to End All Photography*, Kunstmuseum Brandts, Odense; *OKINAWA TRILOGY: Osamu James Nakagawa*, Kyoto University of Art and Design; *War/Photography*, Museum of Fine Arts, Houston; *After Photoshop: Manipulated Photography in the Digital Age*, Metropolitan Museum of Art, New York. Seine Arbeiten befinden sich in den ständigen Sammlungen des Metropolitan Museum of Art und des George Eastman Museum, New York, des Tokyo Photographic Art Museum, des Museum of Fine Arts, Houston, des Sakima Art Museum, Okinawa, des Museum of Contemporary Photography, Chicago, und des Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. Nakagawas Arbeiten wurden in *A World History of Photography* (5. Auflage, 2020) veröffentlicht, sowie in *A Shared Elegy: Emmet Gowin, Elijah Gowin, Takayuki Ogawa*,

sensorial possibilities of camera-less images under restricted conditions.

## Biography

Osamu James Nakagawa (b. 1962, New York City) was raised in Tokyo, and moved to Houston, Texas, at the age of fifteen. He is the Ruth N. Halls Professor of Photography at Indiana University and was the recipient of the 2009 Guggenheim Fellowship, the 2010 Higashikawa New Photographer of the Year, and 2015 Sagamihara Photographer of the Year in Japan. Exhibitions of Nakagawa's work include *From the Cave*, Tokyo Photographic Art Museum and 2019 *Kyotographie; Eclipse + Kai: Osamu James Nakagawa*, Gallery Sugata, Kyoto; *Photography to End All Photography*, Kunstmuseum Brandts, Odense; *OKINAWA TRILOGY: Osamu James Nakagawa*, Kyoto University of Art and Design; *War/Photography*, Museum of Fine Arts, Houston; *After Photoshop: Manipulated Photography in the Digital Age*, the Metropolitan Museum of Art, New York. His work is in the permanent collections of the Metropolitan Museum of Art and the George Eastman Museum, New York; the Tokyo Photographic Art Museum; the Museum of Fine Arts, Houston; the Sakima Art Museum, Okinawa; the Museum of Contemporary Photography Chicago; and the Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. Nakagawa's work has been published in *A World History of Photography* (5<sup>th</sup> edition, 2020) and *A Shared Elegy: Emmet Gowin, Elijah Gowin, Takayuki Ogawa, Osamu James Nakagawa* (2017). His monograph *GAMA Caves* was published by Akaaka Art Publishing in 2013.

*Osamu James Nakagawa* (2017). Seine  
Monografie *GAMA Caves* erschien 2013 bei  
Akaaka Art Publishing.

---

***Fences*, 2019**

Cyanotypie-Fotogramme,  
montiert auf einer getäfelten  
Holzkonstruktion

Cyanotype photograms mounted  
on paneled timber structure  
4.45 m × 3.06 m × 0.60 m

*Mit freundlicher Genehmigung des  
Künstlers*

*Courtesy the artist*

# Guevara Namer

*Untitled Times (Unbenannte Zeiten), 2022*

Ich gehe durch Zeiten  
nicht durch Orte,  
Ich sehe meinen Schatten,  
ich folge ihm in einer anderen Stadt,  
Nostalgie ist es nicht;  
die Geschichte beginnt oder geht dort  
weiter;  
dort ist nicht das Gegenteil von hier;  
Dies ist nur ein weiteres Déjà-vu  
das sich nur in meinem Kopf abspielt.  
— *Guevara Namer*

I walk through times  
not places,  
I see my shadow,  
I follow it in a different city,  
nostalgia there is not;  
the story begins or continues there;  
there is not opposite to here;  
This is just another déjà vu  
that only happens in my head.  
— *Guevara Namer*

Guevara Namer stammt aus Damaskus, wo sie auch aufwuchs. Dort wurde ihre Familie, die aus der kurdischen Bevölkerung in al-Hasaka stammt, als ausländisch wahrgenommen. Das machte es für Namer schwer, eine höhere Ausbildung zu absolvieren oder Arbeit zu finden. Namers Vater hatte einen Abschluss in Jura. Er durfte jedoch nicht als Anwalt praktizieren. Namer träumte vom Kino und vom Filmemachen. Da es in Syrien keine Filmschulen gab, schrieb sie sich am Institut für Fotografie ein und entdeckte ihre Leidenschaft für dieses Medium. Namer betrachtet die Kamera als eine Erweiterung ihres Körpers, speziell ihres Auges. Bis zum Ausbruch des Bürgerkriegs 2011 war ihr Blick auf ihre persönliche Welt gerichtet. Durch das einschneidende politische Ereignis des Bürgerkriegs verwandelte sich die Rolle der Fotografie für Syrer\*innen wie auch für Namer in etwas völlig Neues. Als die Menschen auf die Straßen strömten, hatten Hunderte Kameras dabei und hielten den Aufstand und seine kreativen Seiten genauso fest wie

Guevara Namer was born and raised in Damascus, where the community her family hails from, the Kurdish population from Hasakeh, were deemed foreigners and faced a great deal of difficulty in pursuing higher education or finding employment. Namer's father, who has a law degree, was not allowed to practice. She dreamed of cinema and filmmaking but, given that there were no film schools in Syria, she enrolled instead at the Photography Institute and became smitten with the medium. Namer perceives the camera as an extension of her body, of her eye. Until the eruption of the civilian uprising in 2011, her gaze was turned inward on her intimate world, but the momentous political event was also a revolution in photography for Syrians. As people spilled into the street, among them were hundreds carrying cameras, capturing the insurgency and its creativity, as well as the repression and violence of the regime's response. Until she left the country, Namer could not travel, as the Syrian regime denied civil documents to members of Kurdish communities deemed secessionist. Having

die Unterdrückung und die Gewalt, die vom Regime ausging. Aufgrund der als abtrünnig geltenden kurdischen Gemeinschaft, der Namer zugehörte, konnte sie nicht reisen. Das syrische Regime verweigerte ihr die Ausstellung von Reisedokumenten. Erst nach ihrer Flucht aus Syrien kann sich Namer in ihrer neuen Heimat Berlin frei bewegen in steter Begleitung ihrer Kamera.

## Biografie

Guevara Namer ist eine in Berlin lebende Fotografin und Dokumentarfilmerin. Ihre fotografische Praxis, die sie 2005 in Damaskus begann, beschäftigt sich mit Fragen der Identität, des Feminismus und des Exils. Ihre Arbeiten wurden in der Ausstellung *Existing Elsewhere* (Coculture, Berlin) im Rahmen des Europäischen Monats der Fotografie 2020 gezeigt. Im Jahr 2021 kuratierte Namer die Ausstellung *Look at Me*, die die Arbeiten von zehn syrischen Fotograf\*innen bei Oyouin in Berlin zeigte. Derzeit recherchiert sie für ein Fotobuch mit dem Titel *Dialogue with Absence*. Namer ist außerdem Mitbegründerin und Vorstandsmitglied von Dox Box, einer Vereinigung zur Unterstützung von Dokumentarfilmer\*innen aus der gesamten arabischen Welt. Sie hat als Kamerafrau, Rechercheurin, Co-Autorin und Produzentin an mehreren Filmen mitgewirkt, darunter Diana El-Jeiroudis *The Republic of Silence* (2021), Gianfranco Rosis *Notturmo* (2020) und Antonia Kilians *The Other Side of the River* (2020). Ihr erster Film, *Morning Fears, Night Chants* (2012), wurde auf dem Internationalen Dokumentarfilmfestival Amsterdam uraufgeführt. Derzeit entwickelt sie ihren ersten abendfüllenden Dokumentarfilm als Regisseurin.

fled Syria for her safety and resettled in Berlin, Namer is finally able to move across geographies, her camera still her companion.

## Biography

Guevara Namer is a photographer and documentary filmmaker based in Berlin. Her photography practice, which she began in Damascus in 2005, deals with questions of identity, feminism, and exile. Her work was shown in the exhibition *Existing Elsewhere* (Coculture, Berlin) as part of the European Month of Photography in 2020. In 2021, Namer curated *Look at Me*, an exhibition that featured the work of ten Syrian photographers, at Oyouin in Berlin. She is currently conducting research for a photography book titled *Dialogue with Absence*. Namer is also a co-founder and board member of Dox Box, an association that supports documentary filmmakers from across the Arab world. She has worked as a cinematographer, researcher, cowriter and producer in several films including Diana El-Jeiroudi's *The Republic of Silence* (2021), Gianfranco Rosi's *Notturmo* (2020), and Antonia Kilian's *The Other Side of the River* (2020). Her first film, *Morning Fears, Night Chants* (2012) premiered at the International Documentary Film Festival Amsterdam, and she is currently developing her first feature-length documentary as a director.

**Untitled Times, 2022**

***Untitled Times, 2022***

35 × 50 cm

***Untitled Times, 2022***

35 × 50 cm

***Untitled Times, 2022***

35 × 50 cm

***Untitled Times, 2022***

35 × 61 cm

***Untitled Times, 2022***

35 × 69 cm

***Untitled Times, 2022***

35 × 100 cm

***Untitled Times, 2022***

35 × 100 cm

***Untitled Times, 2022***

35 × 100 cm

Fotomontagen, Tintenstrahldrucke  
auf Ilford RC Digital Silver  
Photographic montages, black-  
and-white prints on Ilford RC  
Digital Silver

*Mit freundlicher Genehmigung der  
Künstlerin*

*Courtesy the artist*

# Marilyn Nance

## *Celebration and Mourning, 1994*

Die afroamerikanische Multimediakünstlerin Marilyn Nance wuchs mit den großen Befreiungsbewegungen des 20. Jahrhunderts auf, darunter die Bürgerrechtsbewegungen *Black Arts* und *Black Power*, die Antikriegs- und Studentenrechtsbewegung, die Frauenbewegung und die Anti-Apartheid-Bewegung. Nance hat ein umfangreiches fotografisches Archiv dieser Bewegungen sowie außergewöhnliche Momente in der Kulturgeschichte der USA und der afrikanischen Diaspora in ihrem Werk festgehalten. So arbeitete sie 1977 als Fotografin für das US-Kontingent beim FESTAC '77, dem *Second World Black and African Festival of Arts and Culture* in Lagos, Nigeria.

*Celebration and Mourning* wurde erstmals 1994 im Studio Museum in Harlem als Teil einer Installation mit dem Titel *Egungun Work* ausgestellt. Es zeigt Nances künstlerischen Ansatz des „Storytellings“ durch Sequenzierung und Wiederholung. Die von körperlicher Bewegung geprägte Installation wurde von einem Egungun-Ahnenkultes beeinflusst, den Nance 1981 in Oyotunji, einer Yoruba-Stadt in Sheldon, South Carolina, sah. In der Yoruba-Kultur ist ein Egungun die kostümierte, tänzerische Darstellung der Vorfahren. Nances Fotografien vermitteln die Energie solcher kultischer Gemeinschaft. Das Wissen der Ahnen und die Verbindung der Körper, Geister und Räume zeigen ihre Fotografien eindrücklich. In einzigartiger Weise werden die Erscheinungsformen von Katharsis, Ehrerbietung, Erinnerung und Trauer der yorubischen Gemeinschaft in *Celebration*

Photographer Marilyn Nance grew up through significant liberation movements of the twentieth century, including the Civil Rights, Black Arts, Black Power, Anti-War, Student Rights, Women's, and Anti-Apartheid movements. In 1977, she served as the photographer for the US contingent of FESTAC '77, the Second World Black and African Festival of Arts and Culture. Nance has produced an extensive photographic archive of these movements alongside unique moments in the cultural history of the US and the African Diaspora.

First exhibited at the Studio Museum in Harlem in 1994 as part of an installation titled *Egungun Work* (1994), *Celebration and Mourning* embodies Nance's enigmatic approach to visual storytelling through sequencing and repetition. Suffused with movement and bodily expression, the installation was influenced by an Egungun festival attended by Nance in 1981 in Oyotunji, a Yoruba town in Sheldon, South Carolina. In Yoruba culture, the Egungun are the ancestors. Nance's photographs transmit the energy of communion and transfer of ancestral knowledge, connecting bodies, spirits, and spaces. *Celebration and Mourning* interprets the manifestations of catharsis, reverence, remembrance, and mourning expressed by the collective body. The work's nonlinear treatment of images and the sensory reading it encourages offers nuanced possibilities for black visual figuration that are just as powerful today. In the artist's words: "We live somewhere between celebration and terror. I photograph out of a need to communicate and commune. I am dancing and mourning with what's in front of me."

and Mourning festgehalten. Die zwölf Gelatineabzüge bieten in ihrer nicht linearen Erzählform und Sinnlichkeit eine differenzierte Lesart der Repräsentation schwarzer Körper, die auch heute noch gültig ist. In den Worten der Künstlerin: "Wir leben irgendwo zwischen Freude und Schrecken. Ich fotografiere aus dem Bedürfnis heraus, zu kommunizieren und mich mitzuteilen. Ich tanze und traue mit dem, was vor mir ist."

## Biografie

Marilyn Nance war zweimal Finalistin des W. Eugene Smith Award in Humanistic Photography für ihr Werk über die spirituelle Kultur der Afroamerikaner in Amerika. Dafür fotografierte sie die schwarz-indigene Bevölkerung in New Orleans, ein afrikanisches Dorf in South Carolina, Kirchen in Brooklyn und die First African Baptist Church in Georgia, welche als die älteste schwarze christliche Gemeinde Nordamerikas gilt. Ihre Fotografien sind im Smithsonian American Art Museum zu sehen, wie auch im Brooklyn Museum, im Schomburg Center for Research in Black Culture, in der Library of Congress und im Museum of Modern Art. Nance' Fotografien wurden in *The World History of Photography*, *History of Women in Photography* und *The Black Photographers Annual* veröffentlicht. Nance erhielt Stipendien der New York Foundation for the Arts in den Bereichen Fotografie (2000 und 1989) und Sachbuchliteratur (1993), den New York State Council of the Arts Individual Artists Grant (1987) und zahlreiche Art Matters Foundation Fellowships. Nance ist Absolventin des Programms für interaktive Telekommunikation an der Tisch School of the Arts der New York University und hat außerdem einen BFA in Kommunikation und

## Biography

A two-time finalist for the W. Eugene Smith Award in Humanistic Photography for her body of work on African American spiritual culture in America, Marilyn Nance has photographed the Black Indians of New Orleans, an African village in South Carolina, churches in Brooklyn, and the first black church in America. Her photographs can be found in the Smithsonian American Art Museum, the Brooklyn Museum, the Schomburg Center for Research in Black Culture, the Library of Congress and the Museum of Modern Art. Nance's photographs have been published in *The World History of Photography*, *History of Women in Photography*, and *The Black Photographers Annual*. Nance is the recipient of the New York Foundation for the Arts Fellowships in Photography (2000 and 1989), Nonfiction Literature (1993), the New York State Council of the Arts Individual Artists Grant (1987), and numerous Art Matters Foundation Fellowships. A graduate of the Interactive Telecommunications Program at New York University's Tisch School of the Arts, Nance also holds a BFA in Communications Graphic Design from Pratt Institute and an MFA in Photography from the Maryland Institute College of Art. She is the matriarch of the Santana Project, an intergenerational, interdisciplinary art collective. Forthcoming in October 2022 is the photobook *Marilyn Nance: Last Day in Lagos* (CARA & Fourthwall Books), a focused study and deep archival encounter with Nance's documentation of the Second World Festival of Black and African Arts and Culture (FESTAC '77).



Grafik-Design vom Pratt Institute und einen MFA in Fotografie vom Maryland Institute College of Art. Sie ist die Matriarchin des Santana Project, eines intergenerationellen und interdisziplinären Kunstkollektivs. Im Oktober 2022 erscheint der Fotoband *Marilyn Nance: Last Day in Lagos* (CARA & Fourthwall Books), eine Studie und in die Tiefe gehende archivarische Auseinandersetzung mit Nances Dokumentation des Second World Festival of Black and African Arts and Culture (FESTAC '77).

