

aus seiner Kindheit und ganz besonders durch einen Brief seines Vaters, in dem es heißt: »I realize I really don't have any claims to call you my son. Because I haven't been in your life.«

Im Sinne von Hal Fosters Idee des »counter-memory« versammelt Atkinson Materialien, die sich zu einer größeren generationenübergreifenden Geschichte zusammensetzen und deren biografische Fragmente sich zu einer Matrix formen, die – jenseits des amerikanischen Diskurses – eine tiefergreifende Erzählung afroamerikanischer Geschichte in Deutschland ermöglichen. Vereinzelt ist eine Schau wie diese leider noch immer in der hiesigen Ausstellungslandschaft, trotz der Dringlichkeit der Themen, die sie auf eindrückliche und vielschichtige Weise behandelt.

Anlässlich der Ausstellung erscheint Mitte Mai 2022 eine Publikation im Verlag Spector Books, Leipzig.

Anna Brohm ist Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin. Sie lebt in Essen (DE).

True Pictures?

Zeitgenössische Fotografie aus Kanada und den USA

Sprengel Museum, Hannover, 6. 11. 2021 – 13. 2. 2022

Museum der Moderne Salzburg, 12. 3. – 26. 6. 2022

LaToya Ruby Frazier

Kunstmuseum Wolfsburg, 30. 10. 2021 – 10. 4. 2022

Vom Dokument zum Konzept

Museum für Photographie Braunschweig, 11. 9. – 5. 12. 2021

von Andreas Prinzing

»True Pictures?« fragt ein sehenswertes Ausstellungsprojekt zur US-amerikanischen und teils kanadischen Fotografie seit 1980, zu dem sich drei niedersächsische Museen auf Initiative des Sprengel Museum-Kurators Stefan Gronert mit je eigenem Fokus zusammengeschlossen haben. Was immer man von der erneuten Frage nach dem Wahrheitsgehalt fotografischer Bilder halten mag, selten wird das Medium hierzulande so umfangreich museal präsentiert. Unter dem Untertitel *Zeitgenössische Fotografie aus Kanada und den USA* – tatsächlich ein Desiderat der jüngeren Fotogesichtsschreibung – breitet Gronert in Hannover ein Panorama von 36 fotografischen Praxen aus, die den »Wandel von einer Fotografie im dokumentarischen Stil hin zu einer inszenierten oder einfach nur künstlerisch reflektierten Fotografie« (Presstext) verdeutlichen sollen. Eingangs bilden drei kleinformatige Schwarz-Weiß-Prints von Robert Adams, Lee Friedlander und Garry Winogrand als Fußnote der späten 1960er die Kontrastfolie. So lässt sich das Unterfangen implizit auch als Fort- und Umschreibung der Großausstellung *How You Look at It*, die 2000 im Sprengel Museum stattfand, lesen. Deren Fokussierung auf Fotografie im dokumentarischen Stil mit dem Leitstern Walker Evans folgt nun ein umfassendes Kapitel, das

den Bogen von der Postmoderne in die Gegenwart spannt. In dieser Geschichte rücken ab den 1980er-Jahren andere Protagonist*innen, Strategien und Bildinhalte als zuvor in den Vordergrund, das Blickfeld jenseits des Atlantiks erweitert sich. Das ist alles stimmig, zeitgemäß und teils überraschend und wird von einem hervor-



Rodney Graham, *Paradoxical Western Scene*, 2006. Chromogener Farbabzug im Leuchtkasten, 147,3 × 121,9 × 17,8 cm, Privatsammlung. Courtesy: Hauser & Wirth Collection Services.

ragenden Katalog begleitet. In der Ausstellung will der Funke bei der kompulatorischen Reihung allerdings nicht immer überspringen.

