



AVAILABLE THINGS

FOTODOKS

**FESTIVAL FOR
CONTEMPORARY
DOCUMENTARY
PHOTOGRAPHY**

**FESTIVAL FÜR
AKTUELLE
DOKUMENTAR
FOTOGRAPHIE**

A house is a house is a house

Home often means a dwelling, a place of intimacy. We withdraw here and lock the door against the outside. Thought of less as an architectural structure, it is linked to feelings and moods that arise from each individual's experience. Starting from a place of care, belonging, constancy and the creation of forms of life that is believed to be safe, it remains for many a place of longing or memory that manifests itself in its absence. Most of the time, there is an inherent local bond and yet it remains primarily tied to human coexistence. While it is fluid and contrary, it can also be perceived as isolation or the feeling of being exposed to oneself or to something else. Social disadvantage and privileges are noticeable here. Trauma, violence and discrimination can also be experienced and / or processed here. In juxtaposition with the home of others, their possible deprivation and the non-domestic space, it unfolds its socio-critical potential and illustrates how domestic conditions determine the development of our life. From here, each one of us looks out into the world.

At the moment we are particularly challenged on this topic. The earth – the home of all of us – has been adapted by humans to their own needs over thousands of years and has been exploited by them. Now climate change is threatening our very existence like never before and revealing the belief in human superiority that has irrevocably deformed the planet. The question of how to deal responsibly with refugees, which repeatedly becomes dormant, confronts us with the lost, threatened or life-threatening home and the search for and enabling of new domestic spaces. In addition to war and persecution, climate change will increasingly drive people to flee.

The poet and theorist Édouard Glissant wrote, with a view of the countries and cultures that are increasingly closing themselves off from the world and are permeated by colonial structures, that the importance of our agreement with others – meaning that which lies outside of one's own self – depends on the intuitive balance. Documentary photography in particular, is able to look beyond one's own social space or to question it with the help of an additional view that lies apart from the purely subjective. Within his philosophy, Glissant breaks away from an assumption based on opposites between the self and the

other and creates a new symbol. This would like to establish a balanced relationship within globality by overlooking the differences. He doesn't just think of people, but also between all living beings and inanimate objects as well as visible and invisible forces. (Édouard Glissant, 2009) His reflections on overcoming rigid thinking in terms of identity and ethnicity are worthwhile when dealing with the home and the often ideologically used concept of homeland. Because his reflection always requires the transfer from individual, sometimes considered closed framework of the larger spatial and socio-political context - it is space within space, but can hardly be delimited.

The pandemic has also sharpened our senses. The climate crisis faded into the background. The many closed borders made escape and migration more difficult or even impossible. Life was temporarily limited to the microcosm of the home and made it possible to experience what it means to be thrown back on oneself with no way to avoid it. Contrary to the idealized, romanticized or privileged perspective of the home, it is also associated with precarious living conditions, traditional family images, the danger of violence, homelessness, denial of belonging, discrimination and / or loneliness, which also always go hand in hand with questions about Gender, Race and Classism.

This year's tenth edition of FOTODOKS brings together photographic works by Emine Akbaba, Dannielle Bowman, Cyprien Clément-Delmas and Lindokuhle Sobekwa, Buck Ellison, Nanna Heitmann, Sohrab Hura, Jochen Lempert, Noelle Mason, Drew Nikonowicz, Now You See Me Moria, Arzu Sandal and Henk Wildschut, who approach this multifaceted and complex topic in different ways. The photographic works, some of which have been developed over many years and sometimes driven by personal experience, allow a larger picture of this dense social space. "A house is a house is a house" opens with an exhibition and a diverse accompanying programme of the current perception of home and makes the social inequality visible which is increasing due to the colonial, patriarchal and capitalist power structures that exist around the world.

Christina Maria Ruederer

A house is a house is a house

Zuhause meint oftmals eine Behausung, einen Ort der Intimität. Wir ziehen uns hier zurück und verschließen die Tür vor einem Außen. Weniger als architektonisches Gefüge gedacht, ist es an Gefühle und Stimmungen geknüpft, die aus dem Erlebten eines jeden Einzelnen erwachsen. Ausgehend von einem sicher geglaubten Ort der Fürsorge, Zugehörigkeit, Konstanz und der Gestaltung von Lebensformen, bleibt er als dieser für viele ein Sehnsuchts- oder Erinnerungsort, der sich in seiner Abwesenheit manifestiert. Meist wohnt ihm eine lokale Verbundenheit inne und bleibt dennoch vor allem an ein menschliches Miteinander gebunden. Dabei ist es fluide und konträr und kann genauso als Isolation oder Gefühl des Sich- oder Anderen-ausgesetzt-Seins wahrgenommen werden. Soziale Benachteiligung und Privilegien machen sich hier bemerkbar. Auch Traumata, Gewalt und Diskriminierung können hier erlebt und/oder verarbeitet werden. Im Nebeneinander mit dem Zuhause anderer, seiner möglichen Entbehrung und dem nicht-häuslichen Raum entfaltet es sein gesellschaftskritisches Potenzial und verdeutlicht, wie häusliche Gegebenheiten unsere Lebensentfaltung bedingen. Von hier aus blickt ein*e jede*r von uns in die Welt hinaus.

Gegenwärtig sind wir bei diesem Thema besonders gefordert. Die Erde – unser aller Zuhause – wurde vom Menschen über Jahrtausende an die eigenen Bedürfnisse angepasst und von ihm ausgebeutet. Nun gefährdet der Klimawandel unsere Existenz wie nie zuvor und führt uns den Glauben an die menschliche Überlegenheit vor Augen, der den Planeten unwiderrüflich verformt hat. Auch die immer wieder in einen Schlummerzustand verfallende Frage nach einem verantwortungsbewussten Umgang mit Geflüchteten konfrontiert uns mit dem verlorenen, bedrohten oder lebensgefährlich gewordenen Heim und der Suche nach und Ermöglichung von neuen häuslichen Räumen. Neben Krieg und Verfolgung treibt auch in Zukunft vermehrt der klimatische Wandel Menschen in die Flucht.

Der Dichter und Theoretiker Édouard Glissant schrieb mit Blick auf die sich vermehrt vor der Welt verschließenden und von kolonialen Strukturen durchdrungenen Länder und Kulturen, dass die Bedeutung unserer Übereinstimmung mit dem Anderen – gemeint ist das außerhalb des eigenen Selbst liegende – abhängig vom intuitiven Gleichgewicht ist. Insbesondere die Dokumentar fotografie vermag es, über den eigenen sozialen Raum hinauszublicken oder diesen mithilfe eines zusätzlichen Blicks zu befragen, der abseits des rein Subjektiven liegt. Innerhalb seiner Philosophie löst Glissant sich von einer auf Gegensatz

beruhenden Annahme vom Ich und dem Anderen und erschafft ein neues Sinnbild. Dieses möchte im Überschauen der Unterschiedlichkeiten eine ausgeglichene Beziehung innerhalb der Globalität herstellen. Dabei denkt er es nicht nur unter Menschen, sondern zwischen allen Lebewesen wie auch unbelebten Objekten sowie sichtbaren und unsichtbaren Kräften (Édouard Glissant, 2009). Seine Überlegungen zur Überwindung vom starren Denken in Identität und Ethnie ist in der Auseinandersetzung mit dem Zuhause und dem darin mitschwingenden, oft ideologisch genutzten Begriff der Heimat lohnend. Denn seine Reflexion verlangt immer auch die Übertragung vom individuellen, manchmal verschlossen geglaubten Rahmen auf den größeren räumlichen und sozialpolitischen Kontext – es ist Raum in Raum, aber eben kaum abgrenzbar.

Auch die Pandemie hat unsere Sinne dafür geschärft. Die Klimakrise rückte in den Hintergrund; Flucht und Migration wurden durch die vielen geschlossenen Grenzen schwieriger bis unmöglich; temporär wurde das Leben auf den Mikrokosmos Heim begrenzt und machte erfahrbar, was dieses Zurückgeworfen-Sein ohne Ausweichmöglichkeit bedeutet. Entgegen der idealisierten, romantisierten oder privilegierten Perspektive auf das Zuhause, ist es eben auch mit prekären Lebensbedingungen, tradierten Familienbildern, der Gefahr gegenüber Gewalt, Obdachlosigkeit, dem Absprechen von Zugehörigkeit, Diskriminierungen und/oder Einsamkeit verbunden, die auch immer mit Fragen nach Gender, Race und Klassismus einhergehen.