---

***Celebration and Mourning*, 1994**

Raster von 12

Gelatinesilberabzügen

Grid of twelve gelatin silver prints

© 2022 Marilyn Nance / Artists

Rights Society (ARS), New York

# rana elnemr

*riparian, 2021–22*

Die Spiegel leuchten. Alle Fragmente sind gleichermaßen aktiv. Die Erzählerin ist anwesend. Geschichten, Verbindungen und Indizien werden erhellt. Die eigene Selbstreflexion schafft in einem intimen Raum unvorhergesehene Verbindungen. In dieser Installation beschwört die Künstlerin Motive, die einen kosmischen und zeitlosen Zauber in sich tragen.

Wie die an einen Fluss grenzenden Auen, die an einigen Stellen mit ihm verschmelzen, verbinden sich die Sujets der Künstlerin mit dem Leben und der Geschichte ihres Gebäudes, das Anfang der 1980er Jahre von ihrer Mutter und ihrem verstorbenen Vater entworfen und gebaut wurde. Durch einen Schacht tritt das Licht in die Mitte des Hauses, während Wasser durch die Leitungen nach oben und unten fließt. Ein transitorischer Raum zwischen Wiederentdeckung und Erneuerung. Die Wege der Wasserströme in einem Baumstamm verheißen Heimkommen und kündigen vielfältige Lebensformen an. Sich verflechtende Wurzeln einer alten Pflanze, die in den Boden eingegraben wurden, verkörpern Geschichten, in denen das Leben wiedererwacht.

In den Aufnahmen zeichnen die Motive Wege auf, die ihrer Entstehung vorausgehen und doch in sie eingebettet sind. Die Bewegung treibt ihr eigenes Entstehen oder Erscheinen voran. Die Verbindungen werden in verborgener Weise lesbar, näher am Fragment, ohne eine übergeordnete Erzählung. Die Werke weisen über ihren Rahmen hinaus und offenbaren, was von außen auf der Schwelle zum Intimen wahrnehmbar ist.

The mirrors glow. All fragments are both attentive and active. The narrator is present. Stories, connections, and indices are illuminating. How does one's self-reflection in an intimate space create unforeseen bonds that transcend the self, undoing the myth of Narcissus? In this installation, the artist invokes constellations that stream through space and time in the company of intimate souls. Working with subjects that are lived through encounters with her, but who carry cosmic and timeless spells, they become her intimate collaborators.

Like the floodplains contiguous with the river, merging with it in moments, the artist's subjects morph with elements, lives, and histories of her building, which was designed and built by her mother and late father between 1980 and 1983. The building's shaft is where light enters the center of the house and where the water flows upward and downward through the pipes. Like a mirror, it is a transient space of re-discovery and re-generation. The paths of water streams within a tree trunk promise homemaking and herald multiple life forms; cats woven on a knitted scarf incarnate the connections intended by the hands that once directed the threads; the lacing roots of a perennial plant dug into the ground embody the possibilities of different histories as life emerges again.

In their capture, subjects chart pathways that precede their emergence and yet are embedded within them, the movement that propels their coming into being, or appearance, that travels in space, and whose essence lies within, from the moment of gestation. The

## Biografie

rana elnemr ist bildende Künstlerin, sie lebt und arbeitet in Kairo. Ihre Arbeiten setzen sich mit der Kunstszene der Stadt und dem urbanen Umfeld auseinander und reichen von formalistischen Erkundungen des Mediums Fotografie bis hin zu genreübergreifenden visuellen Essays über ihre Umgebung. Ihre Arbeit basiert auf der Frage, was es bedeutet, an einem Ort und in einer Zeit zu leben und diese zu erleben, indem sie diese durch Fotografie, Film, Text und Gespräche aufzeichnet, beschreibt und reflektiert. elnemr verbindet in ihrem Prozess formale Bildgestaltungstechniken mit zeitgenössischer Kunst und ist bestrebt, verschiedene Formen der Zusammenarbeit in unterschiedlichen Konstellationen zu integrieren, darunter transdisziplinäre Kollaborationen und alternative pädagogische Praktiken, um nur einige zu nennen. Ihre Arbeiten wurden weltweit ausgestellt und von Museumssammlungen erworben. Im Jahr 2004 war sie Mitbegründerin des Contemporary Image Collective (CIC), in dessen Vorstand sie nach wie vor aktiv mitarbeitet.

new connections carried in the potentialities become intimately legible, yet remain fragmentary in their form and without an overriding narrative. Alongside what they tell, the works divulge ways of seeing, beyond their framework as objects, ascribed history, and assigned space. They reveal what is intimately perceptible from the outside, from a threshold.

## Biography

rana elnemr is a visual artist who lives and works in Cairo. Her practice engages with that city's art scene and across the urban environment, ranging from formalist explorations of photography as a medium to genre-bending visual essays on her surroundings. It is anchored in questioning what it means to live and experience place and time, through recording, describing, and reflecting through photography, film, text, and conversation. elnemr's process incorporates formal image-making techniques with contemporary art and strives to integrate various forms of collaborations in different constellations, including trans-disciplinary collaborations and alternative pedagogical practices, among many others. Her work has been exhibited and acquired by museum collections worldwide. In 2004, she co-founded the Contemporary Image Collective (CIC), of which she remains an active board member.

---

**riparian, 2021–22,**  
**Installation aus Fotografien und**  
**Videos**  
**Installation of photographs and**  
**videos**

Mischtechnik und Digitaldruck auf  
Fuji Crystal Archive glänzend  
Mixed media and digital print on  
Fuji Crystal Archive Glänzend  
100 × 100 cm

***(Gebärmutter: Vaterlandsfäden),***  
**2022**  
Mischtechnik und Digitaldruck auf  
Fuji Crystal Archive glänzend  
Mixed media and digital print on  
Fuji Crystal Archive Glänzend  
100 × 100 cm

***riparian: the shaft, 2022***

***womb: fatherland threads***

**mirror and womb: notfa (Spiegel und Gebärmutter: notfa),** 2022  
Mischtechnik und Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Mixed media and digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
100 × 70 cm

**riparian: the narrator (from the Wild Life of the World by F. Warne and Co., 1916),** 2022  
Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
100 × 70 cm

**mirror: the lime tree,** 2021–22  
Mischtechnik und Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Mixed media and digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
100 × 70 cm

**womb: motherland threads,** 2022  
Mischtechnik und Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Mixed media and digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
100 × 70 cm

**riparian: the traveler (riparian: der Reisende),** 2022  
Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
100 × 70 cm

**mirror: mother-star home,** 2021–22  
Mischtechnik, Frottage-Druck und Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Mixed media, frottage print and digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
70 × 50 cm

**mirror: stars' home,** 2021–22  
Mischtechnik, Virtual Reality

und Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Mixed media, virtual reality and digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
70 × 50 cm

**mirror: spider home,** 2021  
Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
50 × 70 cm

**riparian: the eastern edge – comet leonard,** 2022  
Virtual Reality und Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Virtual reality and digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
46 × 22 cm

**riparian: piscis austrinus (the southern fish) (der südliche Fisch),** 2022  
Virtual Reality und Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive Glänzend  
Virtual reality and digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
40 × 23 cm

**riparian: triangulum,** 2022  
Virtual Reality und Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Virtual reality and digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
46 × 20 cm

**riparian: cetus (whale) (Wal),** 2022  
Virtual Reality und Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Virtual reality and digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
46 × 20 cm

**mirror: mandarin duck (from the Wild Life of the World by F. Warne and Co., 1916),** 2021  
Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Digital print on Fuji Crystal

Archive Glaenzend  
30 × 22 cm

**mirror: south-east corner,** 2021  
Virtual Reality und Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Virtual reality and digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
21 × 50 cm

**mirror: seeds home,** 2022  
Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
20 × 22 cm

**riparian: amy's bee,** 2022  
Fundstück und Digitaldruck auf Fuji Crystal Archive glänzend  
Found object and digital print on Fuji Crystal Archive Glaenzend  
20 × 20 cm

**the shaft,** 2014  
16 mm Film übertragen auf Video, 24 Sekunden  
16 mm film transferred to video, 24 seconds

**the House of Breeding Citrus,** 2022  
Einkanal-Video  
Single-channel video

*Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin*  
*Courtesy the artist*

# Mame-Diarra Niang

*Léthé, 2021*

Unter dem Namen des aus der griechischen Mythologie stammenden Flusses Lethe hält die Porträtserie von Mame-Diarra Niangs die Veränderlichkeit von Erinnerung fest. Bekannt als der Fluss der Vergesslichkeit verließ die Lethe der Sage nach durch den Hades. Die Seelen der Verstorbenen tranken ihr Wasser, um das irdische Leben zu vergessen, in der Hoffnung wiedergeboren zu werden. Über das Konzept der Porträtserie, die während des Lockdowns in Paris entstand, schreibt Niang:

Was macht ein Selbst aus? Ich verstehe es mittlerweile als einen Zustand, der aus sorgfältig zusammengefügt Erinnerungen und Auslöschungen dieser Erinnerungen besteht. *Léthé* versetzt uns dorthin, wo das Sein selbst ein vergessenes Monument ist; wo selbst die hartnäckigste Vorstellung von Identität sich vor unseren Augen auflöst. Wir müssen vergessen, was wir waren, um neu zu werden: *Naître et n'être rien*. (Geboren werden und nichts sein.)

Niangs Serie entsteht aus der Erfahrung der Künstlerin, zwischen Frankreich, Senegal und der Elfenbeinküste aufgewachsen zu sein und mit Dingen konfrontiert zu sein, die sie nicht vollends versteht. "Mein Vater hat mir nie meine Geschichte erzählt, unsere Geschichte, die Geschichte meiner Vorfahren", erinnert sich Niang. "Es bedeutet, dass ich mich nicht vollständig erinnern kann. Ich kann mich nicht erinnern, wer ich war, bevor ich ‚ich‘ selbst war. Was bedeutet also in dieser Form ‚Vergessen‘? All dieses

Taking its title from the Lethe River of Greek mythology, Mame-Diarra Niang's series of portraits explores the mutability of memory and transitory states. Known as the river of forgetfulness and oblivion, the Lethe was said to run through Hades. The souls of the departed would drink its water to forget their earthly lives in the hope of being reincarnated. On the artist's conceptual approach to portraiture, created from her Paris residence under stay-at-home orders, Niang writes:

What makes a self? I have come to think of the self as a territory made up of well-curated memories and erasures. *Léthé* places us where being itself is a forgotten monument; where even the most persistent conception of identity dissolves in front of us. We have to forget what we were in order to become anew: *Naître et n'être rien*.

Niang's series emerges from the artist's lived experience of growing up between France, Senegal, and Côte d'Ivoire, as well as from the speculative realm of what cannot be fully understood. "My father never gave me my story; *our* story; my ancestors' story," Niang recalls; "it means I cannot fully remember. I cannot remember who I was before being myself: so, what is forgetting in this form? All this oblivion is important. And in my case, oblivion is a memory. I have to face it." With *Léthé*, Niang reimagines the purpose of portraiture as a genre used historically to memorialize a person's likeness. In giving form to shadow memories in partial states of remembrance, Niang acknowledges how

Vergessen ist wesentlich. In meinem Fall ist das Vergessen das Erinnern, dem ich mich stellen muss.“ Mit *Léthé* interpretiert Niang das Porträtgenre in neuartiger Weise, die Erinnerung an eine Person festzuhalten. Schattierungen in den Werken verleihen Stadien der Erinnerung eine Form. Niang zeigt, wie Erinnerungen unser persönliches Selbstgefühl prägen.

## Biografie

Ein wiederkehrendes Thema im Werk von Mame-Diarra Niang (geb. 1982 in Lyon, Frankreich, lebt in Paris) ist die “Plastizität des Territoriums”. Zu Niangs Einzelausstellungen gehören *The Citadel: a trilogy | Call me when you get there*, Galeria Lume, São Paulo (2021); *Léthé*, Stevenson Amsterdam (2021); *Call Me When You Get There*, Stevenson Cape Town (2020); und *Sahel Gris*, Institut Français, Dakar (2013). Ihre Arbeiten wurden in den folgenden Ausstellungen gezeigt: *The Art of Living*, FotoFestival Naarden (2021); *Movin’Grounds*, 38CC, Delft (2020); *Pictures from Another Wall*, De Pont Museum, Tilburg (2020), alle Niederlande; *Travesias atlánticas*, der vierten Montevideo Biennale (2019); *Recent Histories: Zeitgenössische afrikanische Fotografie und Videokunst aus der Sammlung Walther*, Huis Marseille, Amsterdam und der Sammlung Walther, New-Ulm (2017-19); *Affective Affinities*, der 33. Bienal de São Paulo (2018); *Strange Attractors*, 10. Berlin Biennale (2018); *O Triângulo Atlântico*, die 11. Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasilien (2018); *Deconstructed Spaces, Surveyed Memories*, 11. Rencontres de Bamako (2017); der 12. Dakar Biennale (2016); *Armory Focus: African Perspectives - Spotighting Artistic Practices of Global Contemporaries*, The Armory Show, New York (2016); *The*

constructed memories fundamentally shape personal territory and our sense of self.

## Biography

A recurring theme in the work of Mame-Diarra Niang (b. 1982 Lyon, France, lives in Paris) is the “plasticity of territory.” Niang’s solo exhibitions include *The Citadel: a trilogy | Call me when you get there*, Galeria Lume, São Paulo (2021); *Léthé*, Stevenson Amsterdam (2021); *Call Me When You Get There*, Stevenson Cape Town (2020); and *Sahel Gris*, Institut Français, Dakar (2013). Her work has been included in *The Art of Living*, FotoFestival Naarden (2021); *Movin’Grounds*, 38CC, Delft (2020); *Pictures from Another Wall*, De Pont Museum, Tilburg (2020), all the Netherlands; *Travesias atlánticas*, the 4<sup>th</sup> Montevideo Biennial (2019); *Recent Histories: Contemporary African Photography and Video Art from the Walther Collection*, Huis Marseille, Amsterdam and the Walther Collection, New-Ulm (2017–19); *Affective Affinities*, the 33<sup>rd</sup> Bienal de São Paulo (2018); *Strange Attractors*, 10<sup>th</sup> Berlin Biennale (2018); *O Triângulo Atlântico*, the 11<sup>th</sup> Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brazil (2018); *Deconstructed Spaces, Surveyed Memories*, 11<sup>th</sup> Rencontres de Bamako (2017); the 12<sup>th</sup> Dakar Biennale (2016); *Armory Focus: African Perspectives—Spotlighting Artistic Practices of Global Contemporaries*, the Armory Show, New York (2016); *The Lay of the Land: New Photography from Africa*, the Walther Collection Project Space, New York (2015); and *Nine Artists*, Stevenson Cape Town (2015). In 2017, Niang conducted a residency at Stevenson Johannesburg, which took the form of a laboratory and used video as a medium and research tool; the outcome of the residency was the chapter “Black Hole” of the ongoing project *Since Time Is Distance in Space*.

*Lay of the Land: Neue Fotografie aus Afrika*, Walther Collection Project Space, New York (2015); und *Nine Artists*, Stevenson Cape Town (2015). Im Jahr 2017 führte Niang eine Residency bei Stevenson Johannesburg durch, die die Form eines Labors annahm und das Videoformat als Medium und Forschungsinstrument nutzte; das Ergebnis der Residency war das Kapitel "Black Hole" des laufenden Projekts *Since Time Is Distance in Space*.