Der recht klassische Ausstellungsparcours folgt grob einer Chronologie von drei Generationen. Den Auftakt des postulierten Wandels markieren – nach dem Einzug der Farbfotografie ins MoMA 1976 – Douglas Crimps *New Yorker Pictures*-Ausstellung (1977) und die Appropriation Art, in denen sich ein neuer, medien- und repräsentationskritischer Bildbegriff artikuliert. Konzepte von Autorschaft, Originalität und traditioneller Fotografie wurden auf den Kopf gestellt und strahlen – wie zum Beispiel Anne Colliers Zugriff auf gefundenes Bildmaterial oder das Zitieren von Werbeästhetiken bei Elad Lassry oder Ken Lum später verdeutlichen – bis in die Gegenwart aus. Vor allem weibliche Positionen, die sich kritisch mit der Prägnanz medialer Bilder und visuellen Rhetoriken auseinandersetzen, spielten eine herausragende Rolle. Die Aneignungs- und Dekontextualisierungsstrategien der hier gezeigten *Pictures* Generation-Künstler*innen reichen vom Reproduzieren von Katalogabbildungen männlicher Fotografen durch Sherrie Levine über Louise Lawlers Auseinandersetzung mit dem Kunstbetrieb bis zu Richard Princes Thematisierung von Mythen und Maskulinitätsentwürfen in der Werbung. Alles Klassiker, die ihr Reibungspotenzial in institutionalisierter, heute selbst ikonischer Form allerdings etwas eingebüßt haben.

Der erste Ausstellungsteil vereint ältere und neuere Arbeiten einzelner Künstler*innen, manche verbinden sich auch über motivische Verknüpfungen. Cindy Shermans Fotografien begegnen den Besucher*innen bei Louise Lawler und Laurie Simmons wieder. Anstatt sich direkt in der Bilderwelt zu bedienen, inszenierte Sherman sich in ihren berühmten *Untitled Film Stills* (1977 – 1980) als Protagonistin fiktiver Filme. Was die Thematisierung von Rollenbildern und Identitätskonstruktionen sowie die Erzeugung filmischer Narration angeht, erweist sich ihre Strategie bis heute als prägend, wie unter ande-

rem Carrie Mae Weems' Arbeiten oder die theatralisch-plakativen Selbstinszenierungen von Martine Gutierrez zeigen.

Für eine andere einflussreiche Variante inszenierender Fotografie steht Jeff Wall, ohne den Gregory Crewdsons aufwendige Tableaus kaum denkbar wären. Zudem etablierte er mit seinen großformatigen Leuchtkästen eine Präsentationsform, die später von Rodney Graham übernommen wurde. Dem Men's Club der als Vancouver School gelabelten Fotografen, in dem auch Ian Wallace's Malerei-Foto-Hybriden einen Platz haben, wird Vikky Alexander zur Seite gestellt. Leider sind ihre im Dunstkreis der Pictures Generation entstandenen Arbeiten nicht zu sehen, die relevanter sind als ihr jüngeres Werk. Während im zweiten Ausstellungsteil Hängungen wie Christopher Williams und Anne Collier, die beide auf Ästhetiken früherer Produkt- und Werbefotografie rekurrieren, in einem Raum schlüssig erscheinen, erschließt sich die Kombination von Zoe Leonard und Trevor Paglen nicht. Dass Paul Graham mit seiner spezifischen Form fotografischen Erzählens ganz ausgespart bleibt, ist schade, aber der Preis solcher Überblicksausstellungen.

Je näher die Gegenwart rückt, desto mehr verlässt die Ausstellung die Main Street der Fotografie, wenn auch nicht die großen Formate. Dabei pointiert sie mit im europäischen Kontext unbekannten Positionen die Relevanz politischer Anliegen vor allem anhand von Körper- und Identitätsdiskursen. Häufig wird Fotografie zur Bühne und zu einem Aushandlungsfeld für Selbstentwürfe, auf dem Fremdzuschreibungen, Rollenbilder und Normen dekonstruiert werden. Arbeiten wie Ayana V. Jacksons *Anarcha* (2017) visualisieren mit der Überschreibung kunsthistorischer Traditionen eine fiktive Vergangenheit, andere deuten prospektiv empowernd in die Zukunft. Die Rolle, die das Medium bei der Prägnanz rassistischer Stereotype spielte, ist ebenso Thema wie sein folgenreicher Gebrauch bei der Identifizierung Verdächtiger, wie Taryn Simons *The Innocents* (2002) zeigt.

Neben Deana Lawsons selbstbewusstem Frauenakt im heimischen Wohnzimmer entfaltet ihr *Portal* (2017) trotz des Verzehrs auf Personen



True Pictures? Zeitgenössische Fotografie aus Kanada und den USA. Hrsg. von Stefan Gronert.

Mit Textbeiträgen des Herausgebers und von Natasha Egan, Benedikt Fahrnschon, Franziska Kunze, Ann Mbuti, Christoph Ribbat, Steffen Siegel, Kerstin Stremmel (ger./eng.).