Die diesjährige zehnte Ausgabe des FOTODOKS versammelt fotografische Arbeiten von Emine Akbaba, Dannielle Bowman, Cyprien Clément-Delmas und Lindokuhle Sobekwa, Buck Ellison, Nanna Heitmann, Sohrab Hura, Jochen Lempert, Noelle Mason, Drew Nikonowicz, Now You See Me Moria, Arzu Sandal und Henk Wildschut, die sich diesem facettenreichen und komplexen Thema auf unterschiedliche Weise annähern. Dabei lassen die teilweise über viele Jahre erarbeiteten und manchmal von eigenen Erfahrungen angetriebenen Fotoarbeiten ein größeres Bild dieses so dichten Sozialraums zu. „A house is a house is a house“ öffnet sich mit einer Ausstellung und einem vielseitigen Begleitprogramm der gegenwärtigen Wahrnehmung von Zuhause und macht es lesbar für soziale Ungleichheit, die durch die weltweit bestehenden kolonialen, patriarchalischen und kapitalistischen Machtstrukturen weiter zunimmt.

Christina Maria Ruederer

34

ARZU SANDAL

136

BUCK ELLISON

46

CYPRIEN CLÉMENT-DELMAS &

46

LINDOKUHLE SOBEKWA

22

DANNIELLE BOWMAN

124

DREW NIKONOWICZ

112

EMINE AKBABA

8

HENK WILDSCHUT

88

JOCHEN LEMPert

76

NANNA HEITMANN

64

NOELLE MASON

100

NOW YOU SEE ME MORIA

148

SOHRAB HURA

Wild roses and other deep roots

Shelter, Ville de Calais, Rooted is a kind of trilogy by the Dutch artist Henk Wildschut, in which he has been documenting the living situation of refugees since 2005 with various focuses. Even if this is only referred to in such a compact way, while reading a thick dictionary of images already spreads out in everyone's mind. Under all the terms and meanings of this complex topic, almost always the same media images appear with only two categories: the *intruders* and the *victims*. In contrast to most European citizens, Henk was very often, long, repeatedly and full of curiosity in many places where refugees found temporary shelter. His photographs manage to surprise and offer a different form of approach. What is unusual is that his observations are full of empathy for refugees and their difficult living conditions, and yet maintain a rather sober and documentary imagery.

Wildschut observes objectively, documents traces and changes with a sociological feel and reports rather indirectly about the residents. His unprejudiced respect for the creative energy and perseverance of the people in these places is clearly recognizable. It is his strategy and art to formulate this in subtle, multi-layered but accessible images.

Since the French north coast is the scene of the action in Henk's previous books, *Rooted*, the third part of Wildschut's field research, also leads to refugee camps in Jordan, Lebanon and Tunisia. The focus of this series goes back to an early observation that Henk made in 2005 during a visit to an official camp for earthquake refugees in Pakistan. There he discovered unexpectedly for the first time a form of self-initiated and cultivated gardens and plant decorations in front of the tents of the residents. In these 'other places', which referring to the philosopher Foucault also function as heterotopias, symbols of hope and patience were rooted. "The existence of these tiny gardens changed my view of refugees: I began to see the residents as strong, resilient survivors, not victims. With this perspective, I started the studies of refugee problems in Calais in 2006" (HW) Even if some sparse green in repurposed plastic bottles or sandy soil do not necessarily suggest associations with a paradise garden, one understands the power of this horticultural ambition: They symbolize the longing for something that resembles a normal existence. Planting something is an optimistic act per se, in the case of the autonomous planting of the refugees it even becomes an alternative to the stereotypical images that are established by media reports or even aid organizations. (see also FOTODOKS 2017 / Michael Danner's *Migration as Avantgarde*).

You see mostly ornamental plants in *Rooted* and the manner of the planting gives an idea of whether the home gardeners expect a change in their refugee status in the short or medium term. "When I see green, I remember home", such a direct and generally understandable thought by an anonymous refugee opens the publication, and is entirely in keeping with the photographic narrative - describing similarities and normality in order to elegantly address the widespread idea of otherness and distance from refugees and successfully undermine it. Wildschut already described how important a space of self-determination is for refugees in the series *Supermarket*, which shows unexpected supply structures in Jordan's largest refugee village.

Wildrosen und andere Tiefwurzler

Shelter, Ville de Calais, Rooted ist eine Art Trilogie des Niederländers Henk Wildschut, in der er seit 2005 mit verschiedenen Schwerpunkten die Lebenssituation von Flüchtlingen dokumentierte. Selbst wenn dies hier nur so kompakt benannt wird, breitet sich dennoch beim Lesen jedem im Kopf bereits ein dickes Bilder-Lexikon dazu aus. Unter all den Begriffen und Bedeutungen dieses komplexen Themas erscheinen dabei die fast immer gleichen Medienbilder und lediglich zwei Kategorien: *Die Eindringlinge* und *Die Opfer*. Im Gegensatz zu den meisten europäischen Bürger*innen war Henk sehr oft, lange, wiederholt und voller Neugierde an vielen Orten, an denen Flüchtlinge temporär Unterschlupf fanden. Seine Fotografien schafften es zu überraschen und eine andere Form der Annäherung anzubieten. Ungewöhnlich ist dabei, dass seine Beobachtungen sowohl voller Empathie für Flüchtlinge und deren schwierige Lebensumstände sind und dennoch eine eher nüchterne und dokumentarische Bildsprache pflegen. Wildschut beobachtet sachlich, dokumentiert Spuren und Veränderungen mit soziologischem Gespür und berichtet eher indirekt von den Bewohner*innen. Klar erkennbar bleibt sein unvoreingenommener Respekt für die kreative Energie und Ausdauer der Menschen an diesen Orten. Dies in subtilen, vielschichtigen, aber zugänglichen Bildern zu formulieren ist seine Strategie und Kunst.

Nachdem in Henks vorhergehenden Büchern die französische Nordküste Ort des Geschehens ist, führt *Rooted*, der dritte Teil von Wildschuts Feldforschung, auch in Flüchtlingslager in Jordanien, Libanon und Tunesien. Der Fokus dieser Serie greift dabei auf eine frühe Beobachtung zurück, die Henk bereits 2005 bei einem Besuch in einem offiziellen Camp für Erdbebenflüchtlinge in Pakistan machte. Dort entdeckte er erstmals und unerwartet eine Form von selbst initiierten und gepflegten Gärten und Pflanzendekorationen vor den Zelten der Bewohner*innen. An diesen *anderen* Orten, die im Sinne des Philosophen Foucault auch als Heterotopien funktionieren, wurzelten also Symbole der Hoffnung und Geduld. „Die Existenz dieser winzigen Gärten veränderte meine Sicht auf Flüchtlinge: Ich begann, die Bewohner*innen als starke, unverwundlich Überlebende und nicht als Opfer zu sehen. Mit dieser Perspektive begann ich ab 2006 mit den Studien der Flüchtlingsprobleme in Calais“ (HW). Auch wenn manch spärliches Grün in umgenutzten Plastikflaschen oder sandigem Boden nicht unbedingt Assoziationen vom paradiesischen Garten nahelegen, versteht man dennoch die Kraft dieser gärtnerischen Ambition: Sie symbolisieren die Sehnsucht nach etwas, das einer normalen Existenz ähnelt. Etwas zu pflanzen ist per se ein optimistischer Akt, im Falle der autonomen Pflanzungen der Flüchtlinge wird es gar zu einem Gegenentwurf zu den stereotypen Bildern, die von Medienberichten oder selbst Hilfsorganisationen etabliert werden (siehe dazu auch FOTODOKS 2017, Michael Danners *Migration as Avant-Garde*).

Man sieht in *Rooted* meist Zierpflanzen, und die Form der Pflanzung lässt erahnen, ob die Heimgärtner*innen eher kurz- oder mittelfristig mit einer Veränderung in ihrem Flüchtlingsstatus rechnen. „When I see green, I remember home“, ein so direkt und allgemein verständlicher Gedanke eines anonymen Flüchtlings eröffnet die Publikation und

Many flowers appear in *Rooted* that are very familiar to us because they found their way to Europe centuries ago: easy-care African geraniums, jasmine, which is mainly found with exiles in Lebanon because it is a reminder of Damascus, the 'city of jasmine', and of course the symbolic blossoms of the rose, which itself has an Asian migration background.