---

**Comme sur le point de devenir (Wie auf dem Weg zum Werden)**, 2019

Auflage von 2 und 1  
Künstler\*innenexemplar  
Edition of 2 + 1AP  
100 × 100 cm

**Ce qui n'est pas encore là et ce qui a disparu (Was noch nicht da und was verschwunden ist)**, 2019

Auflage von 2 und 1  
Künstler\*innenexemplar  
Edition of 2 + 1AP  
100 × 100 cm

**Se défaire de soi-même (Sich selbst loswerden)**, 2019

Auflage von 2 und 1  
Künstler\*innenexemplar  
Edition of 2 + 1AP  
100 × 100 cm

**Qui vient se tenir au-delà de sa perte (Wer kommt, um jenseits seines Verlustes zu stehen)**, 2021

Auflage von 5 und 2  
Künstler\*innenexemplaren  
Edition of 5 + 2AP  
70 × 70 cm

**Figure le moment qui précède (Abbildung des vorhergehenden Augenblicks)**, 2021

Auflage von 5 und 2  
Künstler\*innenexemplaren  
Edition of 5 + 2AP  
70 × 70 cm

**Fait de mémoire (Aus der Erinnerung gemacht)**, 2021

Auflage von 5 und 2  
Künstler\*innenexemplaren  
Edition of 5 + 2AP  
70 × 70 cm

**Qui doit être vu (Der gesehen werden muss)**, 2021

Auflage von 5 und 2  
Künstler\*innenexemplaren  
Edition of 5 + 2AP  
70 × 70 cm

**Ce qui monte (Was aufsteigt)**, 2021

Auflage von 5 und 2  
Künstler\*innenexemplaren  
Edition of 5 + 2AP  
70 × 70 cm

**Ce qui n'est pas encore là (Was noch nicht da ist)**, 2021

Auflage von 5 und 2  
Künstler\*innenexemplaren  
Edition of 5 + 2AP  
70 × 70 cm

Archivalische Pigmentdrucke auf Baumwollpapier  
Archival pigment prints on cotton paper

*Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und Stevenson, Kapstadt  
Courtesy the artist and Stevenson, Cape Town*

# Otobong Nkanga

*Emptied Remains*, 2004–05

*Fragments of Tsumeb*, 2019

*Post I & II*, 2019

Die Projekte von Otobong Nkanga stellen Untersuchungen landschaftlicher Nutzung in Regionen auf Curaçao, in Namibia, Nigeria sowie Deutschland dar. Ihre Werke verdeutlichen, wie diese Gebiete über ihren Abbau von Rohstoffen miteinander verknüpft sind.

In *Emptied Remains* zeichnet die Künstlerin die Veränderungen der industriellen Landwirtschaft in der Hohen Heide auf, einem Gebiet zwischen Hamburg, Bremen und Hannover. Nkangas Bilder verdeutlichen gesellschaftspolitische Themen, die oft hinter dem ‚Grün‘ der Region verschwinden, und verweisen auf den Kreislauf aus Abnutzung und industrieller Ausbeutung von Landschaften.

Missverhältnisse und Machtstrukturen sind auch ein zentrales Thema von *Fragments of Tsumeb*. Nkanga reiste 2015 nach Namibia. Auf ihrem Weg von Swakopmund nach Tsumeb folgte sie der Eisenbahnlinie, die von den Deutschen im frühen zwanzigsten Jahrhundert gebaut wurde. Die Künstlerin wollte zum Grünen Hügel in Tsumeb – bekannt für seine hohe Konzentration an Mineral-, Kristall- und Kupfervorkommen. Seit Generationen wurde von dem Bantu-Volk der Ovambo Minen von Hand am Grünen Hügel angelegt. Abgebaut wurde nur das, was auch gebraucht wurde. Erst als Namibia zu Deutsch-Südwestafrika wurde, begann der industrielle Abbau. Jedes Jahr wurden Tonnen von Mineralien und Erzen gefördert und

Otobong Nkanga's projects stage an inquiry into land use and landscape in regions across Curaçao, Germany, Namibia, and Nigeria, among other countries, demonstrating how these territories have long been connected through extractive regimes.

In *Emptied Remains*, the artist records the changing landscape of industrial farming across the Hohe Heide, an area of northern Germany situated between the cities of Hamburg, Bremen, and Hanover. Nkanga's images elicit the social and political issues informing these changes, which often disappear behind the region's greenery, and gesture to the cycles of depletion and extraction enacted by industrial scales of production.

Asymmetries of power are also central to *Fragments of Tsumeb*. In spring 2015, Nkanga traveled to Namibia, making her way from Swakopmund to Tsumeb following the railway line built by the Germans in the early twentieth century. The artist was intent on reaching the Green Hill in Tsumeb, an area renowned for its high concentration of mineral, crystal, and copper deposits. For generations, the hill had been hand-mined by the Ovambo, who took only what they needed. When Namibia became German South West Africa, however, the Green Hill began to be mined on an industrial scale, with tons of mineral and ore extracted and exported each year. What Nkanga encountered in Tsumeb was no longer a hill or an active mine, but a dormant hole in



exportiert. Was Nkanga in Tsumeb vorfand, war kein Hügel und keine aktive Mine mehr, sondern eine stillgelegte Grube. *Fragments of Tsumeb* hält Nkangas Erinnerungen an Namibia fest. Die Künstlerin findet eine intuitive Antwort auf eine landschaftliche Region durch wirtschaftliche Interessen maßgeblich geprägt.

Die Körpergröße der Künstlerin diene als Referenz für *Post I & II*, einem Karussell aus mit Landschaften bedruckten Aluminiumplatten. Erosionsspuren, Rückstände, Schutt und geologische Fragmente sind in diese Drucke eingeflossen. Für Nkanga offenbaren diese Fotografien "eine Störung, eine Narbe, einen Moment".

## Biografie

Die bildende Künstlerin und Performerin Otobong Nkanga (\*1974, Kano, Nigeria) beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit der Nutzung und den wechselseitigen Beziehungen des Bodens, den natürlichen Ressourcen, der Architektur und dem dynamischen Status der Erinnerung. Ausgehend von den Systemen und Verfahren, mit denen Rohstoffe vor Ort abgebaut, verarbeitet und weltweit in Umlauf gebracht werden, verfolgt Nkanga die miteinander verwobenen Stränge, die zwischen Erzen, materieller Kultur und der Konstruktionen von Begehren und der Neuverteilung von Macht und Wissen verlaufen. Ihre multimodalen Arbeiten umfassen Performance, Installation, Skulptur, Zeichnung, Textilien, Fotografie und Video. Wie die Künstlerin erklärt, steht die Erinnerung im Mittelpunkt dieser Erkundungen: „Erinnerung ist nicht nur ein autobiografisches Phänomen, sondern auch ein wichtiger Gedanke in Bezug auf Objekte, die Spuren hinterlassen.“ Nkanga

the ground. *Fragments of Tsumeb* is the result of Nkanga's memories of Namibia and the vast amount of material she collected in an attempt to realize an intuitive response to a region that had been redefined through capitalist interests.

Created using the artist's height as a reference, *Post I & II* displays aluminum plates on a carousel imprinted with images of various landscapes Nkanga has visited over the years and the traces of erosion, residue, debris, and geological fragments she has studied. For Nkanga, these photographs "reveal a disturbance, a scar, a moment."

## Biography

A visual artist and performer, Otobong Nkanga's (b. 1974, Kano, Nigeria) practice concerns the use and interrelated histories of land, natural resources, architecture, and the dynamic status of remembrance. Taking the systems and procedures by which raw materials are mined and processed locally, and circulated globally as her starting point, Nkanga follows the interwoven threads between ores, material culture, and constructs of desire with the redistribution of power and knowledge. Her multimodal works span performance, installation, sculpture, drawing, textiles, photography, and video. Memory is the crux of these explorations, as the artist explains: "Memory is not only an autobiographical state but also an important notion in relation to objects that leave traces." Nkanga is the recipient of the Yanghyun Art Prize (2015), the Belgian Art Prize (2017), the Flemish Cultural Award for Visual Arts—Ultima (2019), the Sharjah Biennial Award (2019), and the Lise Wilhelmsen Art Award (2019), among other awards. Her recent solo exhibitions have been presented at the Kunsthaus Bregenz, Austria (2021–22); the Castello di Rivoli,

wurde unter anderem mit dem Yanghyun Art Prize (2015), dem Belgian Art Prize (2017), dem Flemish Cultural Award for Visual Arts-Ultima (2019), dem Sharjah Biennial Award (2019) und dem Lise Wilhelmsen Art Award (2019) ausgezeichnet. Ihre jüngsten Einzelausstellungen fanden im Kunsthaus Bregenz (2021-22), im Castello di Rivoli, Turin (2021-22), in der Villa Arson, Nizza (2021), im Martin-Gropius-Bau, Berlin (2020), und im Museum of Contemporary Art, Chicago (2018) statt. Ihre Arbeiten wurden für die 58. Biennale von Venedig (2019), die documenta 14, Kassel (2017), die Biennale von Sydney (2016) und die Sharjah Biennale (2019, 2013 und 2005) ausgewählt.

Turin (2021–22); Villa Arson, Nice (2021); the Martin-Gropius-Bau, Berlin (2020); and the Museum of Contemporary Art, Chicago (2018). Her work has been selected for the 58<sup>th</sup> Venice Biennale (2019), documenta 14, Kassel (2017), the Biennale of Sydney (2016), and the Sharjah Biennial (2019, 2013, and 2005).

---

**Emptied Remains, 2004–05**

***Waiting to Migrate*, 2004**

90 × 293 cm

***Color of Nature Is Definitely***

***Green*, 2004**

90 × 350 cm

***Gas Field*, 2004**

90 × 293 cm

Digitale C-Prints auf Papier,

montiert auf Aluminium

Digital C-prints on paper mounted

on aluminum

Aluminiumplatten, Acryllack,

Holzsockel, Maße variabel

Powder coated steel, brass,

photographs, inkjet prints on

aluminum sheets, acrylic varnish,

wooden base, dimensions variable

*Mit freundlicher Genehmigung der*

*Künstlerin und der Galerie In Situ -*

*Fabienne Leclerc, Paris*

*Courtesy the artist and Galerie In Situ*

*– Fabienne Leclerc, Paris*

**Fragments of Tsumeb, 2019**

36 Tintenstrahldrucke auf Karton,

mitteldichter Faserplatte und

pulverbeschichtetem Stahl, Maße

variabel

36 inkjet prints mounted on card,

medium-density fiberboard, and

powder-coated steel, dimensions

variable

**Post I & II, 2019**

Pulverbeschichteter Stahl,

Messing, Fotografien,

Tintenstrahldrucke auf

# Elle Pérez

*Host*, 2019–22

Berührung ist ein Konstrukt der Sinnestäuschung. Körper und Gegenstände begegnen sich nicht auf physischer Ebene, sondern schweben nahe genug beieinander, um dem Gehirn eine taktile Empfindung vorzugaukeln. In der Fotoserie *host* lenkt Elle Pérez den Blick auf die Beziehungen von Objekten und Körpern zueinander. Von Metallketten, die um Menschen oder verwitterte Türen gelegt wurden, bis hin zu Stacheldraht auf dem Wüstenboden West Texas zeigen diese Bilder, was Pérez „configurations“ nennt. Damit gemeint sind Erkundungen von Ausdruck und Affekt, von Bildern als in sich geschlossenen und zugleich vieldeutig assoziativen Darstellungen. Gegenstände und Körper werden gleichermaßen anmutig fotografiert. Pérez' Kamera erfasst neue Formen der Intimität, des Genusses oder auch des Schmerzes. Die künstlerische Aufmerksamkeit gilt dabei den Räumen zwischen den Dingen und erinnert an die Komplexität von menschlichen Beziehungen. Feinsinnig führen die Werke von Pérez Linie, Schatten und Geste zusammen. Sie schaffen ausdrucksvolle Momente des Begehrens in den fließenden Zuständen von Sein und Werden.

## Biografie

Elle Pérez wurde in der Bronx, New York City, geboren und lebt und arbeitet dort auch heute. Pérez erhielt 2015 einen MFA von der Yale University und 2011 einen BFA vom Maryland Institute College of Art. Jüngste

Touch is a construct of sensory deception. Bodies and objects do not meet physically at an atomic level, but rather hover close enough that the brain is tricked into producing a tactile sensation. In their photographic series *Host*, Elle Pérez directs the eye to the interactions between material entities. From chain metal lassoes around weathered doors and flesh in *host* and *Vincent* to the invocation of territory in *open ground* signaled by the presence of barbed wire on the West Texas desert floor, these images comprise what the artist calls “configurations,” an ongoing syntactical exploration of images as expressive and affective modules, self-contained yet promiscuously associative. Treating objects and bodies with equal grace, Pérez's camera imagines new forms of contact with willful disregard of conventional notions of intimacy, kinship, pleasure, and pain. The artist's attention to the spaces between things rather than their discrete immutability evokes the social complexities of being in relation. Reveling in the formal communion of line, shadow, and gesture, Pérez grants us flashes of legibility, tactility, and desire, extending the artist's longstanding commitment to imagemaking as a practice of honoring fluid states of being and becoming.

## Biography

Elle Pérez was born in the Bronx, New York, where they continue to live and work. Pérez received an MFA from Yale University in 2015 and a BFA from the Maryland Institute College of Art in 2011. Recent solo exhibitions have been held at the Carnegie Museum of Art,

Einzelausstellungen fanden im Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (2021), im Public Art Fund (2019), im MoMA PS1 (2018) und im 47 Canal (2018), alle New York, statt. Pérez' Arbeiten wurden in Gruppenausstellungen im Fotomuseum Winterthur, Schweiz (2022), 47 Canal, New York (2021, 2020), Galerie Neu, Berlin (2021), der Renaissance Society, Chicago (2020), dem Barbican Centre, London (2020), dem Brooklyn Museum, New York (2019) und dem Whitney Museum of American Art, New York (2019) gezeigt. Sie sind Empfänger des Vermont Studio Center Civil Society Institute Fellowship (2015), des Theo Westenberger Foundation Photography Prize (2014), eines Bronx Recognizes Its Own Stipendiums (2012) und des Jane Meyer Photography Traveling Fellowship (2011).

Pittsburgh (2021); and the Public Art Fund (2019), MoMA PS1 (2018), and 47 Canal (2018), all New York. Pérez's work has been included in group exhibitions at Fotomuseum Winterthur, Switzerland (2022); 47 Canal, New York (2021, 2020); Galerie Neu, Berlin (2021); the Renaissance Society, Chicago (2020); the Barbican Centre, London (2020); the Brooklyn Museum, New York (2019); and the Whitney Museum of American Art, New York (2019). They are the recipient of the Vermont Studio Center Civil Society Institute Fellowship (2015), the Theo Westenberger Foundation Photography Prize (2014), a Bronx Recognizes Its Own grant (2012), and the Jane Meyer Photography Traveling Fellowship (2011).

---

**host**, 2020–2021

40 × 30 in. (102 × 76 cm)

**open ground**, 2021

24 × 18 in. (61 × 46 cm)

**habitat**, 2019–21

49 × 37 in. (124 × 94 cm)

**Vincent**, 2020–21

40 × 30 in. (102 × 76 cm)

**bodega flower shop**, 2020–21

14 × 10.5 in. (36 × 27 cm)

Pigmentdrucke auf Gloss Baryta

Pigment prints on Gloss Baryta

*Mit freundlicher Genehmigung*

*der Künstlerin und des*

*Commonwealth and Council,*

*Los Angeles*

*Courtesy the artist and Commonwealth  
and Council, Los Angeles*

# Jo Ractliffe

## *Something this way comes*, 2021

*Something this way comes* von Jo Ractliffe ist eine Art Roadmovie zum Ende der Welt. Der Titel des Films, der in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Philip Miller und der Filmemacherin Catherine Meyburgh entstand, geht auf den Ausspruch einer der drei Hexen in Macbeth zurück: „Something wicked this way comes“ („Jemand Böses kommt vorbei.“). Aus Filmstreifen ihrer Kunststoffkamera stellte die Künstlerin eine cut-and-paste Reise durch vier Kontinente und verschiedene Jahrzehnte zusammen. Sie endet an der Südspitze Afrikas. Ractliffes Aufnahmen unterlegt sind Sound- und Sample-Funde aus dem Archiv von Philip Miller. Erstellt wird eine Klangassemblage, in der – unabhängig voneinander entstanden – visuelle und akustische Elemente in dissonante Wechselwirkungen treten. Catherine Meyburgh verwendet bei der Bearbeitung dieses Materials einen Kameraschwenk, der sich über das Bild bewegt ohne den Rahmen zu tangieren. Die Filmemacherin merkt an, wie dieser Effekt dem Film die konstante Dynamik einer bewegten Collage verleiht. *Something this way comes* entstand während des Lockdowns 2020 unter dem beklemmenden Gefühl von Verlust. Ractliffes Ansatz der Fotografie, der bekanntermaßen in langen Kamerafahrten verwurzelt ist, wird in diesem Werk erweitert. Ractliffe erlitt 2015 eine Verletzung, die, wie sie sagt, „mein Leben und die Art, wie ich die Dinge sehe, verändert hat“. Dies veranlasste sie, sich vom narrativen Fotoessay zu lösen und wieder an ihr früheres Interesse an assoziationsreicher Montage von Bildern anzuknüpfen.