Mit Arbeiten von Anne Collier, Liz Deschenes, Nan Goldin, Rodney Graham, Anthony Hernandez, Deana Lawson, Collier Schorr, Lorna Simpson u.a. Sprengel Museum, Hannover; Museum der Moderne Salzburg; Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, Köln 2021.

336 Seiten, 24,2 × 32 cm, 120 Farbabbildungen.

€ 58,- / ISBN 978-3-86442-370-3



LaToya Ruby Frazier, *The Last Cruze*, 2019. Installationsansicht im Kunstmuseum Wolfsburg, 2021 – 2022. Foto: Marek Kruszewski. *The Last Cruze* wurde ursprünglich von der Renaissance Society an der University of Chicago in Auftrag gegeben und von Karsten Lund und Solveig Øvstebø kuratiert (14. 9. – 1. 12. 2019).

eine suggestive, irritierende Körperlichkeit, die zwischen Gewalt und sexueller Aufladung oszilliert. Wie ein Link nach Wolfsburg fungieren vis-à-vis drei Aufnahmen aus LaToya Ruby Fraziers Serie *Flint Is Family* (2016), die die katastrophalen Folgen einer politisch verursachten Wasser- und Gesundheitskrise in Flint, Michigan, anhand einer dort lebenden Familie nachzeichnet. Die Hintergründe erschließen sich im Kunstmuseum Wolfsburg, wo Fraziers Langzeitprojekte erstmals in Deutschland für fast ein halbes Jahr ausgestellt werden. Ihr Fokus gilt den sozialen Realitäten und Ungleichheiten in den von Deindustrialisierung betroffenen Städten des Rust Belt, die sie mit einer Schwarz-Weiß-Mittelformatkamera dezidiert ins öffentliche Bewusstsein rückt. In Fotoessays, für die sie Individuen und deren Umfeld längere Zeit begleitet, verdeutlicht sie strukturelle Zusammenhänge und trägt mit ihrem empathischen Porträt der Arbeiter*innenklasse und häufig Schwarzen Bevölkerung zur Revitalisierung des »Politischen als dokumentarische Praxis« (siehe auch *Camera Austria International* Nr. 114) bei. Dabei agiert sie am Schnittpunkt von Kunst und Aktivismus und sieht, in Anlehnung an Lewis Hine, die Kamera als Werkzeug sozialer Reform. Viele ihrer Fotografien führen den Stolz, die Aktivität und Gestaltungskraft marginalisierter Gruppen als Gegenbilder zu medial kursierenden Klischees von Passivität, Lethargie und Gewalt vor Augen. Zentrale Themen sind dabei Familie und Gemeinschaft, was besonders in *The Notion of Family* (2001 – 2014), ihrer autobiografischen Chronik des Lebens mit Mutter und Großmutter im industrieverseuchten Heimatort Braddock, Pennsylvania, deutlich wird.

In ihrer Präsentationsform sticht die eine großartige Ausstellung abschließende Arbeit *The Last Cruze* (2019) hervor. Darin begleitet Frazier Gewerkschaftsangehörige und deren Familien während der bevorstehenden Schließung des General Motors-Werkes in Lordstown, Ohio. Die Fabrik selbst ist nicht ihr Motiv. Frazier fokussiert auf Individuen und Kleingruppen und kontextualisiert die Bilder wiederum durch Interviews. Sie verdeutlichen die Bindung an den traditionellen Arbeitgeber, die Konsequenzen für die Region, aber auch den solidarischen Zusammenhalt vieler Kolleg*innen, die eine Art zweite Familie bilden.

Ein langgezogenes, cadmiumrotes Displaysystem aus Präsentationsflächen, in seiner Form

angelehnt an das Fließbandssystem der Fabrik, dient als Träger von Fotografien und Texttafeln. Die eng gestaffelten Elemente erzeugen eine konzentrierte, intime Rezeptionssituation, in der man den Dargestellten nahekommmt. Erst am Ende findet sich an einer Wand eine große Luftaufnahme, die viele Menschen zeigt und Gemeinschaft gleichermaßen dokumentiert wie konstru-



Ketuta Alexi-Meskishvili, *Self-portrait in a Convex Mirror*, 2020. Archival Pigment-Print, 47,98 x 60,4 cm. Courtesy: die Künstlerin; LC Queisser, Tiflis; galerie frank elbaz, Paris. Copyright: die Künstlerin und Bildrecht, Wien 2022.

iert. Inmitten des Schnees auf einem ellipsenförmigen Platz stehend und protestierend, wirkt es, als formten sie ein geöffnetes Auge. Vielleicht ein Zufall, aber der visualisiert zugleich prägnant Fraziers zentrales Anliegen: Sichtbarkeit.