Flowers, migration and politics, a flavoursome subject.

Uprooted cut flowers are traded around the world as decorations or gifts and have their symbolic role even in the history of German migration: In 1964 in Cologne, the Portuguese Rodriguez de Sá, the millionth guest worker who came to Germany, received a bouquet of carnations, a moped and a handshake; in 1972 Vera Rimski from Belgrade, the "two millionth anniversary guest worker", was welcomed in Munich - with cut flowers, champagne and a portable television set. Taryn Simon's photo work "*Paperwork and the Will of Capital*", which in 2015 re-enacts special floral arrangements that always appeared as decorations on press photos when important political or economic declarations were signed, also fits in well. Oslo, 2008, Agreement on the Prohibition of Cluster Bombs: Purple Orchids and Yellow Hybrid Tea Roses, etc. Simon got her flowers from the famous Aalsmeer flower auction in the Netherlands, where 20 million flowers are sold every week. During her research, she noticed how certain flowers are slowly disappearing from the world market due to their fragility. Or conversely, how robust roses are that can survive practically anywhere and our desire (or love) for roses is shaped and promoted by market interests. Rose is a rose is a rose is a rose, Loveliness extreme. Extra gaiters, loveliness extreme. Sweetest ice-cream... The sentence that made Gertrude Stein famous comes from her story *Geography and Plays*. Repetitions, in language and in images, create new meanings and open up space. Everything is present and superficial, but superficial with depth. This fits both with Henk Wildschut's way of working and with the title of the entire exhibition. When everything has been said and done to draw boundaries, the realization takes root at some point that migration, flight or change of location are in the nature of the potato, brown rat, hybrid rose and homo mobilis etc, that is, of things. *A house is a rose is a future...*

steht ganz im Sinne der fotografischen Erzählung – Gemeinsamkeiten und Normalität beschreiben, um die verbreitete Vorstellung von Andersartigkeit und Distanz gegenüber Flüchtlingen elegant und erfolgreich zu untergraben. Wie wichtig ein Raum der Selbstbestimmtheit für Flüchtlinge ist, beschrieb Wildschut schon in der stilsicheren Serie *Supermarket*, die Versorgungsstrukturen in Jordaniens größter Flüchtlings-Ortschaft thematisiert.

In *Rooted* tauchen viele Blumen auf, die uns sehr vertraut sind, weil sie schon vor Jahrhunderten ihren Weg nach Europa fanden: pflegeleichte afrikanische Geranien, Jasmin, der vor allem im libanesischen Exil zu finden ist, weil er an Damaskus, die „Stadt des Jasmins“, erinnert, und natürlich die symbolkräftigen Blüten der Rose, die selbst einen asiatischen Migrationshintergrund hat.

Blumen, Migration und Politik, ein duftendes Thema.

Entwurzelte Schnittblumen werden weltweit als Dekoration oder Geschenk gehandelt und haben selbst in der deutschen Migrationsgeschichte ihre symbolhafte Rolle: 1964 erhielt der Portugiese Rodriguez de Sá in Köln als millionster Gastarbeiter, der nach Deutschland kam, einen Blumenstrauß aus Nelken, ein Moped und einen Händedruck, 1972 wurde Vera Rimski aus Belgrad, die „zweimillionste Jubiläumsgastarbeiterin“, in München begrüßt – mit Schnittblumen, Sekt und einem tragbaren Fernsehgerät. Dazu passt dann auch Taryn Simons Fotoarbeit "*Paperwork and the Will of Capital*", die 2015 spezielle Blumengestecke reinszeniert, welche bei der Unterzeichnung wichtiger politischer oder wirtschaftlicher Beschlüsse immer als Dekoration auf Pressefotos auftauchten. Oslo, 2008, Abkommen über das Verbot von Streubomben: lila Orchideen und gelbe Edelrosen. Simon bezog ihre Blumen von der berühmten Aalsmeer Blumenauktion in den Niederlanden, wo jede Woche 20 Millionen Blumen verkauft werden. In der Recherche bemerkte sie, wie bestimmte Blumen aufgrund ihrer Zerbrechlichkeit langsam vom Weltmarkt verschwinden. Oder umgekehrt, wie robust Rosen sind, die praktisch überall überleben können, und unser Wunsch nach Rosen (oder Liebe) durch Marktinteressen geprägt und gefördert wird.

Rose is a rose is a rose is a rose, Loveliness extreme. Extra gaiters, Loveliness extreme. Sweetest ice-cream ... Der Satz, der Gertrude Stein berühmt machte, entstammt ihrer Erzählung „*Geography and Plays*“ (dt.: „Die Welt ist rund“). Wiederholungen, in der Sprache und in Bildern, schaffen neue Bedeutungen und öffnen den Raum. Alles ist gegenwärtig und vordergründig, aber vordergründig mit Tiefe. Dies passt sowohl zu Henk Wildschuts Arbeitsweise als auch zum Titel der gesamten Ausstellung. Wenn alles gesagt und getan ist, um Grenzen zu ziehen, schlägt irgendwann die Erkenntnis Wurzeln, dass Migration, Flucht oder Ortswechsel in der Natur der Kartoffel, Wanderratte, Edelrose und Homo Mobilis etc., also der Dinge, liegen. *A House is a Rose is a Future ...*

12
Bar Elias, Beqaa, Lebanon – May 2017

12/13
Choucha Camp, Tunisia – July 2011

14
Zaatari Camp, Jordan – April 2018

15
Calais, France – November 2015

16-19
Zaatari Camp, Jordan – April 2018

20 top
Baalek, Beqaa, Lebanon – May 2018

20 bottom
Zaatari Camp, Jordan – April 2018

21
Nasriyeh, Beqaa, Lebanon – May 2018

12
Bar Elias, Beqaa, Lebanon – May 2017

12/13
Choucha Camp, Tunisia – July 2011

14
Zaatari Camp, Jordan – April 2018

15
Calais, France – November 2015

16-19
Zaatari Camp, Jordan – April 2018

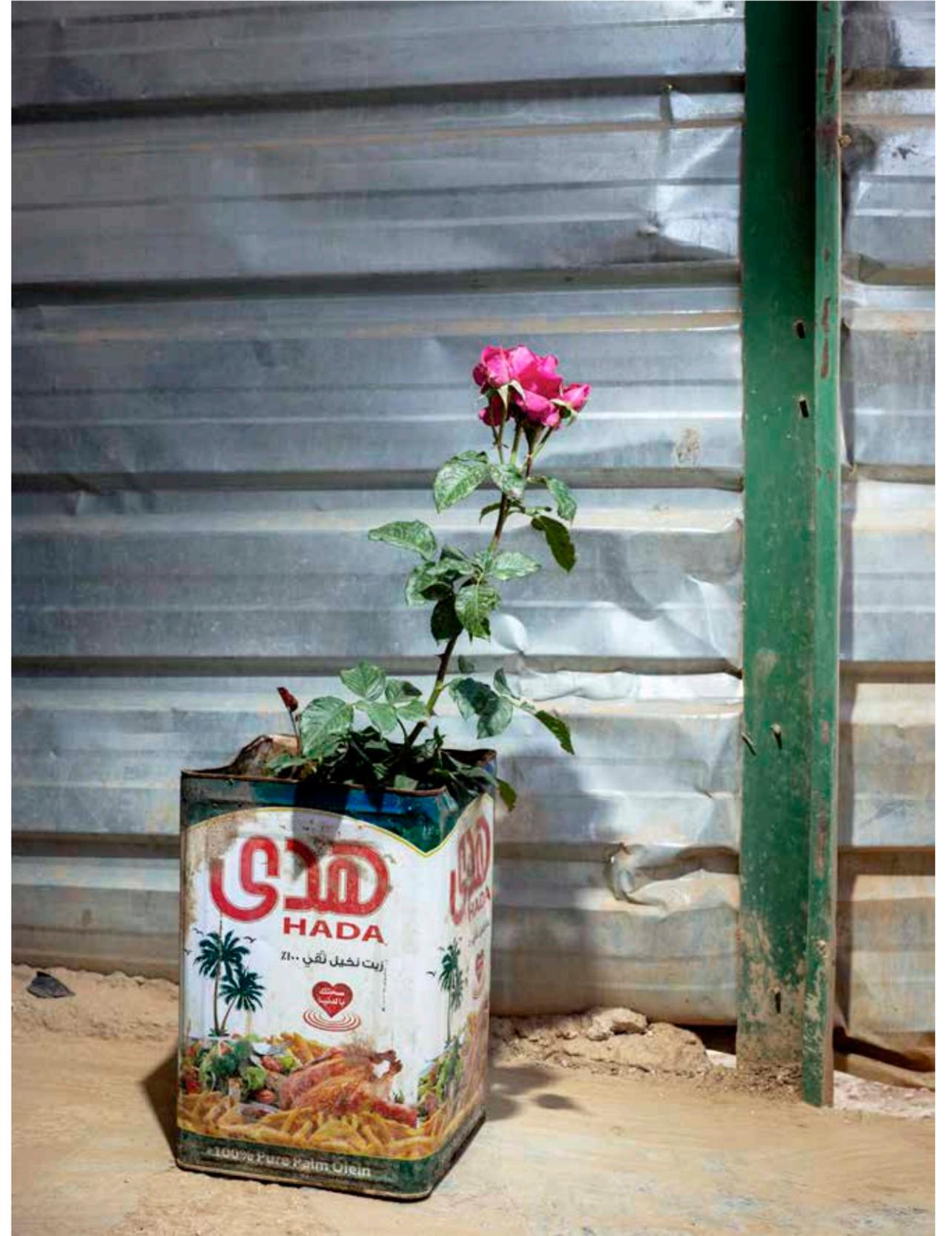
20 top
Baalek, Beqaa, Lebanon – May 2018