Jo Ractliffe's *Something this way comes* takes the form of a road movie to the “end of the world.” Made in collaboration with composer Philip Miller and filmmaker Catherine Meyburgh, the film takes its title from the utterance of one of the three witches in *Macbeth*: “Something wicked this way comes.” From her archive of Holga plastic camera “filmstrips,” Ractliffe has assembled a cut-and-paste journey spanning four continents and three decades, coming to an end at the southernmost tip of Africa. Miller has used found sound and samples from his archive to create a sonic assemblage. Constructed independently of each other, the visual montage and acoustic fragments come together tangentially and interact in incongruous ways. In her edit, Meyburgh uses a right-to-left pan, which allows the eye to move across the image unimpeded by the frame. She notes how this seems to create an inherent drive to the film, effectively producing a collage in motion. Made in the context of the 2020 lockdown and its seismic sense of loss, *Something this way comes* extends Ractliffe's approach to photography known to be rooted in the long-distance drive—the road her medium as much as the camera. In 2015, Ractliffe sustained an injury that, in her words, “altered my life and the way I see things.” This led her to move away from the narrative photo essay and revisit an earlier interest in the unexpected associations of montage and juxtaposition.

## Biografie

Jo Ractliffe wurde 1961 in Kapstadt geboren und lebt weiterhin dort. Die Überblicksausstellung *Jo Ractliffe: Drives* fand im Art Institute of Chicago (2020-21) statt. Weitere Einzelausstellungen sind *Being There*, Stevenson, Kapstadt (2021); *Hay Tiempo, No Hay Tiempo*, Centro Fotográfico Álvarez Bravo, als Teil von *Hacer Noche*, Oaxaca (2018); *After War*, Fondation A Stichting und Galerie de l'erg, Brüssel (2015); *The Aftermath of Conflict: Jo Ractliffe's Photographs of Angola and South Africa*, Metropolitan Museum of Art, New York (2015); und *Someone Else's Country*, Peabody Essex Museum, Salem, Massachusetts (2014). Zu den bemerkenswerten Gruppenausstellungen gehören *À toi appartient le regard et (...) la liaison infinie entre les choses*, Musée du Quai Branly - Jacques Chirac, Paris (2020); *Light in Wartime*, apexart, New York (2018); *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future*, 10<sup>th</sup> Taipei Biennial (2016); *Things Fall Apart*, Vera and Donald Blikken Open Society Archives, Budapest (2017), Calvert 22 Foundation, London (2016), und andere Ausstellungsorte; *Conflict, Time, Photography*, Tate Modern, London (2015); *Apartheid and After*, Huis Marseille, Amsterdam (2014); *Making History*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (2012); *Rise and Fall of Apartheid: Photography and the Bureaucracy of Everyday Life*, International Centre of Photography, New York (2012); *Appropriated Landscapes*, Sammlung Walther, Neu-Ulm (2011); *Topography of War*, Le Bal, Paris (2011); 7. Gwangju Biennale, Korea (2008); und *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*, International Centre for Photography, New York, und andere Ausstellungsorte (2006-08). Zu ihren Fotobüchern gehören *Photographs: 1980s -*

## Biography

Jo Ractliffe was born in 1961 in Cape Town and continues to live there. The survey exhibition *Jo Ractliffe: Drives* took place at the Art Institute of Chicago (2020–21). Other solo exhibitions include *Being There*, Stevenson, Cape Town (2021); *Hay Tiempo, No Hay Tiempo*, Centro Fotográfico Álvarez Bravo, as part of *Hacer Noche*, Oaxaca (2018); *After War*, Fondation A Stichting and Galerie de l'erg, Brussels (2015); *The Aftermath of Conflict: Jo Ractliffe's Photographs of Angola and South Africa*, Metropolitan Museum of Art, New York (2015); and *Someone Else's Country*, Peabody Essex Museum, Salem, Massachusetts (2014). Notable group exhibitions include *À toi appartient le regard et (...) la liaison infinie entre les choses*, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris (2020); *Light in Wartime*, apexart, New York (2018); *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future*, 10<sup>th</sup> Taipei Biennial (2016); *Things Fall Apart*, Vera and Donald Blikken Open Society Archives, Budapest (2017), Calvert 22 Foundation, London (2016), and other venues; *Conflict, Time, Photography*, Tate Modern, London (2015); *Apartheid and After*, Huis Marseille, Amsterdam (2014); *Making History*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (2012); *Rise and Fall of Apartheid: Photography and the Bureaucracy of Everyday Life*, International Centre of Photography, New York (2012); *Appropriated Landscapes*, the Walther Collection, Neu-Ulm (2011); *Topography of War*, Le Bal, Paris (2011); 7<sup>th</sup> Gwangju Biennale, Korea (2008); and *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography*, International Centre for Photography, New York, and other venues (2006–08). Her photo books include *Photographs: 1980s–Now* (2020), *Signs of Life* (2019), *Everything Is Everything* (2017), *The Borderlands* (2015), *As Terras do Fim do Mundo* (2010), and *Terreno Ocupado* (2008).

*Now* (2020), *Signs of Life* (2019), *Everything Is Everything* (2017), *The Borderlands* (2015), *As Terras do Fim do Mundo* (2010), und *Terreno Ocupado* (2008).

---

***Something this way comes,***

2021

Einkanaliges Digitalvideo, Ton

Single-channel digital video, sound

30 min

*Mit freundlicher Genehmigung  
der Künstlerin und Stevenson,  
Kapstadt*

*Courtesy the artist and Stevenson,  
Cape Town*

# Ashfika Rahman

## *The Power Box, 2016–*

Die Serie *The Power Box* – hier als “der Stromkasten“ übersetzt – ist eine Bestandsaufnahme der Fernsehgeräte der Dorfbewohner\*innen um Chalan Beel in Natore, dem größten Feuchtbiotop in Bangladesch. Kennzeichnend für diese Region ist die hohe Luftfeuchtigkeit und ein sich ständig verändernder Wasserstand. Durch ihre Familie, die dort lebte, fühlte die Fotografin sich zu diesen Dörfern hingezogen, seit 2016 durch die Arbeit an *The Power Box* eine dauerhafte Verbindung. Die solarbetriebenen Fernsehgeräte zeigen nur einen einzigen staatlichen Sender. Für die Dörfer ohne Zugang zu Strom oder Internet sind sie somit die einzige Medienquelle. *The Power Box* bringt das Verhältnis von privatem und öffentlichem Leben zwischen Fremdbestimmung und Unabhängigkeit zusammen. Die “Stromkästen“ sind begehrte Objekte, die den Kontakt zur Außenwelt ermöglichen und zugleich eine wichtige Rolle in der religiösen Praxis der Chalan Beel Gemeinschaften spielen. Dabei ist die Weltanschauung, die die Fernseher im häuslichen Umfeld vermitteln, wie erwähnt von staatlicher Propaganda durchdrungen. Auf Hochzeitskisten platziert oder mit Blumenvasen und bestickten Stoffen verziert, wie es eigentlich dem religiösen Kontext des Korans vorbehalten ist, widmet sich die Künstlerin der Beziehung zur gänzlich eindimensional vermittelten Außenwelt. Sie nutzt das Porträtgenre, um den Einfluss der technischen Objekte mit der der Staatsgewalt vieldeutig zu verknüpfen.

Diese Serie wurde von der Samdani Art Foundation unterstützt.

*The Power Box* is a typological survey of televisions owned by residents in the villages around Natore’s Chalan Beel, the largest area of wetlands in Bangladesh, where water levels fluctuate dramatically. Drawn to these villages through her grandmother and mother, who lived and worked in the region, the series offers an ongoing point of connection for the photographer in her work there since 2016. Due to the shifting conditions of the landscape, solar-powered televisions showing only a single state-run channel are the only source of media for villages in the region with no access to electricity or the internet.

Reflecting on the relationship between private and public life, supremacy and independence, *The Power Box* explores the application of metaphorical value to information technologies within the home environment. These “power boxes” are cherished objects that provide the means for engaging with the wider world; as well, they play an important role in religious worship for the communities of Chalan Beel. The worldview they offer, however, is wrapped up in state propaganda and is unequivocally one-dimensional. Placed atop familial wedding boxes or ornamented with vases of flowers and embroidered fabric in a way typically reserved for the Qur’an, Rahman attends to the deeply individualized relationship to the mediated world by using portraiture to consider the power of objects and instruments of statecraft.

*This series is supported by the Samdani Art Foundation.*



## Biografie

Ashfika Rahman lebt und arbeitet in Dhaka. Sie studierte Fotografie an der Pathshala South Asian Media Academy, Dhaka, und der Hochschule Hannover und ist derzeit Fakultätsmitglied an der Pathshala und Mitglied der Bildagentur MAPS. Im Jahr 2018 wurde sie von der World Press Photo Foundation für die Joop Swart Master Class ausgewählt. Geleitet von einem gemeinschaftlichen und sozialen Kunstethos, insbesondere dem Einfluss ihrer sozial-aktivistischen Mutter, verbindet Rahman in ihrer Arbeit Kunst und Dokumentation, wobei die Fotografin oft versucht, historische Archive durch zeitgenössische Mediendiskurse neu zu kontextualisieren. Durch ihre Arbeit über marginalisierte Gemeinschaften in Bangladesch, insbesondere über die Gewalt gegen kleinere Stammes- und ethnische Gruppen, die in den Randgebieten des Landes leben, nutzt Rahman die Fotografie, um das Bewusstsein für komplexe systemische Ungerechtigkeiten zu schärfen. Rahmans Arbeiten wurden unter anderem bei VITRINE in Basel gezeigt, im Palais de Tokyo in Paris, beim Dhaka Art Summit, beim Lumix Festival in Hannover, beim Chobi Mela X in Dhaka, beim Jimei × Arles International Photo Festival in Xiamen, beim F3—Freiraum für Fotografie in Berlin, beim FORMAT International Photography Festival in Derby, bei der Alserkal Avenue, Dubai, Objectifs, Singapur, beim Indian Photo Festival, Hyderabad, dem Muslin Festival, Bangladesh National Museum, Dhaka, Bangladesh Art Week 2021, Dhaka, photoSCHWEIZ, Zürich, Bikaner House, New Delhi, De Markten, Brüssel; und Downtown, Dubai.

## Biography

Ashfika Rahman lives and works in Dhaka. She studied photography at Pathshala South Asian Media Academy, Dhaka, and the Hochschule Hannover, and is currently a faculty member at Pathshala and a member of the MAPS images agency. In 2018, she was selected for the Joop Swart Master Class by the World Press Photo Foundation. Guided by a community and social art ethos, particularly the influence of her social-activist mother, Rahman's work brings together art and documentary, with the photographer often seeking to recontextualize historical archives via contemporary media contexts. Through her work on marginalized communities in Bangladesh, particularly the violence inflicted on minor tribal and ethnic groups living across its peripheries, Rahman uses photography to raise awareness of complex systemic injustices. Rahman's work has been presented at VITRINE, Basel; the Palais de Tokyo, Paris; the Dhaka Art Summit; the Lumix Festival, Hannover; Chobi Mela X, Dhaka; the Jimei × Arles International Photo Festival, Xiamen; F3—Freiraum für Fotografie, Berlin; the FORMAT International Photography Festival, Derby; Alserkal Avenue, Dubai; Objectifs, Singapore; the Indian Photo Festival, Hyderabad; the Muslin Festival, Bangladesh National Museum, Dhaka; Bangladesh Art Week 2021, Dhaka; Photo SCHWEIZ, Zurich; Bikaner House, New Delhi; De Markten, Brussels; and Downtown, Dubai.

---

**The Power Box**, 2016–  
#1–20

Lambda-Drucke auf Fuji Crystal DP II

Lambda prints on Fuji Crystal  
DP II

30.5 × 46 cm

*Mit freundlicher Genehmigung der  
Künstlerin*

*Courtesy the artist*

# Cecilia Reynoso

## *The Flowers Family, 2009–*

Cecilia Reynoso begann die Serie *The Flowers Family* während der Weihnachtsfeierlichkeiten 2009. Seitdem hat sich die Serie zu einem lebenslangen Projekt entwickelt. Wie die meisten Argentinier\*innen stammt auch Reynosos Familie von Einwanderern ab, eine Mischung aus spanischen und italienischen kulturellen Wurzeln. Die Affinität für Empathie und offen zur Schau getragenen Zuneigung hat sich im argentinischen Lebensalltag erhalten. Freunde und Familie gelten als unantastbar. Feiern und besondere Ereignisse regen zu häufigen Familientreffen an. Die meisten Fotos von *The Flowers Family* wurden im Haus von Reynosos Schwiegereltern aufgenommen. Die Familie zeigt sich als temperamentvoll, laut, verspielt und überschwänglich. Die Künstlerin war fasziniert von den verschiedenen Kräften, die im komplexen Strudel familiärer Beziehungen wirken. Einige Szenen, die die Künstlerin beeindruckten, wirken wie *Tableaux vivants* oder Szenen aus Luchino Visconti-Filmen wie *Rocco und seine Brüder*, *Senso* oder *Bellissima*. In anderen Fällen bat sie eine Person, für ein Porträt zu posieren, für das sie sich in eine Ecke des Hauses zurückzog. Inspiriert vom Lebenszyklus der Blumen, fotografierte sie die Jungen und die Alten, das Schöne und Würdevolle ihrer Familie.

### Biografie

Cecilia Reynoso wurde an der Universidad del Cine in Buenos Aires ausgebildet, wo sie heute Fotografie unterrichtet. Ihr

Cecilia Reynoso made the first photograph of the series *The Flowers Family* during the Christmas celebrations of the year 2009. Since then, it has evolved into a lifelong project. Like most Argentinians, Reynoso's family lineage is a result of immigration; her heritage is a mix of Spanish and Italian. The proclivity of these cultures for the uninhibited expression of affection has been preserved in Argentinian culture. Furthermore, friends and family are deemed sacred and family gatherings are prompted by all kinds of celebrations and special events. Most of the photographs in the series were captured at the home of Reynoso's in-laws, a family that is exuberant, loud, playful, and effusive. She was fascinated by the contradictory forces at play in the complex, loving, and sinister vortex of family relations. In some instances, Reynoso was struck by scenes she witnessed—they seemed like *tableaux vivants*, or scenes from Luchino Visconti films such as *Rocco and His Brothers*, *Senso*, or *Bellissima*. In other cases, she asked a person to pose for a portrait, stepping to a quieter corner of the house. Inspired by the life cycle of flowers, she photographed the young and the old, the beautiful and the dignified.

### Biography

Cecilia Reynoso was trained at the Universidad del Cine in Buenos Aires, where she now teaches photography. Her photographic journey is deeply marked by cinema; she began filming her extended family to make short films and became fascinated with the universes of

fotografischer Werdegang ist stark vom Kino geprägt; sie begann, ihre Großfamilie für Kurzfilme zu filmen und war fasziniert von dem Mikrokosmos der Familien. Nach einigen Jahren begann sie, ihre Fotografien auszustellen und gewann 2012 den ersten Preis für das beste Dokumentarfilm-Portfolio auf der Biennale für Dokumentar fotografie in Tucumán, Argentinien. Ihre Fotografien wurden bereits in Argentinien, Brasilien, Chile, China, England, Frankreich, Italien, Polen und Südkorea ausgestellt. Derzeit entwickelt Reynoso ein langfristiges Fotoprojekt über Jugendliche, die ihre Heimat auf dem Land verlassen, um in Großstädten zu leben. 2018 veröffentlichte sie *Acaso las Flores (Vielleicht die Blumen)*, ein Fotobuch, in dem unbewusste Bezüge zu Viscontis Filmen explizit gemacht werden.

families. After a few years, she began to exhibit her photographs and won first prize for best documentary portfolio at the Documentary Biennale of Photography in Tucumán, Argentina, in 2012. Her photographs started to travel the world and were exhibited in Argentina, Brazil, Chile, China, England, France, Italy, Poland, and South Korea. Nowadays, Reynoso is developing a longterm photographic project about teenagers who leave their homes in the countryside to live in large cities. She published *Acaso las Flores (Maybe the Flowers)*, in 2018, a photobook in which unconscious references to Visconti's films are rendered explicit.