Den Weiten des amerikanischen Westens begegnen wir mehrfach im Museum für Photographie Braunschweig. Die dortige Ausstellung vereint fünf Positionen mit biografischen Bezügen zu den USA, verteilt auf zwei überschaubare Torhäuser. Schon räumlich ist in *Vom Dokument zum Konzept* Konzentration angesagt – was, wie die kleine, feine Ausstellung zeigt, kein Nachteil ist. Zwar sorgt die Straße für die Trennung von »Dokument« (Ingeborg Gerdes, Owen Gump, Rebecca Hackemann) und »Konzept« (Erica Baum, Rebecca Hackemann, Ketuta Alexi-Meskishvili), doch die Realität der Bilder gestaltet sich wie immer komplexer.

Eine Entdeckung – die sich einem Tipp Owen Gumps verdankt, der selbst mit präzisen, die New Topographics fortschreibenden Aufnahmen vertreten ist – stellen Ingeborg Gerdes' unaufgeregte

Fotografien dar, deren Zentrum oft eine erzählerische Komponente darstellt. Teils in Schwarz-Weiß, teils in Farbe, schuf die seit 1965 in den USA lebende Deutsche auf Road Trips durch Nevada und andere Bundesstaaten des Westens umfangreiche Fotoserien. In der Tradition der Social Landscape-Fotografie galt ihr Blick gewöhnlichen Orten, Menschen und Aktivitäten am Rande der Highways. In der Strukturierung des Bildraums verrät sich gelegentlich ein Einfluss Lee Friedlanders, der sich allerdings vermutlich manche skurrile Bildanedokte versagt hätte.

Am deutlichsten verschwimmen die Kategorien bei Ketuta Alexi-Meskishvili, die sich in ihrer experimentierfreudigen Praxis auf verschlungenen Pfaden zwischen analoger, digitaler und kameraloser Fotografie bewegt. Wie die sehr gute Werkauswahl zeigt, nutzt sie häufig Alltagselemente und -bilder, um sich in einer prozesshaften Bildgenese sukzessive in eine vielschichtige, autonome Bildrealität hineinzuarbeiten. Viele Fotos weisen malerisch-atmosphärische Qualitäten auf und balancieren mit romantischer Motivik und Farbgebung auf schmalen Grat, kratzen aber wo das Süßliche ins Giftige gleitet dann doch die Kurve. *Self-portrait in a Convex Mirror* (2020) vereint straightes Stilleben und Selbstporträt und bezieht seine Inspiration aus Parmigianinos gleichnamigem manieristischen Gemälde. Die hypnotische Wirkung entsteht durch den Spiegeleffekt einer polierten, auf einer Decke platzierten Stahlkugel, in der sich verzerrt das Studio spiegelt. Die Fotografin verschwindet im Zentrum hinter der Plattenkamera, eine Hand in die Seite gestemmt, mit der anderen den Auslöser betätigend. Der Fernseher läuft, vermutlich Nachrichten. Dokument und Inszenierung, Innen und Außen, Schweres und Leichtes, Kontrolle und Zufall und vieles mehr verbinden sich – zu einem sachlichen und zugleich metaphorischen, selbstreflexiven Bild, das alles zeigt und doch ein Geheimnis bewahrt. Damit lösen sich auch die beiden 1978 von John Szarkowski postulierten Auffassungen von Fotografie als subjektivem Spiegel oder objektivem Fenster auf. Und man mag auf seine Frage: »Is it [photography] a mirror, reflecting a portrait of the artist who made it, or a window through which one might better know the world?«¹ antworten: Beides.

1 John Szarkowski (Hg.), *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, New York: Museum of Modern Art (Ausst.-Kat.) 1978, S. 25.

Andreas Prinzing ist Kurator und Autor und lebt in Berlin (DE).

Ruins of Exploitation and Extraction

Sugar: Industrial Heritage and Colonialism

< rotor > – Centre for Contemporary Art, Graz, 9. 10. 2021 – 29. 1. 2022

by Margit Neuhold

The political implications of sugar extraction is the subject of the exhibition *Sugar: Industrial Heritage and Colonialism*, negotiating its complicated history and questioning its conflictual presence today. The investigated time frame starts at the beginning of colonialization, moving on to the continental blockade of the Napoleonic era and providing an introduction of sugar made from the beet over two turbulent centuries