20 bottom
Zaatari Camp, Jordan – April 2018

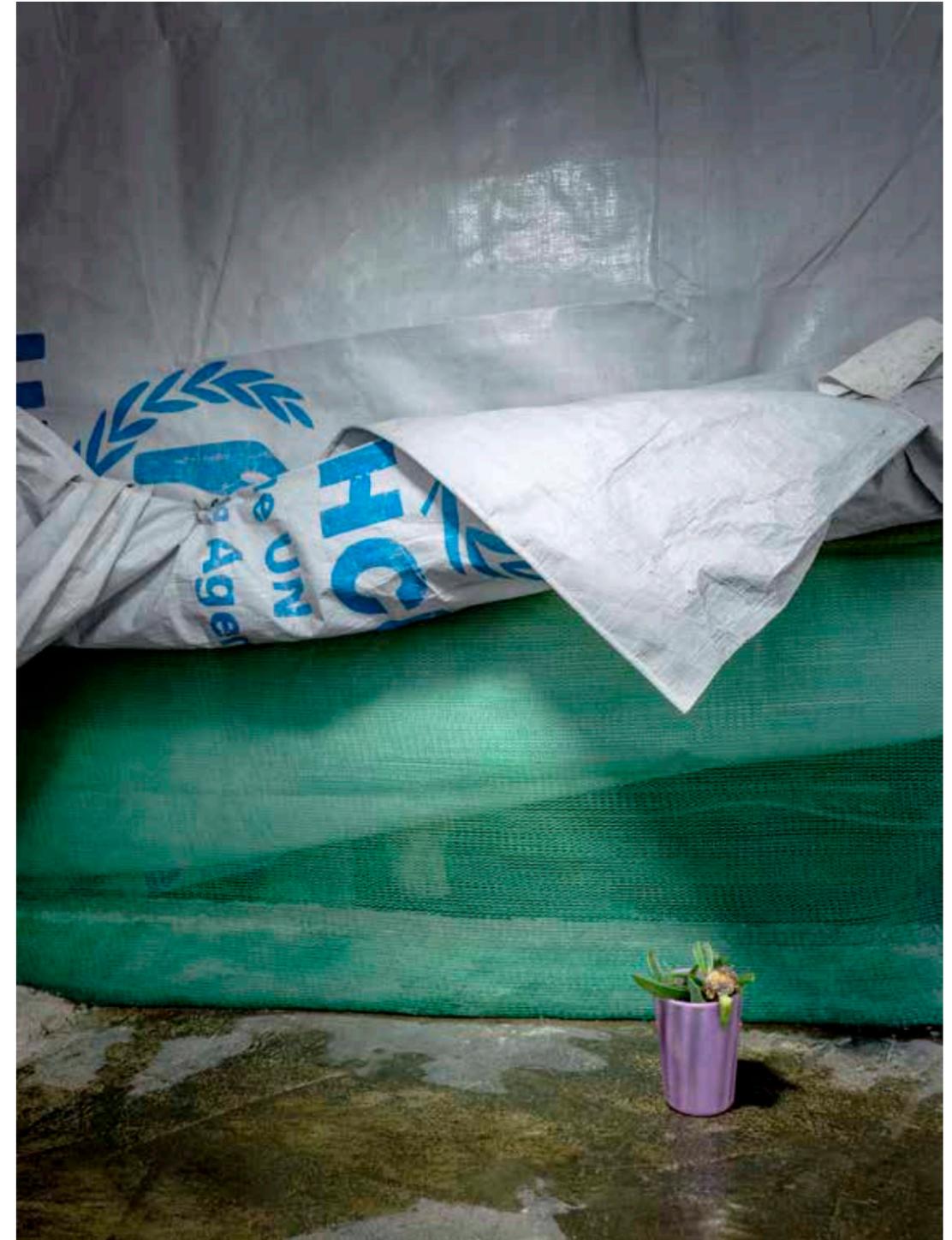
21
Nasriyeh, Beqaa, Lebanon – May 2018











Impressions

A smell, a special taste, noises, the feeling of a certain texture under the fingertips - just one of those sensory impressions, however subtle it may be, can trigger an intense memory of the past. A feeling that overwhelms you and throws you out of the present for a brief moment. Sometimes visual impressions are superimposed on these sensations like set pieces. Let your heart beat faster, close your eyes, feel, relive. And as soon as you have realized it and, maybe, want to hold on to it, this one moment evaporates, only reverberates for a little while and has already disappeared again.

Dannielle Bowman takes us into a world of felt memories, which we all share somehow despite the greatest individuality, and accepts the challenge of translating them into photographs. Based on her own family history, her tracing is dedicated to the homes and surroundings of Black Americans in various predominantly Black neighbourhoods across the US. Her focus is on the quotidian within American Black environments, as she describes it. Yet, despite this distinct, meaningful focus, the moments captured in her photographs seem quite universal and address us all in one way or another. They are like vessels that we fill individually.

Do you remember when we secretly put on grandma's old fur coats and played adults?! That slightly musty smell. Or the raised surface of uncle's imposing ring, often viewed, admiring the glitter of the precious metal and wondering how heavy this ring might be ... and whether it can still be slipped off his finger. Our house, surrounded by the sun day in and day out, parts of the garden bathed in cooling shade, and only a few hours later shines with scorching heat on the dry grass that pokes stubbornly into the soles of our bare feet. It is difficult to look through the gauze-like fabric of the mosquito net, because here, too, the rays of the sun dance in shimmering dots on the surface, making us blink. And in the house itself, years later, we look at our faces on the mantelpiece, which, unlike us, never get older, and as we climb the stairs we discover that it is not just the textures and smells from our childhood that have been inscribed in us. Likewise, our bodies and movements have imprinted themselves on the environment of our childhood and tell of bygone days.

25
October's Shadows (I), 2019

26
Vision (Bump'N'Curl), 2019

27
Inglewood I, 2019

28
Carpeted Stairs, 2019

29
Alpha Kappa Alpha, 2017

30
Vision (Garage), 2019

31
Reunion Shoes (Texas I),
2012-2020

32
Mason's Ring, 2020

33
Bust, 2019

Eindrücke

Ein Geruch, ein besonderer Geschmack, Geräusche, das Ertasten einer bestimmten Textur unter den Fingerkuppen - nur einer jener Sinesindrücke, und mag er noch so subtil sein, kann eine intensive Erinnerung an Vergangenes auslösen. Ein Gefühl, das einen überwältigt, für einen kurzen Moment aus der Jetztzeit wirft. Bisweilen legen sich auch visuelle Eindrücke wie Versatzstücke über diese Empfindungen. Lassen das Herz höherschlagen, die Augen schließen, spüren, nacherleben. Und kaum, dass man es realisiert hat und vielleicht festhalten will, verflüchtigt sich dieser eine Moment, hallt nur eine kleine Weile nach und ist schon wieder verschwunden.