---

***Into the Yellow Flowers*, 2014**

54 × 36 cm

***Summer Jasmines*, 2013**

54 × 36 cm

***Great Grandmother and the Red***

***Teapot*, 2013**

54 × 36 cm

***The Argument in the Kitchen*,**

2013

54 × 36 cm

***The Twins II*, 2019**

54 × 36 cm

***Christmas at 00h00 in Buenos***

***Aires*, 2010**

54 × 36 cm

***Pedro's Yellow Shirt*, 2011**

54 × 36 cm

***The Flying Toys*, 2013**

54 × 36 cm

***The Red Monster*, 2014**

54 × 36 cm

***Gaviota & Perica in Red Car*,**

2014

54 × 36 cm

***The Joystick*, 2011**

54 × 36 cm

***The Grandmother Kiss*, 2011**

54 × 36 cm

***The Twins I*, 2010**

54 × 36 cm

***The Pediatrician's Maneuver*,**

2015

54 × 36 cm

***The Big White Flower*, 2014**

54 × 36 cm

***Untitled # 1*, 2010**

54 × 36 cm

***Flower Power*, 2013**

75 × 50 cm

***Desserts After Sunday Lunch*,**

2014

75 × 50 cm

***Christmas Morning*, 2013**

75 × 50 cm

***Christmas Dinner*, 2011**

75 × 50 cm

***Pedro's Deathbed*, 2014**

75 × 50 cm

Tintenstrahldrucke auf Fuji Crystal

DP Maxima

Chromogenic prints on Fuji

Crystal DP Maxima

*Mit freundlicher Genehmigung der  
Künstlerin*

*Courtesy the artist*

# RaMell Ross

## *South County AL (a Hale County), 2012–*

*South County AL (a Hale County)* ist eine umfassende fotografische und filmische Untersuchung des Lebens der schwarzen Bevölkerung in Hale County, Alabama. Seit RaMell Ross vor einem Jahrzehnt nach Hale County kam, um Fotografie zu unterrichten, thematisiert der Künstler Alabamas *black culture* und *black liberation*. Die Erzählungen seiner Bilder des ländlichen Lebens in Hale County zeichnet Facettenreichtum und Mehrdeutigkeit aus. Momente der Ruhe und der Gemeinschaft erzählen das Leben des Countys und seiner Übermittlung bis heute völlig neu. Die Region hat weiße Schriftsteller\*innen und Fotograf\*innen angezogen, darunter James Agee und Walker Evans. Ihre gemeinsame Dokumentation weißer Farpächter\*innen und ihrer Familien in *Let Us Now Praise Famous Men* prägten das Bild des wirtschaftlichen Überlebenskampfes in den 1940er Jahren. Agees' Text lässt die Stellung der weißen Reporter\*innen als privilegiert erscheinen. Das Diktat des weißen Blicks wird durch die Abwesenheit der schwarzen Farpächter\*innen in Evans' Bildern zusätzlich verdeutlicht. Ross tritt gegen diese historische Darstellung des Lebens im amerikanischen Süden an. Im Zentrum steht bei ihm die alltägliche Erfahrung der schwarzen Bevölkerung. Mit den assoziativen Titeln *Haiku*, *Typeface* und *Here* lädt Ross zu offener Interpretation ein und lässt das Leben der Beteiligten pluralistisch und entwicklungsfähig erscheinen. Vertrauen und Intimität treten in den Vordergrund. Dem Künstler geht es darum „die Zeit zu

*South County AL (a Hale County)* stems from RaMell Ross's expansive inquiry into Hale County, Alabama, through photography, film, sculpture, and performance. Alabama's historic positioning in the trajectory of black presence and liberation in the American South has guided Ross's visual practice since he arrived there a decade ago to teach photography. The narrative ambiguity of Ross's images of rural life in Hale County points toward the goal of unburdened subjectivity, whereby moments of repose and gathering rearticulate the mythology of the county with black quotidian experience at its center. The region has attracted many white writers and photographers, including James Agee and Walker Evans, whose collaborative survey of white sharecropper families in *Let Us Now Praise Famous Men* constructed a defining image of economic struggle in the 1940s. The self-conscious style of this text not only raises questions about the privileged position of the reporter in documentary photography but also exemplifies the dictation of a white gaze in its absencing of black tenant farmers. Deconstructing this legacy as the only historical telling of life in the American South, Ross's freely associative titles such as *Haiku*, *Typeface*, and *Here* invite open-ended interpretations, rendering the estimation of his collaborators' lives plural and evolving. In a climate of visual immediacy, Ross configures trust and intimacy as integral components within an organic photographic practice. The artist's interest in using "time to figure out how we've come to be seen" extends through the project to "continue, however alternatively, a critical illumination of the souls of black folks."

nutzen, wie es dazu kam, wie wir gesehen werden“. Dieses Interesse erstreckt sich über das ganze Projekt. Es geht ihm um „eine Fortsetzung, wenn auch auf anderer Weise, einer kritischen Beleuchtung der Seele der schwarzen Bevölkerung“.

## Biografie

RaMell Ross ist bildender Künstler, Filmemacher, Schriftsteller und selbstbezeichneter "liberated documentarist". Seine Arbeiten wurden unter anderem im Hammer Museum, Los Angeles, im Institute of Contemporary Arts, London, im Museum of Modern Art, New York, in der National Gallery of Art, Washington, DC, und im Walker Art Center, Minneapolis, ausgestellt. Im Jahr 2021 wurde *Spell, Time, Practice, American, Body* - eine umfassende Übersicht über Ross' Untersuchungen zu Hale County, Alabama - im Ogden Museum of Southern Art, New Orleans, präsentiert. Er wurde mit einem Aaron Siskind Foundation Individual Photographer's Fellowship ausgezeichnet und war 2020 ein USA Artist Fellow. Sein experimenteller Dokumentarfilm *Hale County This Morning, This Evening* (2018) gewann einen Special Jury Award for Creative Vision beim Sundance Film Festival 2018 und einen Peabody Award 2020. Er wurde für den Academy Award für den besten Dokumentarfilm und den Emmy Award für außergewöhnliche Verdienste im Dokumentarfilm nominiert. Ross hat einen Abschluss in Soziologie und Englisch von der Georgetown University und ist außerordentlicher Professor am Visual Art Department der Brown University. Derzeit ist er Gastprofessor an der Princeton University. Seine Arbeiten befinden sich in verschiedenen öffentlichen und privaten Sammlungen und

## Biography

RaMell Ross is a visual artist, filmmaker, writer, and liberated documentarian. His work has been exhibited at the Hammer Museum, Los Angeles; the Institute of Contemporary Arts, London; the Museum of Modern Art, New York; the National Gallery of Art, Washington, DC; and the Walker Art Center, Minneapolis. In 2021, *Spell, Time, Practice, American, Body*—a major survey of Ross's inquiry into Hale County, Alabama—was presented at the Ogden Museum of Southern Art, New Orleans. He has been awarded an Aaron Siskind Foundation Individual Photographer's Fellowship and was a 2020 USA Artist Fellow. His feature-length experimental documentary *Hale County This Morning, This Evening* (2018) won a Special Jury Award for Creative Vision at the 2018 Sundance Film Festival and a 2020 Peabody Award. It was nominated for the Academy Award for Best Documentary Feature and the Emmy Award for Exceptional Merit in Documentary Film. Ross holds degrees in Sociology and English from Georgetown University and is an associate professor in Brown University's Visual Art Department. He is currently a visiting professor at Princeton University. His work is held in various public and private collections, and has been published in *Aperture, Artforum, The Atlantic, The New York Times, TIME Magazine, Variety, and The Village Voice*, among other publications.

wurden u. a. in *Aperture*, *Artforum*, *The Atlantic*, *The New York Times*, *TIME Magazine*, *Variety* und *The Village Voice* veröffentlicht.

---

**Haiku**, 2019

152.4 × 121.9 cm

**Man**, 2019

153 × 121.9 cm

**Typeface**, 2021

152.4 × 121.9 cm

Pigmentdrucke auf Hahnemühle  
FineArt Baryta, aufgezogen auf  
Dibond

Pigment prints on Hahnemühle  
FineArt Pearl, mounted on  
Dibond

**Column**, 2013

114 × 91.4 cm

**Dakesha and Marquise**, 2012

116.8 × 91.4 cm

**Here**, 2012

116.8 × 91.4 cm

Pigmentdrucke auf Hahnemühle  
FineArt Baryta, aufgezogen auf  
Dibond

Pigment prints on Hahnemühle  
FineArt Baryta, mounted on  
Dibond

*Mit freundlicher Genehmigung des  
Künstlers*

*Courtesy the artist*

# Fazal Sheikh

*Desert Bloom (Wüstenblüte), 2011*

Fazal Sheikh' *Erasure Trilogy* ist ein dreiteiliges Projekt (*Memory Trace, Desert Bloom* und *Independence/Nakba*), das – Fotografien und Texte kombinierend – das Vermächtnis des arabisch-israelischen Krieges von 1948 untersucht. Dieser Krieg führte zur Gründung des Staates Israel und zur Neuordnung der regionalen territorialen Grenzen. *Desert Bloom*, der zweite Teil der Trilogie, zeichnet die Vision von David Ben-Gurions (1886-1973) nach, den Negev zu besiedeln und die "Wüste zum Blühen" zu bringen. Luftaufnahmen offenbaren die zahlreichen Versuche, die seit Generationen in der Wüste lebenden Beduinen zu vertreiben oder auszulöschen. Die Bilder zeigen die Veränderung der Landschaft durch Bergbau, militärische Ausbildungslager, Aufforstung sowie die erzwungene Vertreibung und Zerstörung von "nicht anerkannten" Beduinendörfern und illegale Ausdehnung israelischer Siedlungen. Was hier deutlich wird, ist das Ausmaß, in dem die Verwüstung der Negev mit der Gewalt gegen Beduin\*innen einhergeht. Im Studium dieser Fotografien erscheint die Wüste als eine Art Archiv dessen, was sich im Laufe der Zeit auf ihrer sich stetig verändernden Oberfläche ereignet hat. Verdeutlicht wird, was in Dünen verborgen ist und welche Anstrengungen unternommen werden, um die Spuren oft gewalttätiger Geschichte zu verwischen.

## Biografie

Fazal Sheikh wurde 1965 in New York City geboren und machte seinen Abschluss an

In 2015, Fazal Sheikh completed *The Erasure Trilogy*, a three-part project (*Memory Trace, Desert Bloom, and Independence/Nakba*) that combines photographs and texts to explore the legacies of the 1948 Arab-Israeli War, which resulted in the establishment of the State of Israel and the reconfiguration of territorial borders across the region. *Desert Bloom*, the second instalment in the trilogy, traces the consequences of David Ben-Gurion's dream of settling the Negev and making the "desert bloom." Aerial photographs reveal the many forces and actions that have blossomed to displace and erase the Bedouins who have lived in the desert for generations. The images expose the transformation of the landscape caused by mining, military training camps, the clearance and appropriation of the desert by reforestation, the enforced evacuation and demolition of "unrecognized" Bedouin villages, and the illegal expansion of Israeli settlements. What becomes clear is the degree to which the alteration and devastation of the Negev has gone hand-in-hand with the violence visited upon the Bedouins. Through studying these photographs, the desert comes to appear as a kind of archive of what has happened on its shifting surfaces over time, of what is hidden and sealed within its dunes, and of the efforts to erase the traces of its long and often violent history.

## Biography

Fazal Sheikh was born in 1965 in New York City and graduated from Princeton University. An artist who works among displaced and marginalized communities around the world,

der Princeton University. Als Künstler, der inmitten von vertriebenen und marginalisierten Gemeinschaften auf der ganzen Welt arbeitet, widmet er sich in erster Linie dem Porträt. Sein Werk umfasst aber auch persönliche Erzählungen, gefundene Fotografien, Tonaufnahmen, Archivmaterial, akademische Essays und eigene Schriften. Sein übergeordnetes Ziel ist es, zu einem breiteren Verständnis für das Leben der Menschen innerhalb dieser Gruppen beizutragen und so der Unwissenheit und den Vorurteilen, die ihnen oft entgegengebracht werden, entgegenzuwirken. Sheikh arbeitet eng mit Menschenrechtsorganisationen zusammen und ist bestrebt, seine Arbeit in einer Form zu verbreiten, die es ermöglicht, für eine mögliche breite Masse zugänglich zu sein. Zu seinen Veröffentlichungen gehören *The Moon Is Behind Us* (Steidl, 2021), *Human Archipelago* (Steidl, 2021), *The Erasure Trilogy* (Steidl, 2015), *Portraits* (Steidl, 2011), *Beloved Daughters* (IHRS, 2008), *Moksha* (IHRS und Steidl, 2005), *Ramadan Moon* (IHRS, 2001), *Simpatia* (Bulfinch Press, 2001), *The Victor Weeps* (Scalo, 1998), und *A Sense of Common Ground* (Scalo, 1996).

his principal form is the portrait, although his works also involve personal narratives, found photographs, sound recordings, archival material, academic essays, and his own writings. His overall aim is to contribute to a wider understanding of the lives of people within these groups, and to counter the ignorance and prejudice that is often directed toward them. Sheikh works closely with human rights organizations and believes in disseminating his work in forms that can be distributed as widely as possible so it can be of use to the communities themselves. His publications include *The Moon Is Behind Us* (Steidl, 2021), *Human Archipelago* (Steidl, 2021), *The Erasure Trilogy* (Steidl, 2015), *Portraits* (Steidl, 2011), *Beloved Daughters* (IHRS, 2008), *Moksha* (IHRS and Steidl, 2005), *Ramadan Moon* (IHRS, 2001), *Simpatia* (Bulfinch Press, 2001), *The Victor Weeps* (Scalo, 1998), and *A Sense of Common Ground* (Scalo, 1996).