Dannielle Bowman entführt uns in eine Welt gefühlter Erinnerungen, die wir trotz größter Individualität doch alle teilen, und nimmt die Herausforderung an, sie in Fotografien zu übersetzen. Ausgehend von ihrer eigenen Familiengeschichte widmet sich ihr Nachspüren den Häusern und Umgebungen Schwarzer Amerikaner*innen in verschiedenen überwiegend Schwarzen Stadtvierteln in den USA. Ihr Fokus richtet sich auf das Alltägliche innerhalb US-amerikanischer Schwarzer Lebenswelten, wie sie es beschreibt. Doch trotz dieser distinkten, bedeutsamen Fokussierung wirken die in ihren Fotografien festgehaltenen Augenblicke ganz universell, sprechen uns alle auf die eine oder andere Weise an; sind wie Gefäße, die wir individuell befüllen.

Weißt du noch damals, als wir uns heimlich Omas alte Pelzmäntel angezogen haben und erwachsen spielten?! Dieser leicht muffige Geruch. Oder die reliefierte Oberfläche dieses imposanten Rings des Onkels, oft betrachtet, das Glitzern des wertvollen Metalls bewundert und sich gefragt, wie schwer dieser Ring wohl sein mag ... und ob er sich überhaupt noch vom Finger streifen lässt. Unser Haus, tagein, tagaus von der Sonne umwandert, Teile des Gartens in kühlenden Schatten getaucht, um sich nur wenige Stunden später sengend auf das trockene Gras zu legen, das stoppelig in die nackten Fußsohlen piekst. Der Blick durch das gazeartige Gewebe des Moskitonetzes fällt schwer, denn auch hier tanzen die Sonnenstrahlen in flirrenden Punkten auf der Oberfläche; lassen uns blinzeln.

Und im Haus selbst, Jahre später, betrachten wir unsere Gesichter auf dem Kaminsims, die im Gegensatz zu uns nie älter werden, und stellen beim Hochsteigen der Treppe fest, dass sich nicht nur die Texturen und Gerüche aus unserer Kindheit in uns eingeschrieben haben. Ebenso haben sich unsere Körper und Bewegungen in die Umgebung unserer Kindheit eingepägt und erzählen von vergangenen Tagen.

25
October's Shadows (I), 2019

26
Vision (Bump'N'Curl), 2019

27
Inglewood I, 2019

28
Carpeted Stairs, 2019

29
Alpha Kappa Alpha, 2017

30
Vision (Garage), 2019

31
Reunion Shoes (Texas I),
2012-2020

32
Mason's Ring, 2020

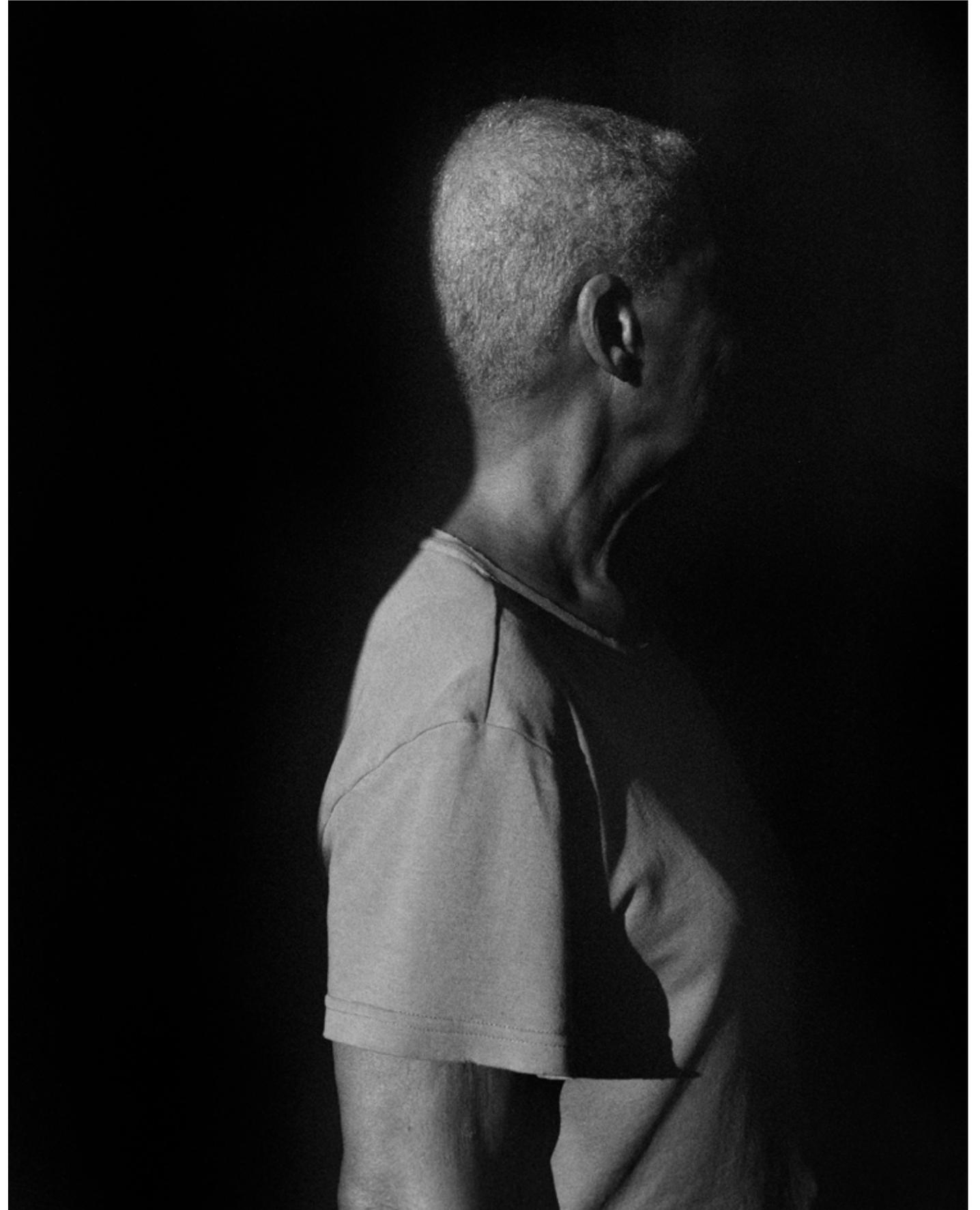
33
Bust, 2019











Believe the inner child

What tools do you use to research your own memory? And how much journalistic distance is necessary or even possible, especially when sensitivity is required? The photographer Arzu Sandal not only dared to deal with her painful childhood, but also with the photo-documentary limits of objectivity. The University of Hanover advertises in the profile of the photojournalism and documentary film course, which Arzu Sandal took, that the goal is the development of photographic personalities who understand how to visualise content in individual visual languages. In the individual courses, however, it was rather unusual to tackle yourself, says Arzu. "Especially within this bubble, which was about journalism and didn't have the framework for self-related projects at all. The attention shouldn't be there because of me, but because of the topic. Unfortunately, it is often the case that victims of domestic violence have to stand up and talk about their experience in order to give them space. And in doing so, they relive it again and again. At some point it becomes easier to differentiate, but it's still your own story, your own background."

The typical journalistic approach was initially a hurdle and not the obvious form of visualisation. "That's when I started to find this very calm photography for myself. For me it was about creating associations with the places that have a special meaning for me. I had suppressed the whole subject of *Childhood* for a long time." Arzu began to travel to the place where she had not been in ten years. She wanted to compare her vague feelings with reality. "This refreshing of my own memories was my way of always looking for a confrontation. The work was a long process. I had to take my time for it in stages because it was a total show of strength. I realized that a large part of my memory was missing. It helped that I loved taking photos as a child. So I went through old photo albums and testimonials to find out: How did I perceive the world as a child? Through this research it was possible to close my memory gaps."

Arzu added a second and third dimension to her work by asking her two older siblings for pieces of text, which she bound into a book together with the new and collected photographs. Why this particular medium? "It was clear to me that it definitely had

to be a book that I could put aside at some point, but also get out again when I felt like it," says Arzu. "The texts of my siblings and I are handwritten documents that portray our strongest memories. They make everything a little more real. You get an insight into our emotional worlds from back then." Before, she had no clue what a normal family was at all. She perceives her situation as particularly complex due to the immense emotional pressure that not only physical, but also psychological violence exerted on her. I ask Arzu what it was like for the three siblings to make the same journey together, to where it hurts. "Exciting! Because only then did we really reflect on it. Of course, we also supported each other beforehand, but never had discussions with one another in this depth and intensity. Before that, there was a great urge to run away from it because we knew how terribly exhausting the argument would be. That was a good opportunity for us to stop each other." The bond to her siblings is strong and valuable, and has given her a lot of strength during the *Childhood* process: "To know, no matter what, the two are there for me. It's not just my story."