---

**Desert Bloom (Wüstenblüte), 2011**

**Breitengrad: 31°21'41"N /  
Längengrad: 34°45'54"E  
Latitude: 31°21'41"N /  
Longitude: 34°45'54"E**

**Breitengrad: 31°25'0"N /  
Längengrad: 34°27'51"E  
Latitude: 31°25'0"N /  
Longitude: 34°27'51"E**

**Breitengrad: 31°1'20"N /  
Längengrad: 34°53'3"E**

**Latitude: 31°1'20"N /  
Longitude: 34°53'3"E**

**Breitengrad: 31°8'7"N /  
Längengrad: 35°12'25"E  
Latitude: 31°8'7"N /  
Longitude: 35°12'25"E**

**Breitengrad: 30°57'14"N /  
Längengrad: 34°39'25"E  
Latitude: 30°57'14"N /  
Longitude: 34°39'25"E**

**Breitengrad: 31°21'7"N /**

**Längengrad: 34°46'27"E  
Latitude: 31°21'7"N /  
Longitude: 34°46'27"E**

**Breitengrad: 31°0'60"N /  
Längengrad: 34°43'4"E  
Latitude: 31°0'60"N /  
Longitude: 34°43'4"E**

**Breitengrad: 31°1'38"N /  
Längengrad: 34°33'8"E  
Latitude: 31°1'38"N /  
Longitude: 34°33'8"E**



**Breitengrad: 31°7·40"N /  
Längengrad: 34°18·49"E  
Latitude: 31°7·40"N /  
Longitude: 34°18·49"E**

**Breitengrad: 31°1·5"N /  
Längengrad: 34°57·5"E  
Latitude: 31°1·5"N /  
Longitude: 34°57·5"E**

**Breitengrad: 31°3·15"N /  
Längengrad: 34°51·23"E  
Latitude: 31°3·15"N /  
Longitude: 34°51·23"E**

**Breitengrad: 31°1·48"N /  
Längengrad: 34°33·56"E  
Latitude: 31°1·48"N /  
Longitude: 34°33·56"E**

**Breitengrad: 31°16·17"N /  
Längengrad: 34°59·48"E  
Latitude: 31°16·17"N /  
Longitude: 34°59·48"E**

**Breitengrad: 31°13·24"N /  
Längengrad: 34°24·0"E  
Latitude: 31°13·24"N /  
Longitude: 34°24·0"E**

**Breitengrad: 31°12·45"N /  
Längengrad: 35°11·60"E  
Latitude: 31°12·45"N /  
Longitude: 35°11·60"E**

**Breitengrad: 31°18·50"N /  
Längengrad: 34°40·58"E  
Latitude: 31°18·50"N /  
Longitude: 34°40·58"E**

**Breitengrad: 30°58·57"N /  
Längengrad: 34°57·52"E  
Latitude: 30°58·57"N /  
Longitude: 34°57·52"E**

**Breitengrad: 30°45·14"N /  
Längengrad: 35°10·3"E  
Latitude: 30°45·14"N /  
Longitude: 35°10·31"E**

Pigmentdrucke auf  
Fotobaumwollbüttenpapier,  
jeweils 53,6 x 73,4 cm, Broschüre  
Eighteen framed pigment prints  
on photo cotton rag paper, 53.6 ×  
73.4 cm each, pamphlet

*Mit freundlicher Genehmigung des  
Künstlers*

*Courtesy the artist*

Achtzehn gerahmte

# Alexey Vasilyev

*Sakhawood, 2018–19*

Die Republik Sacha in Jakutien ist eine der am weitesten von Moskau entfernten Regionen der Russischen Föderation. Sie ist für ihre Mineralien- und Goldvorkommen als auch für ihre extremen Temperaturen von bis zu -60 Grad Celsius bekannt – und für ihre Kinokultur, die Alexey Vasilyev in seiner Fotoserie *Sakhawood* dokumentiert. Jakutische Filme firmieren unter dem Namen Sakhawood und sind auf internationalen Festivals in Europa und Asien vielfach ausgezeichnet worden. An der Produktion dieser Filme sind Menschen aus unterschiedlichsten Berufen beteiligt, viele von ihnen ohne Filmausbildung und nicht auf die Filmindustrie als Einkommensquelle angewiesen. Oft stehen die Schauspieler\*innen der Sakhawood-Produktionen auch auf der Theaterbühne, manche haben noch nie vor der Filmkamera gestanden. Jedes Jahr werden in der Region etwa zehn Spielfilme gedreht. Das Spektrum reicht von romantischen Komödien über Märchen, lokale Geschichten bis hin zu religiösen Mythen. Jakutische Filme werden nicht selten mit sehr kleinem Budget produziert. Im Durchschnitt kostet eine Produktion etwa 20.000 Euro. Dennoch erzielen jakutische Filme in Russland hohe Einspielergebnisse vergleichbar zu internationalen Blockbustern. Jakutische Filmemacher\*innen verfolgen entsprechend ehrgeizige Pläne, ein internationales Publikum mit ihren Filmen anzusprechen. Alexey Vasilyev stellt auf so anschauliche wie humorvolle Weise das Geschehen rund um die Produktion dieser Filme in seinen Fotografien dar.

The Republic of Sakha (Yakutia) is among the regions of the Russian Confederation that is farthest from its center, known for its mineral and gold deposits and extremely low temperatures of -60 degrees Celsius—and for its cinema. Yakut films have been presented at international festivals in Europe and Asia and have received more than eighty awards. Yakut's film industry is known as Sakhawood. People from a variety of walks of life—many of them with no cinema training, and many of whom do not rely on the film industry as a primary source of income—engage in making films. Many of the actors who appear in Sakhawood productions also appear onstage or simply haven't acted in front of the camera before. Each year, approximately ten feature-length films are shot in the region, from romantic comedies to fairy tales that reinterpret local legends and beliefs. Often, Yakut films are produced on shoestring budgets; on average, the production of a film costs approximately two million rubles (€21,000). Nevertheless, Yakut films have been known to yield comparable box office returns in Russia to world blockbusters, and Yakut filmmakers have ambitious plans to win over international audiences.

## Biography

Alexey Vasilyev (b. 1985) is a documentary photographer based in Yakutia, Russia. His work focuses on the daily lives and cultures of communities in the Far North and the international perception of their

## Biografie

Alexey Vasilyev (geb. 1985) ist ein Dokumentarfotograf aus Jakutien, Russland. Seine Arbeit konzentriert sich auf das tägliche Leben und die Kultur der Gemeinden im hohen Norden und die internationale Wahrnehmung ihrer nationalen Identität. Vasilyev schloss sein Studium an der philologischen Fakultät der Staatlichen Universität Jakutien ab und arbeitete von 2010 bis 2019 bei *The Youth of the North*, einer republikanischen Kinderzeitung. Seit 2017 ist er Mitglied der Russischen Union der Fotografen und seit 2018 Mitglied der Schule für moderne Fotografie DocDocDoc in St. Petersburg.

national identity. Vasilyev graduated from the philological faculty of Yakut State University and worked at *The Youth of the North*, a children's republican newspaper, from 2010 to 2019. He has been a member of the Russian Union of Photographers since 2017 and of the School of Modern Photography DocDocDoc in St. Petersburg since 2018.

---

### **Sakhawood, 2018–19**

**Actor Vasily Sleptsov vaping between takes**

*(Der Schauspieler Vasily Sleptsov beim Rauchen zwischen den Aufnahmen)*

### **The actors of the Olonkho**

*Theater take a rest break on the set of the Yakut fantasy film The Namtsy village of Namsky Ulus (Die Schauspieler des Olonkho-Theaters machen eine Pause am Set des jakutischen Fantasy-Films Das Dorf Namtsy von Namsky Ulus)*

*Crew resting in Gornyi Ulus during the summer shooting of the sequel to the cult 1996 Yakut mystical horror The Cursed Land.*

*(Die Crew ruht sich in Gornyi Ulus während der Sommerdreharbeiten zur Fortsetzung des jakutischen Mystik-Horror-Kultfilms Das verfluchte Land von 1996 aus.)*

**A group portrait of Sakha theater actors cast in the historical comedy Hasty**

*(Ein Gruppenporträt der sakhischen Theaterschauspieler, die in der historischen Komödie Hasty mitspielen)*

**A hall located in the Nikoltsy village of Namsky Ulus which serves as a theater stage, a sports hall, and a cinema.**  
*(Eine Halle im Dorf Nikoltsy in Namsky Ulus, die als Theaterbühne, Sporthalle und Kino dient.)*

**Ivan and Inna watching TV at home**  
*(Iwan und Inna sehen zu Hause fern)*

**A night-time shoot of The Old Beyberikeen with Five Cows (i & ii)**  
*(Eine Nachtaufnahme von Der alte Beyberikeen mit fünf Kühen (i & ii))*

**Old Beyberikeen with Five Cows (Der alte Beyberikeen mit den fünf Kühen)**

**On the set of The Cursed Land (i, ii, & ii)**  
*(Am Set von Das verfluchte Land (i, ii, & ii))*

**Playground in Yakutsk (Spielplatz in Jakutsk)**

**Rejected mask of Abaahy—an evil spirit in Yakut mythology—on the set of The Old Beyberikeen**  
*(Abgelehnte Maske von Abaahy - einem bösen Geist in der jakutischen Mythologie - am Set von Der alte Beyberikeen.)*

**Renowned actress of Sakha theater Isabella Nikolaeva preparing for shooting on Hasty, a historical comedy based on the classic drama of the same name by Yakut writer Nikolai Neustroev**

**(Die bekannte SchauspielerIn des Theaters von Sakha, Isabella Nikolaeva, bereitet sich auf die Dreharbeiten zu Hasty vor, einer historischen Komödie, die auf dem gleichnamigen klassischen Drama des jakutischen Schriftstellers Nikolai Neustroev basiert)**

**A resident from the village of Magaras**

**(Ein Einwohner aus dem Dorf Magaras)**

**Residents of the village of Magaras who participated in crowd scenes in The Cursed Land (Bewohner des Dorfes Magaras, die an den Massenszenen in Das verfluchte Land beteiligt waren)**

**Shooting a melee involving the protagonists and the Abaahy spirit**

**(Dreharbeiten zu einem Handgemenge zwischen den Protagonisten und dem Geist Abaahy)**

**Shooting Stepan Burnashev's drama Khara Khaar (Black Snow) (i & ii)**

**(Dreharbeiten zu Stepan Burnashevs Drama Khara Khaar (Schwarzer Schnee) (i & ii))**

**Twins Semyon and Stepan star in the fantasy film The Old Beyberikeen with Five Cows playing the role of mythical swamp creatures called dulgancha**

**(Die Zwillinge Semyon und Stepan spielen die Hauptrolle in dem Fantasy-Film The Old Beyberikeen with Five Cows (Die alten Beyberikeen mit fünf Kühen) die Rolle von mythischen Sumpfkreaturen namens Dulgancha.)**

**Violetta Khristoforova, a student at the College of Culture and Arts in Yakutsk, cast as a protagonist in the mystical drama The Cursed Land (Violetta Khristoforova, Studentin an der Hochschule für Kultur und Kunst in Jakutsk, spielt eine der Hauptrollen in dem mystischen Drama Das verfluchte Land.)**

Tintenstrahldrucke auf Kodak Pro Endura  
Inkjet prints on Kodak Pro Endura  
70 x 50 cm

*Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers  
Courtesy the artist*

# Carrie Yamaoka

## *Archipelagoes* (2019), 2019

Das Werk *Archipelagoes* umfasst einen Zyklus aus Tintenstrahldrucken. Dokumentiert wird die sich verändernde Natur in Landschaften der USA, untergebracht im Archiv von Carrie Yamaoka. Die 23 Tafeln und drei vakanten Flächen – mit den 26 Buchstaben des englischen Alphabets korrespondierend – zeigen Landschaftsfragmente von abgelegenen Orten wie Gefängnisse, Internierungs- und Konzentrationslager aus dem Zweiten Weltkrieg, Krankenhäuser oder Haftanstalte. Ein hier abgedrucktes Glossar der Künstlerin geht auf die dargestellten Einrichtungen und ihre Bedeutung im Einzelnen ein.

Alle Farben, die in ihrem Werk *Archipelagoes* vorkommen, gehen auf Fotogramme aus der Zeit der AIDS-Krise Anfang der 1990er Jahren zurück. Jene Jahre waren von Aktivismus und dem Gefühl kollektiven Verlustes geprägt. Die Fotogramme entstehen durch chemische Reduktionsprozesse, um unterschiedliche Grade des Löschens zu steuern. Für die Version von 2019 greift Yamaoka auf den ursprünglichen Zyklus zurück. Sie fotografiert die Tafeln digital ab mit einem Abstand, der Distanz zum historischen Bild signalisiert. Außerdem fügte sie fünf Tafeln hinzu. Diese Erweiterung lenkt die Aufmerksamkeit auf das ‚Wie‘ an Orte erinnert wird, die von Migration, Ausschluss und Umsiedlung geprägt sind. Die Arbeit erhält in Deutschland eine besondere Relevanz. Die Künstlerin sagt dazu:

„Die Idee zu *Archipelagoes* entstand bei einem Aufenthalt in Deutschland 1991 nach dem Fall der Mauer. Zu meinem Besuch

*Archipelagoes* (2019) is a cycle of archival inkjet prints by Carrie Yamaoka that explore the shifting nature of the US landscape. Corresponding to the twenty-six letters of the English alphabet, the twenty-three panels and three blank spaces form an incomplete landscape of sequester that includes prisons, World War II internment and concentration camps, hospitals, and detention centers. An accompanying glossary is provided by the artist.

For the original photograms (1991–94), which were made during the early years of the AIDS crisis against the backdrop of direct activism and intense collective loss, Yamaoka used analog black-and-white photographic processes and chemical reducing agents to arrive at varying degrees of erasure. All color that occurs in the work is the result of this process. For the 2019 version, Yamaoka has revisited the original cycle, digitally photographing the photogram panels at a remove that emphasizes how the historical image can only render so much of the past. She has also updated the work by adding five panels. The artist's interventions draw attention to the ways in which memories of sites and their functions are transported and transformed through migration, exclusion, and reallocation. The work takes on a particular relevance in Germany, as the artist writes:

The idea for *Archipelagoes* (1991–94) came from visiting Germany in the summer of 1991 after the wall came down. My visit included a trip to Weimar and Buchenwald. I was struck by the way the camp was situated in relationship to the town, and

gehörten auch Fahrten nach Weimar und Buchenwald. Ich war erstaunt von der Nähe des Konzentrationslagers zur Stadt und damit des Grauens zum Alltag im Zweiten Weltkrieg. Ich fühlte mich in gewisser Weise an meine Erfahrungen mit der AIDS-Krise erinnert, die damals in New York City wütete.“

Das Werk *Archipelagoes* umfasst sowohl US-amerikanische Schauplätze als auch Konzentrationslager in Deutschland, um zu verdeutlichen, dass die emigrierten Überlebenden, „die Erinnerung an diese Orte mit sich trugen“.

## Biografie

Carrie Yamaoka ist eine in New York lebende bildende Künstlerin, deren Werke seit den 1990er Jahren in zahlreichen Ausstellungen in den Vereinigten Staaten und Europa gezeigt werden. Ihre Arbeiten sind in Sammlungen des Art Institute of Chicago, der Albright-Knox, Buffalo, New York, des Dallas Museum of Art, Texas, des Centre Pompidou, Paris, der Henry Art Gallery, Seattle, und des Victoria and Albert Museum, London, vertreten. Yamaoka wurde 2017 mit dem Anonymous Was a Woman Award ausgezeichnet und ist 2019 Stipendiatin der John Simon Guggenheim Foundation. Zu ihren jüngsten Einzelausstellungen gehören *pour crawl cast peel* bei Commonwealth and Council, Los Angeles, *recto/verso* in der Henry Art Gallery, Seattle, und *Panorama* in der Ulterior Gallery, New York. Ihre Arbeiten waren in *arms ache avid aeon: Nancy Brooks Brody / Joy Episalla / Zoe Leonard / Carrie Yamaoka: fierce pussy amplified* in der BEELER GALLERY, CCAD, Columbus und dem ICA Philadelphia (2018-19) zu sehen und in *Dust. The Plates of the Present*, Centre Pompidou, Paris (2022). Sie ist Gründungsmitglied des queeren Kunstkollektivs *fierce pussy*.

the proximity of horror to everyday life during WWII, which felt to me in some ways analogous to my experience of the AIDS crisis then raging back home in New York City.

The work includes US sites as well as references to two concentration camps in Germany, to acknowledge how emigrating survivors “carried the memory of those places with them.”

## Biography

Carrie Yamaoka is a New York-based visual artist who has exhibited widely in the United States and Europe since the 1990s. Her work is included in the collections of the Art Institute of Chicago; the Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York; the Dallas Museum of Art; the Centre Pompidou, Paris; the Henry Art Gallery, Seattle; and the Victoria and Albert Museum, London. Yamaoka is a 2017 recipient of an Anonymous Was a Woman Award, and a 2019 John Simon Guggenheim Foundation fellow. Recent solo exhibitions include *pour crawl cast peel* at Commonwealth and Council, Los Angeles, *recto/verso* at the Henry Art Gallery, Seattle, and *Panorama* at the Ulterior Gallery, New York. Her work was featured in *arms ache avid aeon: Nancy Brooks Brody / Joy Episalla / Zoe Leonard / Carrie Yamaoka: fierce pussy amplified* at BEELER GALLERY, CCAD, Columbus and the ICA Philadelphia (2018–19); and *Dust. The Plates of the Present*, Centre Pompidou, Paris (2022). She is a founding member of the queer art collective *fierce pussy*.

# Archipelagoes (Archipele): Ein Glossar

## Archipelagoes: a glossary

**Angel Island:** Eine Insel in der Bucht von San Francisco. Hier befand sich von 1910 bis 1940 eine Einwanderungsstation, die viele asiatische, vor allem chinesische Einwander\*innen passierten. Viele von ihnen warteten hier lange Zeit, oft über Monate und Jahre, auf ihre Einreise in die USA. Die Station diente auch als Quarantänestation.