And what do you take with you into the future now that it has been told? "That I started to believe my inner child. Listen to him. I take this dialogue with me into my current self," smiles Arzu. She has tears in her eyes, "happy tears," as she quickly assures me. "I believe that photography is a means of reflecting on processes for which you don't even have the words. The visual is often easier to access than the written. Photography has become my home. That's why I can absolutely imagine pushing the topic further. It itches, but I notice: others itches too. There is still so much that could be visualised to encourage other affected people. That would be my great wish."

Sonja Pham

36, 37, 40-45
Childhood

38/39
New Childhood

Dem inneren Kind Glauben schenken

Mit welchen Werkzeugen recherchiert man in seiner eigenen Erinnerung? Und wie viel journalistische Distanz ist dabei nötig oder überhaupt möglich, besonders wenn Sensibilität gefragt ist? Die Fotografin Arzu Sandal hat es gewagt, sich nicht nur mit ihrer schmerzvollen Kindheit, sondern auch mit den fotodokumentarischen Grenzen der Objektivität auseinanderzusetzen.

Die Hochschule Hannover wirbt im Profil des Studiengangs Fotojournalismus und Dokumentarfilm, den Arzu Sandal belegte, das Ziel sei die Entwicklung fotografischer Persönlichkeiten, die es verstünden, Inhalte in individuellen Bildsprachen zu visualisieren. In den einzelnen Kursen sei es jedoch eher unüblich gewesen, sich selbst anzupacken, erzählt Arzu. „Besonders innerhalb dieser Bubble, in der es um Journalismus ging und in der es überhaupt nicht den Rahmen für selbstbezogene Projekte gab. Die Aufmerksamkeit sollte aber gar nicht wegen mir da sein, sondern wegen der Thematik. Denn leider ist es oft so, dass sich Opfer von häuslicher Gewalt hinstellen und über ihre Erfahrung sprechen müssen, damit sie Raum bekommen. Und dabei durchleben sie sie immer wieder. Eine Abgrenzung fällt zwar irgendwann leichter, aber trotzdem ist es ja die eigene Geschichte, der eigene Hintergrund.“

Die typisch journalistische Herangehensweise sei zunächst eine Hürde und nicht die ihr naheliegende Form der Visualisierung gewesen. „Damals fing ich an, dieses sehr ruhige Fotografieren für mich zu finden. Für mich ging es darum, Assoziationen mit den Orten zu schaffen, die für mich eine besondere Bedeutung haben. Die ganze Thematik von *Childhood* hatte ich sehr lange verdrängt.“ Arzu begann, an den Ort zu reisen, an dem sie zehn Jahre lang nicht gewesen war. Sie wollte ihre diffusen Gefühle mit der Realität abgleichen. „Dieses Auffrischen der eigenen Erinnerungen war mein Weg, immer wieder die Konfrontation zu suchen. Die Arbeit war ein langer Prozess. Ich musste mir in Etappen dafür Zeit nehmen, weil es ein totaler Kraftakt war. Ich merkte, dass in meinem Gedächtnis ein großer Teil fehlt. Mir half, dass ich als Kind schon wahnsinnig gern fotografiert habe. Ich durchsuchte also alte Fotoalben und Zeugnisse, um herauszufinden: Wie habe ich die Welt als Kind wahrgenommen? Durch diese Recherche gelang es, meine Gedächtnislücken zu schließen.“

Um eine zweite und dritte Dimension erweiterte Arzu ihre Arbeit, indem sie ihre beiden älteren Geschwister um Textstücke bat, die sie zusammen mit den gesammelten und neuen Fotografien zu einem Buch binden ließ. Weshalb gerade dieses Medium?

„Mir war klar, dass es auf jeden Fall ein Buch werden muss, das ich irgendwann beiseitestellen, aber auch wieder herausholen kann, wenn ich mich danach fühle“, so Arzu. „Die Texte von meinen Geschwistern und mir sind handschriftliche Schriftstücke, die unsere stärksten Erinnerungen schildern. Sie machen alles noch mal ein Stück realer. Man bekommt einen Einblick in unsere Gefühlswelten von damals.“ Früher habe sie keinen Anhaltspunkt gehabt, was eine normale Familie überhaupt sei. Als besonders komplex empfindet sie ihre Situation durch den immensen emotionalen Druck, den nicht nur die physische, sondern auch psychische Gewalt auf sie ausübte.

Ich frage Arzu, wie es für die drei Geschwister war, gemeinsam dieselbe Reise zu machen, dahin, wo es wehtut. „Aufregend! Weil wir erst dann richtig reflektiert darüber gesprochen haben. Wir haben uns davor natürlich auch unterstützt, aber nie Gespräche in dieser Tiefe und Intensität miteinander geführt. Zuvor war der Drang groß, davor wegzulaufen, weil wir wussten, wie furchtbar anstrengend die Auseinandersetzung sein würde. Das war für uns eine gute Gelegenheit, uns gegenseitig mal anzuhalten.“ Die Bindung zu ihren Geschwistern sei stark und wertvoll und habe ihr im Prozess von *Childhood* viel Kraft gegeben: „Zu wissen, egal was ansteht, die beiden sind für mich da. Das ist nicht nur meine Geschichte.“

Und was nimmt sie jetzt, wo sie erzählt ist, mit in die Zukunft? „Dass ich angefangen habe, meinem inneren Kind Glauben zu schenken. Ihm zuzuhören. Diesen Dialog nehme ich mit in mein jetziges Ich“, sagt Arzu lächelnd. Sie hat Tränen in den Augen, „Glückstränen“, wie sie mir schnell versichert. „Ich glaube, dass Fotografie ein Mittel ist, Prozesse widerzuspiegeln, für die man die Worte gar nicht hat. Das Visuelle hat oft einen leichteren Zugang als das Schriftliche. Die Fotografie ist zu meiner Heimat geworden. Deswegen kann ich mir absolut vorstellen, das Thema weiter zu pushen. Es juckt mich, aber ich merke: Es juckt auch andere. Es gäbe noch so viel, was man visualisieren könnte, um anderen Betroffenen Mut zu machen. Das wäre mein großer Wunsch.“