**Bedford Hills:** Eine Ortschaft in Westchester County. Hier befindet sich ein Hochsicherheitsgefängnis für Frauen, in dem auch Kathy Boudin und Judith Clark vom Weather Underground inhaftiert waren.

**Bellevue:** Ein Krankenhaus in New York City, das erste öffentliche Krankenhaus in den USA (aus dem Französischen übersetzt "schöne Aussicht"). In früheren Zeiten war es berühmt für seine psychiatrische Abteilung. Ein Auszug aus einem Artikel der New York Times vom 23.12.1985: "Die AIDS-Epidemie hat das Bellevue Hospital Center so stark verändert, dass die tödliche Erkrankung des Immunsystems nun die häufigste medizinische Diagnose des städtischen Krankenhauses ist. Obwohl die Angst vor Ansteckung, die sich anfangs in dem Krankenhaus verbreitete, in den letzten Monaten nachgelassen hat, sieht sich das Bellevue immer noch mit der düsteren Realität konfrontiert, eine Krankheit zu behandeln, die es nicht heilen kann. Man wird sich auf eine hohe Zahl an Todesfällen einstellen müssen, die nicht zu verhindern sind." In dem Krankenhaus gibt es eine Gefängnisabteilung. Bei einer kürzlich durchgeführten Internetrecherche nach Haftanstalten der US-amerikanischen Einwanderungs- und Zollbehörde (ICE) tauchte das Krankenhaus in mindestens einem Fall auf, in dem auf Anweisung der ICE ein Krankenhauszimmer für die Inhaftierung einer Person genutzt wurde.

**Buchenwald:** Todeslager des Zweiten Weltkriegs am Rand von Weimar, der ehemaligen Heimat Goethes

**Angel Island:** An island in San Francisco Bay. Site of immigration station from 1910 to 1940 through which many Asian, predominantly Chinese, immigrants passed, many of whom were held for extended periods of time awaiting entry to the US, often for months and years. It also functioned as a quarantine station.

**Bedford Hills:** A hamlet in Westchester County. Maximum security women's prison located here. Site where Kathy Boudin and Judith Clark of the Weather Underground were also imprisoned.

**Bellevue:** A hospital in New York City, the first public hospital in the US; from "beautiful view" in French. Noted for its psychiatric ward earlier in its history. An excerpt from a *New York Times* article dated Dec. 23, 1985: "The AIDS epidemic has transformed Bellevue Hospital Center to such an extent that the fatal disorder of the immune system is now the municipal hospital's single most common medical diagnosis. Although the fear of contagion that initially gripped the hospital has abated in recent months, Bellevue still faces the grim reality of treating a disorder it cannot cure and accommodating itself to large numbers of deaths it cannot prevent." There is a prison ward in the hospital. The hospital showed up in a recent web search for US Immigration and Customs Enforcement (ICE) detention sites, with at least one instance of a hospital room used to detain a person under ICE orders.

**Buchenwald:** WWII death camp located on the outskirts of Weimar, Germany, the former home of Goethe and the Bauhaus. *Buchenwald* means "beech forest" in German.

**D....:** Dachau is the name of the site which

und des Bauhauses.

**D....:** *Dachau* ist der Name des Ortes, der mit Bleichmittel ausgeradiert wurde. Das erste der Todeslager der Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg. Es befindet sich in Süddeutschland. Der Name stammt aus dem keltischen *Dahaaua*, was "lehmige Wiese" bedeutet.

**Ellis Island:** Einreisehafen der USA für viele europäische Einwander\*innen (1892-1954). Standort der Freiheitsstatue, auch ein Ort der Inhaftierung. Mein Großvater wurde am Tag nach dem Angriff auf Pearl Harbor vom FBI aus seinem Haus auf Long Island abgeholt und mit anderen feindlichen Ausländer\*innen monatelang auf Ellis Island festgehalten, bevor er später nach Fort Meade in Maryland verlegt wurde.

**Gila River:** Konzentrationslager des Zweiten Weltkriegs für japanische Amerikaner\*innen in New Mexico, außerdem das Gila River Indianerreservat in Arizona. Der Gila River hat Nebenflüsse, die bis nach Mexiko reichen.

**Guantanamo Bay:** Befindet sich in Kuba. Es ist der Standort einer US-Marineeinrichtung, in der sich ein Gefangenenlager für Verdächtige im Krieg gegen den Terror befindet und das für seine Menschenrechtsverletzungen berüchtigt ist. Die US-Regierung hat behauptet, dass das Lager außerhalb der rechtlichen Zuständigkeit der USA liegt, obwohl die Gerichte anders entschieden haben. Anfang der 1990er Jahre wurden dort haitianische Flüchtlinge inhaftiert, die nach dem Staatsstreich aus ihrem Land geflohen waren, darunter auch mehrere HIV-positive Haitianer. Es war das erste Haftzentrum für Menschen mit AIDS.

**Heart Mountain:** Konzentrationslager des Zweiten Weltkriegs für japanische Amerikaner\*innen in Wyoming. Ursprünglich wurde es von den amerikanischen Ureinwohner\*innen, den Crow, Heart Mountain genannt, weil der Berg ihrer Meinung nach einem Büffelherd ähnelte. Eine meiner Tanten und zwei meiner Onkel wurden dort interniert.

**Indian Creek:** Ein Gefängnis mittlerer Sicherheitsstufe in Virginia.

**Ironwood:** Ein Staatsgefängnis mittlerer Sicherheitsstufe in Kalifornien. Der Name wird für Hölzer und Pflanzen verwendet, die für ihre Härte bekannt sind.

has been erased with bleach. The first of the WWII Nazi death camps. Located in southern Germany. The name originates from Celtic *Dahaaua* which means "loamy meadow."

**Ellis Island:** A port of entry to the US for many European immigrants 1892–1954. Site of the Statue of Liberty; also a place of detention. My grandfather was taken from his house on Long Island by the FBI the day after Japan attacked Pearl Harbor. He was detained with other enemy aliens on Ellis Island for months before later being transferred to Fort Meade in Maryland.

**Gila River:** WWII concentration camp for Japanese Americans in New Mexico; also the Gila River Indian Reservation in Arizona. The Gila River has tributaries that extend into Mexico.

**Guantanamo Bay:** Located in Cuba. It is the site of a US naval facility, within which there is a prison camp for suspects in the war on terror, notorious for its human rights abuses. The US government has argued that it exists outside US legal jurisdiction, although courts have ruled otherwise. In the early 1990s, it was used to detain Haitian refugees fleeing their country in the wake of the coup d'état, including several HIV+ Haitians. It was the first detention center for people with HIV/AIDS.

**Heart Mountain:** A WWII concentration camp for Japanese Americans in Wyoming. Originally named Heart Mountain by the Native American Crow people because they thought the mountain resembled a buffalo heart. One of my aunts and two of my uncles were interned there.

**Indian Creek:** A medium security prison in Virginia.

**Ironwood:** A medium security state prison in California. Common name for woods and plants that have a reputation for hardness.

**Lenox Hill:** An upscale neighborhood in Manhattan; also a hospital on the upper east side of Manhattan.



**Lenox Hill:** Gehobenes Stadtviertel in Manhattan; auch ein Krankenhaus in der Upper East Side von Manhattan.

**Lincoln:** Lincoln, Nebraska, auch ein Krankenhaus in der South Bronx. Alle sind nach Abraham Lincoln, dem 16. Präsidenten der Vereinigten Staaten, benannt.

**Manzanar:** Konzentrationslager des Zweiten Weltkriegs für japanische Amerikaner\*innen in Kalifornien. Ein Onkel von mir war dort inhaftiert. Sowohl Ansel Adams als auch Dorothea Lange haben in Manzanar fotografiert. Adams kam auf Einladung eines Freundes, der Direktor des Lagers war und Lange wurde vom Militär beauftragt, die Umsiedlung und Internierung zu dokumentieren. Adams' Fotografien wurden 1944 in einer Ausstellung und einem Begleitbuch veröffentlicht; die Ausstellung musste vorzeitig geschlossen werden und das Buch wurde aus den Regalen genommen. Die Fotografien von Lange wurden vom US-Militär bis 2006 beschlagnahmt, da sie als kritisch gegenüber dem Internierungs- und Umsiedlungsprogramm angesehen wurden.

**Montefiore:** Ein Krankenhaus in der Bronx, von "Blumenberg".

**Mount Sinai:** Ein Krankenhaus in New York City. Berg in Ägypten auf der Sinai-Halbinsel. Der Ort, an dem Gott Moses erschienen sein und ihm die Zehn Gebote übergeben haben soll.

**Rio Grande:** Der Fluss, der die Grenze zwischen den USA und Mexiko bildet. Bedeutet auf Spanisch "großer Fluss". Der Name des ICE-Gefängnisses in Laredo, Texas.

**Rock Island:** Bezirksgefängnis in Illinois, das für ICE-Haft genutzt wird. Und das Lied "Rock Island Line", das von Lomax und Lead Belly aufgenommen wurde, wie es 1934 von Gefangenen in einem Gefängnis in Arkansas aufgeführt wurde.

**Roswell:** Standort des Chaves Detention Center, einer ICE-Haftanstalt in New Mexico; auch der Ort eines bekannten angeblichen UFO-Zwischenfalls von 1947.

**Sing Sing:** Ein staatliches Hochsicherheitsgefängnis in Ossining, NY. Der Name leitet sich von den Sintsink Ureinwohner\*innen Amerikas ab, denen das Land 1685 abgenommen wurde. Die Metro Nord-Zuglinie, die Pendler\*innen nach New York City befördert, durchquert das Gefängnisgelände.

**Lincoln:** Lincoln, Nebraska; also a hospital in the South Bronx. All named after Abraham Lincoln, the 16<sup>th</sup> president of the United States.

**Manzanar:** WWII concentration camp for Japanese Americans in California. One of my uncles was held there. Both Ansel Adams and Dorothea Lange took photographs at Manzanar. Adams went at the invitation of a friend who was the director of the camp and Lange was commissioned by the military to document the relocation and internment. Adams's photographs were published in an exhibition and accompanying book in 1944; the exhibition was forced to close early, and the book was pulled from shelves. Lange's photographs were seized and impounded by the US military until 2006 as they were deemed critical of the internment and relocation program.

**Montefiore:** A hospital in the Bronx; from "flower mountain."

**Mount Sinai:** A hospital in New York City. Mountain in Egypt on the Sinai Peninsula. The site where God is said to have appeared to Moses and gave him the Ten Commandments

**Rio Grande:** The river which serves as a border between the US and Mexico. Means "big river" in Spanish. The name of the ICE detention facility in Laredo, Texas.

**Rock Island:** A county jail in Illinois used for ICE detention. And the song "Rock Island Line" recorded by Lomax and Lead Belly as it was performed by prisoners in an Arkansas prison in 1934.

**Roswell:** The site of Chaves Detention Center, an ICE detainment facility, New Mexico; also the site of a prominent alleged 1947 UFO incident.

**Sing Sing:** A maximum-security state prison in Ossining, NY. The name is derived from the Sintsink Native American people from whom the land was taken in 1685. The Metro North train line carrying commuters to New York City bisects the prison property.

**Topaz:** A WWII concentration camp for

**Topaz:** Konzentrationslager für japanische Amerikaner\*innen im Zweiten Weltkrieg in Utah. Ein Halbedelstein, dessen Farbe von orange-gelb über orange-rot und blau bis hin zu grün und violett reicht. Geburtsstein für den Monat November.

**Tornillo:** "Schraube" auf Spanisch, eine Stadt an der Grenze zwischen den USA und Mexiko in Texas. Von Juni 2018 bis Januar 2019 befand sich dort vorübergehend eine Zeltstadt für Kinder, die von ihren geflüchteten Eltern getrennt wurden. Nach einer Schließung im Sommer 2019 als Gewahrsamseinrichtung des Zolls und Grenzschutzes für Erwachsene wiedereröffnet.

**Tornillo:** "Schraube" auf Spanisch, eine Stadt an der Grenze zwischen den USA und Mexiko in Texas. Von Juni 2018 bis Januar 2019 befand sich dort vorübergehend eine Zeltstadt für Kinder, die von ihren geflüchteten Eltern getrennt wurden. Nach einer Schließung im Sommer 2019 als Gewahrsamseinrichtung des Zolls und Grenzschutzes für Erwachsene wiedereröffnet.

**Tule Lake:** Ein periodischer See in Nordkalifornien, der durch den Lost River gespeist wird. Hier befand sich im Zweiten Weltkrieg ein Konzentrationslager für japanische Amerikaner\*innen.

**Val Verde:** ICE-Gefängnis in Del Rio, Texas, auch Standort der Val Verde Correctional Facility, eines privaten Gefängnisses mit minimaler Sicherheitsstufe, von "Grünes Tal".

**Walkill:** Eine Stadt in Orange County, New York, benennt auch den Walkill River und ist Standort eines Staatsgefängnisses. Das Gefängnis betreibt ein optisches Labor, in dem Häftlinge Brillengläser herstellen.

**Wildwood:** Eine Justizvollzugsanstalt in Alaska.

**Willow River:** Ein Bootcamp und Gefängnis für Männer mit minimaler Sicherheitsstufe in Minnesota; auch ein Fluss in Wisconsin.

**Winnebago:** Eine Justizvollzugsanstalt für Männer an den Ufern des Lake Winnebago in Wisconsin, außerdem ein Stamm amerikanischer Ureinwohner\*innen und eine Wohnmobilmarke.

**Woodland:** Staatliches Gefängnis in Michigan für psychisch kranke Männer, außerdem ein Wald mit geringer Dichte.

Japanese Americans in Utah. A semi-precious stone ranging in color from orange-yellow to orange-red to blue to green to purple.

Birthstone for the month of November.

**Tornillo:** From "screw" in Spanish; a town on the border of the US and Mexico, in Texas. Site of a temporary tent city detention facility for migrant children separated from their parents from June 2018 to January 2019. Closed and then reopened in the summer of 2019 as a Customs and Border Protection detention facility for adults.

**Tule Lake:** An intermittent lake in northern California, fed by the Lost River. Site of a WWII concentration camp for Japanese Americans.

**Val Verde:** An ICE detention facility in Del Rio, Texas; also the site of Val Verde Correctional Facility, a minimum-security private prison; from "green valley."

**Walkill:** A town in Orange County, NY; also names the Walkill River and site of a state prison. The prison runs an optical lab where prisoners make lenses for eyeglasses.

**Wildwood:** A correctional complex in Alaska.

**Willow River:** A minimum security men's correctional boot camp and prison in Minnesota; also a river in Wisconsin.

**Winnebago:** A men's correctional facility on the shores of Lake Winnebago in Wisconsin; also a Native American tribe and a brand of RV/motor home.

**Woodland:** A Michigan state prison for men with mental health issues; also a low-density forest.

# Raed Yassin

## *The Company of Silver Spectres (Die Gesellschaft der silbernen Geister), 2021*

Mit dem Aufkommen der Fotografie in der Moderne und ihrer Verbreitung bis in den Alltag hinein, gewöhnten wir uns daran die eigene Familiengeschichte mit Bedeutung und Identität über das fotografische Bild aufzuladen. Das eigene Selbstverständnis wurde tief von Fotografien geformt. Raed Yassin gingen während des libanesischen Bürgerkriegs viele seiner Familienfotos verloren. Um diesen Verlust zu überwinden, begann er Fotos anderer Familien in großen Mengen zu sammeln. Darunter viele Familien aus der arabischen Welt, die in den letzten Jahrzehnten von Vertreibung geprägt war. Der persönliche Charakter dieser gesammelten Familienfotos half ihm dabei, seine eigene familiäre Geschichte zu vergegenwärtigen. Die so gewürdigten Aufnahmen empfand Raed Yassin jedoch über längere Zeit hinweg als Belastung. Die Präsenz der vielen porträtierten Menschen entwickelte nun für ihn eine spuckhafte, furchteinflößende Dimension. Der Künstler begann die Dargestellten von den Bildern zu entfernen. Er besprühte die Fotografien so mit Farbe, dass nur noch eine schwache Spur der körperlichen Umrisse im Rahmen zu sehen ist. Die Serie dieser abstrahierten, geisterhaften Figuren, nahezu unkenntlich gemacht, bezeugen durch ihre Nicht-Erkennbarkeit ihre einstige Existenz mit besonderer Eindringlichkeit.

With the advent of photography in the modern age and its gradual spread into the nuclear family unit, a culture of imbibing photographic documentary records of one's familial history with a deeper meaning and a firmer notion of identity began to take hold. It came to seem that one's memory or even sense of self do not exist without these printed pieces of paper. This unfortunate fate befell Raed Yassin when many of his family photographs were lost during the Lebanese Civil War. In order to overcome the initial trauma that accompanied this loss, Yassin began buying and collecting the family photographs of others in bulk, particularly of families from the Arab world, where much displacement and upheaval has taken place over the last several decades. The personal nature and preciousness of those captured moments compensated for the artist's own loss, and helped him reconstruct a mental picture of his family story. With time, these treasured items transformed into a sort of burden, as the number of the persons inhabiting them grew and metastasized. After all, at its most fundamental, portrait photography is the recording of a moment of existence of an individual in front of a lens, and it was this presence that grew to be intimidating and sometimes even haunting. Thus, the artist began to erase the images of those people by spraying their photographs with paint, leaving only a faint trace of their bodily outlines within the frame. The result is a series of abstracted, spectral characters, all impossible to see, yet affirming that they once existed through their invisibility.

## Biografie

Raed Yassin ist Künstler und Musiker. 2003 schloss er sein Studium an der Theaterabteilung des Institute of Fine Arts in Beirut ab und entwickelte seitdem seine konzeptionelle Praxis in verschiedenen Medien wie Video, Ton, Fotografie, Text, Skulptur und Performance. Yassins Arbeiten entstehen oft aus einer Untersuchung persönlicher Erzählungen und ihrer Position innerhalb der kollektiven Geschichte durch die Linse der Konsumkultur und Massenproduktion. Er war Gastkünstler bei De Ateliers, Amsterdam (2008–2010), der Delfina Foundation, London (2010, 2014) und der Akademie der Künste der Welt, Köln (2015). Er ist Preisträger des Abraaj Group Art Prize (2012). Als Musiker ist er einer der Organisatoren des Irtijal-Festivals für experimentelle Musik in Beirut und hat mehrere Alben als Solokünstler und mit Gruppen wie dem "A" Trio und PRAED veröffentlicht. Im Jahr 2009 gründete er Annihaya, sein unabhängiges Musiklabel. Derzeit lebt er zwischen Berlin und Beirut.

## Biography

Raed Yassin is an artist and musician. He graduated from the theater department of the Institute of Fine Arts in Beirut in 2003, and has since developed his conceptual practice across multiple media including video, sound, photography, text, sculpture, and performance. Yassin's work often originates from an examination of personal narratives and their position within collective history, through the lens of consumer culture and mass production. He was a resident artist at De Ateliers, Amsterdam (2008–2010), the Delfina Foundation, London (2010, 2014), and the Akademie der Künste der Welt, Cologne (2015), and is a recipient of the Abraaj Group Art Prize (2012). As a musician, he is one of the organizers of the Irtijal Festival for Experimental Music in Beirut, and has released several albums as a solo artist, and with groups such as "A" Trio and PRAED. In 2009, he founded Annihaya, his independent music label. He currently lives between Berlin and Beirut.

---

***The Company of Silver Spectres  
(Die Gesellschaft der silbernen  
Geister), 2017***

Acrylsprühfarbe auf gefundenen  
Fotografien  
Acrylic spray paint on found  
photographs

*Mit freundlicher Genehmigung des  
Künstlers  
Courtesy the artist*

# Paul Yeung

*Sorry Madam, Ah Sir, 2015*

## STATEMENT

-----

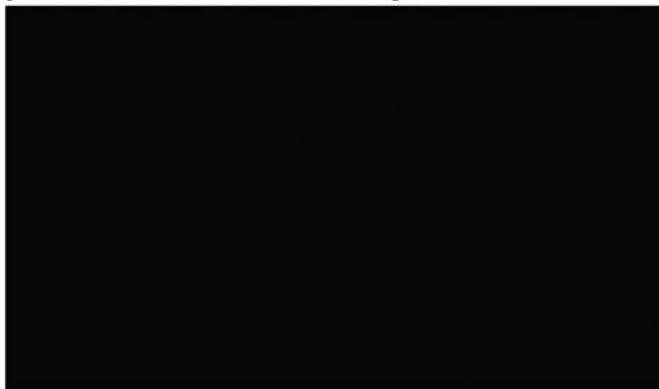
The inspiration for most of my work comes from the masses that create and shape our social values. But this time I turned my attention to the police force. Uniformed officers have always interested me. They are a picture of professionalism, discipline, intelligence, efficiency and level-headedness — or at least that's the impression government propaganda and movies try to instil in us. But I can see that they are human too. They eat, they sleep, they laugh and they get angry. They seem foolish at times and wise at others. They might have luck by their side today but not tomorrow. I can often feel their internal conflict between job responsibility and personal value. Indeed, they are just like any ordinary citizen. What sets them apart — and that's what concerns us most — is that they are armed with weapons and the power to enforce the law. ██████████

██████████

A British colonial legacy, Hongkongers usually address policemen as "Ah Sir" and policewomen as "Madam". This form of address is not only a sign of respect but also subordination. Through my lenses, I hope to reveal the less-known side of the police in narrative and aesthetics, beyond that deeply-rooted image and notion of superiority and authority. ██████████

██████████

Those who are familiar with my previous work would probably know I tend to study myself, the society and the world with a unique perspective. That's why I taking this opportunity to experiment on new ways to approach documentary photography. Almost nobody takes comedy movies seriously — not to say tongue-in-cheek photography. Nevertheless, I am determined to pursue creative freedom. I believe we should live life like a game and celebrate artistic diversity. ██████████



Die Inspiration für einen großen Teil meiner Arbeit kommt vom Mainstream, der die sozialen Werte in besonderer Weise formt. Bei dem Projekt *Sorry Madam, Ah Sir* richtete ich meine Aufmerksamkeit auf die Polizei. Uniformierte Beamt\*innen haben mich schon immer interessiert. Sie geben ein Bild professioneller Disziplin ab, geprägt von Intelligenz, Effizienz und Besonnenheit oder vielmehr vom Eindruck, den Regierungspropaganda und Kinofilme in uns verankern wollen. Ich kann aber erkennen, dass sie auch Menschen sind. Sie schlafen, sie essen, sie lachen, und sie können verärgert sein. Sie wirken manchmal albern, manchmal weise. Heute haben sie vielleicht das Glück an ihrer Seite, morgen dafür nicht. Ich kann oft ihren inneren Widerspruch zwischen beruflicher Verantwortung und persönlichen Werten spüren. Tatsächlich sind sie wie jede\*r gewöhnliche Bürger\*in. Was sie auszeichnet und was uns am meisten beunruhigt, ist, dass sie bewaffnet sind und die Macht haben, das Gesetz durchzusetzen.

Aus britischer kolonialer Tradition sprechen Hongkonger Polizist\*innen normalerweise mit "Ah Sir" bzw. "Madam" an. Diese Form der Anrede ist nicht nur ein Zeichen des Respekts, sondern auch der Unterordnung. Mit dem Blick durch meine Objektivie hoffe ich, die weniger bekannten Seiten der Polizei in Erzählung und Ästhetik zu enthüllen, jenseits des tief verwurzelten Eindrucks von Überlegenheit und Autorität.

Wer mit meiner früheren Arbeit vertraut ist, kennt wahrscheinlich mein Interesse, mich selbst, die Gesellschaft und die Welt aus einer ungewöhnlichen Perspektive abzubilden. Ich habe die Gelegenheit genutzt, um mit der Dokumentarfotografie zu experimentieren. Kaum jemand nimmt Comedy-Filme ernst – ganz zu schweigen von augenzwinkernder

Fotografie. Trotzdem bin ich entschlossen, kreative Spielräume zu nutzen. Ich finde, wir sollten das Leben wie ein Spiel nehmen und die Künste feiern.

## Biografie

Paul Yeung Tak-ming ist Künstler-Fotograf, Pädagoge und Kurator. Er schloss sein Studium an der Goldsmiths University of London mit einem Master-Abschluss in *Image and Communication (Photography)* ab. Yeung hat als Fotojournalist und Bildredakteur gearbeitet und in den letzten zwanzig Jahren zahlreiche Auszeichnungen erhalten. 2012 hatte er seine erste Einzelausstellung mit dem Titel *The Flower Show* und veröffentlichte 2017 das Buch *Yes Madam, Sorry Ah Sir*. Seine Werke und Fotobücher wurden international ausgestellt. Zu seinen weiteren Serien gehören *The Advertising Billboard Is Nothing*, *The Good Old Days in 1989* und *No Paint No Games*. Seine Arbeiten befinden sich in Privatsammlungen und in der Sammlung des Hong Kong Heritage Museum.

## Biography

Paul Yeung Tak-ming is an artist-photographer, educator, and curator. He graduated from Goldsmiths, University of London with a Master's degree in Image and Communication (Photography). Yeung has worked as a photojournalist and photo editor and has received numerous awards over the past twenty years. He opened his first solo photography exhibition, *The Flower Show*, in 2012, and published his first book, *Yes Madam, Sorry Ah Sir*, in 2017. His works and photobooks have been exhibited internationally. Other series include *The Advertising Billboard Is Nothing*, *The Good Old Days in 1989*, and *No Paint No Games*. His work is collected by the Hong Kong Heritage Museum and private collectors.

---

**Yes Madam, Sorry Ah Sir**, 2015

#1–12

Lambda-Abzüge auf Fuji Crystal  
DP II, aufgezogen auf Alu-Dibond  
Lambda prints on Fuji Crystal DP  
II, mounted on aluminum Dibond

*Mit freundlicher Genehmigung des  
Künstlers*

*Courtesy the artist*

# Impressum / Colophon

## **Currency - Fotografie jenseits der Aufnahme**

20. Mai bis 18. September 2022

***Currency: Photography Beyond Capture***

May 20 to September 18, 2022

## **Kuratiert von / Curated by:**

Koyo Kouoh, Rasha Salti, Gabriella Beckhurst Feijoo, and Oluremi C. Onabanjo

## **Deichtorhallen Hamburg /**

Halle für aktuelle Kunst

Deichthorstraße 1–2

20095 Hamburg

Tel. +49 (0)40 32103-0

mail@deichtorhallen.de

Als Teil der 8. Triennale der Photographie Hamburg (20. Mai bis 18. September 2022) interpretiert diese Ausstellung das kuratorische Leitmotiv "Währung". Die 8. Triennale wird von der künstlerischen Leiterin Koyo Kouoh zusammen mit Rasha Salti, Gabriella Beckhurst Feijoo, Oluremi C. Onabanjo und Cale Garrido organisiert. Die Triennale der Photographie Hamburg findet seit 1999 alle drei Jahre statt und wird von den Deichtorhallen Hamburg veranstaltet.

Die Kurator\*innen bedanken sich bei allen Künstler\*innen, deren Studios und Galerien für ihre Zusammenarbeit, ihre Ideen und ihr Vertrauen sowie bei der Ausstellungsleitung und den Installationsteams für ihre Arbeit während der Produktion dieser Ausstellung. Vielen Dank auch an Diana Campbell Betancourt, Hera Chan und Thyago Nogueira.

Conceived as part of the 8<sup>th</sup> Triennial of Photography Hamburg (May 20 to September 18, 2022), this exhibition interprets the guiding curatorial prompt of "Currency." The 8<sup>th</sup> Triennial is led by artistic director Koyo Kouoh with Rasha Salti, Gabriella Beckhurst Feijoo, Oluremi C. Onabanjo, and Cale Garrido. The Triennial of Photography Hamburg has taken place every three years since 1999 and is facilitated by the Deichtorhallen Hamburg.

The curators would like to thank each of the artists, studio teams, and galleries for their collaboration, vision, and trust, as well as the exhibitions management and installation teams for their work in the production of this exhibition. Thank you also to Diana Campbell Betancourt, Hera Chan, and Thyago Nogueira.

## **Autor\*innen / Authors**

Texts courtesy the artists, Rasha Salti, Gabriella Beckhurst Feijoo

## **Übersetzung / Translation**

Andreas Schlaegel, Christopher Mühlenberg

## **Lektorat / Proofreading**

Nicholas Davies, Frances Fürst, Cosima Grosser, Viktor Hois, Sabine Seidel, Annette Sievert, Maren Willenbrock

## **Ausstellungsdesign und Grafik / Exhibition and Graphic Design**

Hatem Imam and Lynne Zakhour, Studio Safar

## **Druckerei / Printing**

Beisner Druck GmbH & Co. KG

## **DEICHTORHALLEN HAMBURG**

## ***GESCHÄFTSFÜHRUNG / MANAGEMENT***

## **Intendant / General Director**

Dirk Luckow

## **Kaufmännischer Direktor / Commercial Director**

Bert Antonius Kaufmann

## **Assistenz der Geschäftsführung / Management Assistance**

Sabine Seidel, Maren Willenbrock

## **HALLE FÜR AKTUELLE KUNST**

## **Ausstellungsmanagement / Exhibition Manager**

Annette Sievert

## **Volontariat / Assistant**

Cosima Grosser

## **Registrierin / Registrar**

Lydia Jung

## **Bundesfreiwilligendienst / Federal Volunteer Service**

Frances Fürst

## **Buchhandlung in der Halle für aktuelle Kunst / Bookshop, Hall for Contemporary Art**

Tania Goos



# Impressum / Colophon

## **KOMMUNIKATION / COMMUNICATIONS**

### **Leitung Kommunikation / Head of Communications**

Angelika Leu-Barthel

### **Kommunikation Sammlung Falckenberg, Digitale Medien / Communications Falckenberg Collection, Digital Media**

Matthias Schönebäumer

### **Volontariat / Assistant**

Caroline Huzel

## **KULTURELLE BILDUNG / EDUCATION**

### **Leitung Kulturelle Bildung / Head of Education**

Birgit Hübner

### **Digitale Vermittlung / Digital Education**

Julia Schulze Darup

### **Volontariat / Assistant**

Lilian Geyer

### **Bundesfreiwilligendienst / Federal Volunteer Service**

Rebecca Janko

## **SPONSORING, MARKETING UND VERMIETUNG / SPONSORING, MARKETING AND EVENT SPACES**

### **Leitung Sponsoring, Marketing und Vermietung / Head of Sponsoring, Marketing and Event Spaces**

Daniela Guhl

### **Vermietung Parkplatz / Letting of Parking Spaces**

Mareile Hanke

## **VERWALTUNG / ADMINISTRATION**

### **Leitung Finanzen und Controlling / Head of Finances and Controlling**

Ole Stark

### **Kaufmännische Assistenz / Commercial Assistance**

David Gatzen

### **Personal / Human Resources**

Claudia Herzer-Hendrischke

### **Personal Kassen- und Aufsichtsdienste / Museum Desk and Custodial Staff**

Mareile Hanke

### **Aufsichtsdienste / Custodial Staff**

René-Martin Kellmann

## **TECHNIK / TECHNICAL STAFF**

### **Technische Leitung / Technical Director**

Henning Best

### **Architektur und Grafik / Architecture and Graphic Design**

Jutta Wasser

### **Haus- und Medientechnik / Building Services and Media Technology**

Nils Handschuh

### **Haus- und Betriebstechnik / Building Services and Operations Maintenance**

Karsten Chmielewski

## **TRIENNALE DER PHOTOGRAPHIE HAMBURG / TRIENNIAL OF PHOTOGRAPHY HAMBURG**

### **Projektmanagerin / Project Manager**

Daniela Guhl

### **Projektassistentin / Project Assistant**

Alicja Mazurkiewicz

### **Gästemanagement / Hospitality**

Leonie Bartels

# Impressum / Colophon

Gefördert mit Mitteln aus dem  
Ausstellungsfonds der Behörde  
für Kultur und Medien Hamburg /  
Supported by



---

Mit freundlicher Unterstützung / Supported by

FÖRDERKREIS  
DEICHTORHALLEN  
HAMBURG



BMW Niederlassung Hamburg  
www.bmw-hamburg.de

*otto group*



---

Partner der Deichtorhallen / Partners of the Deichtorhallen