Sonja Pham

36, 37, 40-45
Childhood

38/39
New Childhood



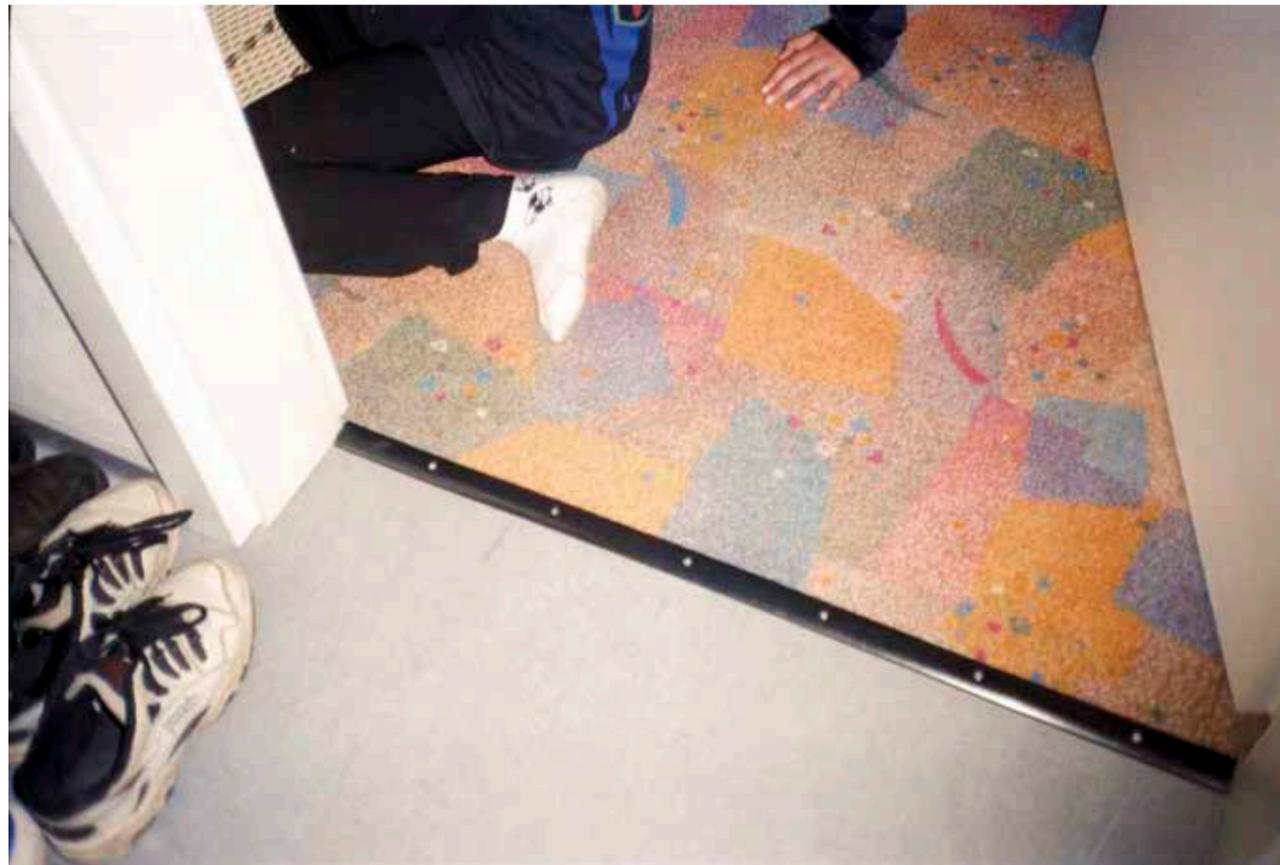


Du hast mir beigebracht, dass es
 Böses auf der Welt gibt, so wie andere
 das Alphabet lernen. Durch dich
 habe ich den Wert in mir selber
 verloren.





weißt du noch...
Als am nächsten Tag
Klassenfotos gemacht
werden sollten und ich
diesen "Farbenspiel" im
Gesicht hatte?
Ich habe die Bilder die ich
hatte weg geschmissen oder
versteckt, weil mir das so
peinlich war...





Wenn es um meinen Vater geht, hoffe
ich mir, dass er uns alle in Ruhe lässt.
Denn das was er uns angetan hat,
reicht bis in alle Ewigkeit.

What happens to a dream deferred?

Does it dry up
like a raisin in the sun?
Or fester like a sore—
And then run?
Does it stink like rotten meat?
Or crust and sugar over—
like a syrupy sweet?

Maybe it just sags
like a heavy load.

Or does it explode?

Langston Hughes, *Harlem* (1951)

Harlem is a canonical poem by the American poet Langston Hughes and seems tailored to the life-drawn faces of the people of *Daleside: Static Dreams*.

A white family of five – father, mother, three children – stand outside a liquor store in Daleside. They look at the camera with empty expressions. Although they are standing close together, there are no gestures of intimacy. There is no feeling of warmth. Quite the opposite – Daleside's extract of reality appears to us as permeated with a colourful aesthetic of goods and yet an anachronistic space, removed from the rapid developments in the nearby metropolis of Johannesburg.

A blonde girl poses with a salmon-coloured feather boa and a skirt made of pink tinsel on her modest single bed. Behind her on the brittle wall hangs a self-made collage of old posters by Miley Cyrus and Justin Bieber – the pop icons are still smiling innocently. Not only are clothes and interiors poor, the child's idols are also out of date. The open door reveals the corridor of the apartment. A Black domestic worker scurries in the background. As if it were a coincidence, there are historical continuities of racist hierarchies and marginalization in which a Black woman from a precarious background has to work for a white family.

To juxtapose the poem of an Afro-American poet with the reality of life in white South African may be outrageous. Yet it is amazing how aptly *Harlem* lends a poetic voice to the portraits of Daleside. It is this paradox that Lindokuhle Sobekwa & Cyprien Clément-Delmas are able to grasp in the reflection of the neoliberal South Africa of the present: The residents of Daleside do not

appear as winners in an unjust state, but as losers in a world in which they and their dreams are not allowed to come true; What happens to a dream deferred, asks Langston Hughes in *Harlem*. *Daleside: Static Dreams* not only looks behind a facade, but creates it itself. Sometimes in exaggerated posing, the residents confront us less as individuals than as stereotypes of an idea of a lower-income neighbourhood handed down in the media. They confront us with their own voyeurism and the expectations we have of their milieu. In *Daleside: Static Dreams*, Lindokuhle Sobekwa & Cyprien Clément-Delmas create a surreal and yet all too real world of images that tells of historical ballast, physical violence and the longing for redemption.

Leonie Emeka & Emily Nill

Cyprien Clément-Delmas

49
Family portrait I, 2015, Daleside

53
The two friends, 2019, Daleside

57
Christmas girl, 2018, Daleside

61
White cat, 2018, Daleside

Lindokuhle Sobekwa

50/51
South Africa. Johannesburg. Daleside. 2016.
Jorden and Naiden's boyfriend Bosman chilling
outside the Burn's house.

54/55
South Africa. Johannesburg. Daleside. 2016.
Dominique, an aspiring young fashion model
in Daleside, a once affluent Afrikaner community
in the South of Johannesburg.

58/59
South of Johannesburg. Daleside, Johannesburg,
South Africa, 2017. Brothers fighting.

62/63
South Africa. Johannesburg. Daleside. 2019.
Farmworkers and their boss's child at a local
supermarket going to get lunch.

What happens to a dream deferred?

Does it dry up
like a raisin in the sun?
Or fester like a sore—
And then run?
Does it stink like rotten meat?
Or crust and sugar over—
like a syrupy sweet?

Maybe it just sags
like a heavy load.

Or does it explode?

Langston Hughes, *Harlem* (1951)

Harlem ist ein kanonisches Gedicht des US-amerikanischen Poeten Langston Hughes und scheint wie zugeschnitten auf die vom Leben gezeichneten Gesichter der Menschen von *Daleside: Static Dreams*.

Eine fünfköpfige weiße Familie – Vater, Mutter, drei Kinder – steht vor einem Liquor Store in Daleside. Sie blicken mit leeren Mienen in die Kamera. Obwohl sie nahe beieinander stehen, fehlen Gesten von Intimität. Es stellt sich kein Gefühl der Wärme ein. Ganz im Gegenteil – der Realitätsausschnitt Dalesides tritt uns als von bunter Warenästhetik durchdrungen und dennoch anachronistischer Raum entgegen, abgehängt von den rapiden Entwicklungen der nahe gelegenen Metropole Johannesburg.

Ein blondes Mädchen posiert mit lachsfarbener Federboa und einem Rock aus pinkem Lametta auf ihrem bescheidenen Einzelbett. Hinter ihr an der brüchigen Wand hängt eine selbst gebastelte Collage aus alten Postern von Miley Cyrus und Justin Bieber – die Popikonen lächeln noch unschuldig. Nicht nur Kleidung und Inneneinrichtung sind ärmlich, auch die Idole des Kindes sind veraltet. Die geöffnete Tür gibt den Blick auf den Gang der Wohnung frei. Durch den Bildhintergrund huscht eine schwarze Hausangestellte. Als wäre es Zufall, zeigen sich historische Kontinuitäten rassistischer Hierarchien und Marginalisierung, in denen eine schwarze Frau für eine weiße Familie aus prekären Verhältnissen arbeiten muss.

Das Gedicht eines afroamerikanischen Poeten der Lebensrealität weißer Südafrikaner*innen gegenüberzustellen, mag empörend. Und doch ist es erstaunlich, wie treffend *Harlem* den Porträts von Daleside eine poetische Stimme verleiht. Es ist dieses Paradox, das Lindokuhle Sobekwa & Cyprien Clément-Delmas in der Reflexion des neoliberalen Südafrikas der Gegenwart zu

fassen vermögen: Die Bewohner*innen von Daleside treten nicht als Gewinner*innen eines Unrechtsstaates ins Bild, sondern als Verlierer*innen einer Welt, in der sie und ihre Träume sich nicht verwirklichen dürfen; „What happens to a dream deferred?“, fragt Langston Hughes in *Harlem*.

Daleside: Static Dreams blickt nicht nur hinter eine Fassade, sondern erschafft sie selbst. Teilweise in übersteigerter Inszenierung treten uns die Bewohner*innen weniger als Individuen denn als Stereotypen einer medial tradierten Idee von Unterschicht entgegen. Sie konfrontieren uns mit dem eigenen Voyeurismus und den Erwartungen, die wir an ihr Milieu richten. In *Daleside: Static Dreams* erschaffen Lindokuhle Sobekwa & Cyprien Clément-Delmas eine surreale und doch allzu reale Bilderwelt, die von historischem Ballast, körperlicher Gewalt und der Sehnsucht nach Erlösung erzählt.

Leonie Emeka & Emily Nill

Cyprien Clément-Delmas

49
Family portrait I, 2015, Daleside

53
The two friends, 2019, Daleside

57
Christmas girl, 2018, Daleside

61
White cat, 2018, Daleside

Lindokuhle Sobekwa

50/51
South Africa. Johannesburg. Daleside. 2016.
Jorden and Naiden's boyfriend Bosman chilling
outside the Burn's house.

54/55
South Africa. Johannesburg. Daleside. 2016.
Dominique, an aspiring young fashion model
in Daleside, a once affluent Afrikaner community
in the South of Johannesburg.

58/59
South of Johannesburg. Daleside, Johannesburg,
South Africa, 2017. Brothers fighting.

62/63
South Africa. Johannesburg. Daleside. 2019.
Farmworkers and their boss's child at a local
supermarket going to get lunch.



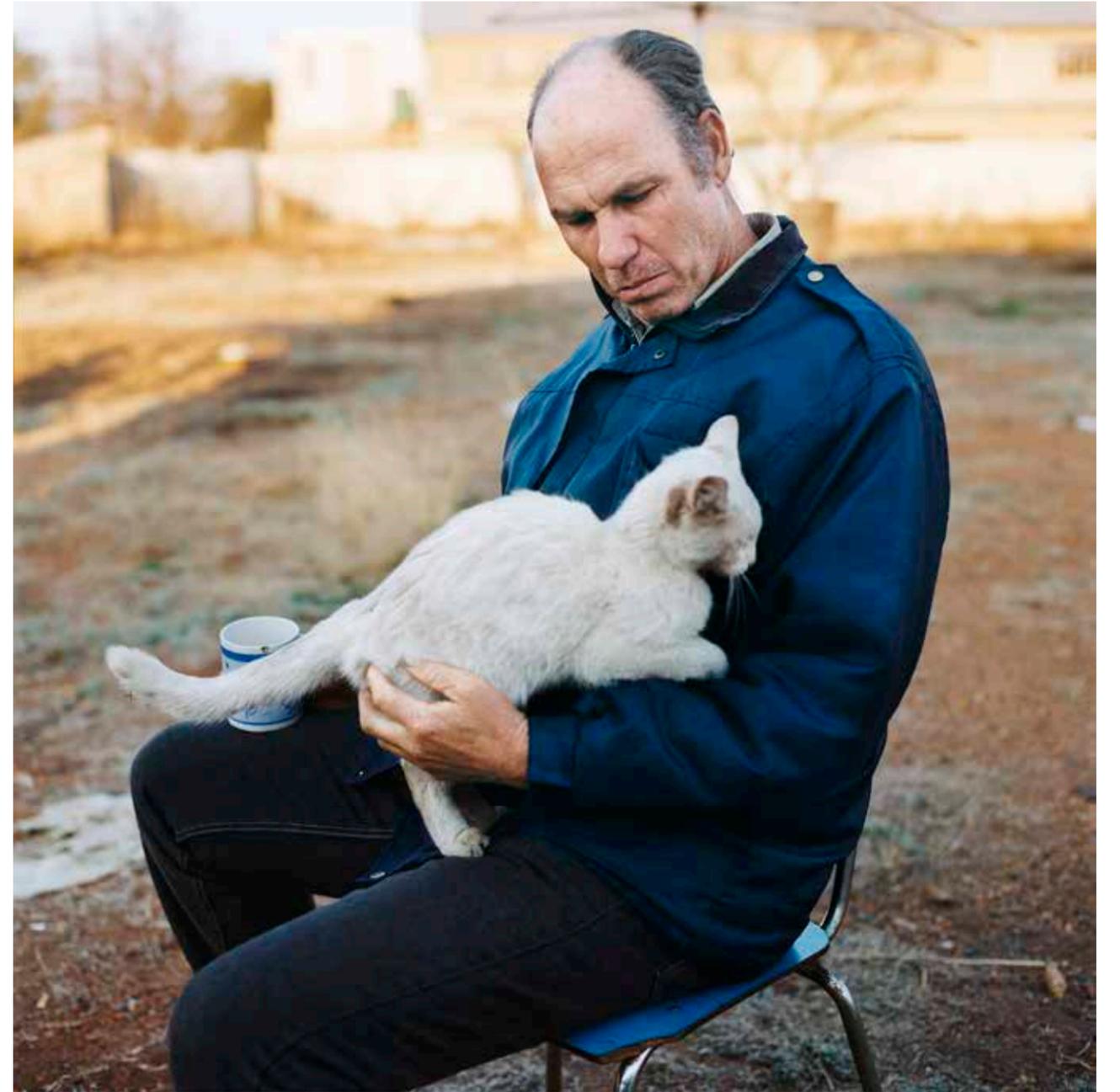














Avisualities

The image of a child stowed in a suitcase, discovered by x-ray machine at the Spanish/Moroccan border in 2015, remains imprinted in my mind, six years after seeing it in a British newspaper, during the so-called 'refugee crisis' which neither began nor ended that year. Another image, a photograph of tiny, drowned, Alan Kurdi on a Turkish beach, garnered much more attention a few months on, yet it was this other kind of image, this making-visible, this machine vision, that seemed to capture precisely how the human body is implicated in a highly politicised discourse of borders, mobility and sovereignty. Created in the extra-territorial space of the border zone, what is created in this moment is a kind of limit-image, as the very core of the human is made at once visible and vulnerable, available for injury.

Noelle Mason's eye was drawn to this image too, and others like it; limit-images from the US/Mexico border, close to where the artist was raised in California. Her sculptural and visual practices of embodiment are borne of a desire to re-insert a different register of information back into the flat, desensualised plain of the image, one that acknowledges aesthetics as a discipline that deals with affective experience; with the body's very limits. Her series *X-Ray Vision vs Invisibility* reorganises and transforms machinic vision, divorcing images from administrative or legislative regimes of surveillance by turning them into material objects to inhabit a gallery space. Using cyanotype, x-stitch embroidery, and hand-woven tapestry, her phronetic practice offers a space to think outside of mimetic representation and into a phenomenological exploration that can perhaps be undertaken with the people whose bodies are so brutally excribed by surveillance technologies. With Eagleton's conception of aesthetics, which comprises: 'the whole of our sensate life together – the business of affections and aversions, of how the world strikes the body on its sensory surfaces, of that which takes root in the gaze and the guts and all that arises from our most banal biological insertion into the world'¹, there is a sense in which Mason's enterprise can be understood as a radically reparative labour.

In Lippit's extraordinary work, *Atomic Light*, he weaves together discourses of cinema, x-ray and psychoanalysis, seeking a theory for visibilities of the 'inside', observing how, in the wake of Hiroshima and Nagasaki, the atomic bomb introduced 'a visibility of the invisible, a mode of avisuality'². Similarly, x-ray technology, in fusing radiation with photography, produces a kind

of transparent body, '[B]y passing radiation directly through the body, using it as a kind of radiant filter, x-ray photography exposed the body in its most intimate, interior depth, as beyond the threshold of visibility.'³ The treacherous, often fatal, journeys embarked upon by people seeking a better life are in this way both seen and unseen by x-ray vision. Trapped in airless lorries, containers, even suitcases: freight. Frightened. Fraught with danger. Mason's haptic repurposing invites the viewer to question precisely what it is that orders our field of representation, how images and words and things are separated, and how such practices might be instrumental in the making and unmaking of the figure of the human.

Max Houghton

¹ Eagleton, T, 'The Ideology of the Aesthetic' in *Poetics Today*, Vol. 9, No. 2, The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric (1988), pp 327-338

² Lippit, A M, *Atomic Light (Shadow Optics)*, University of Minnesota Press (2005) p 92

³ *ibid* p 93

66
Backscatter Blueprint (the Deposition), Cyanotype

67
Backscatter Blueprint (Le Déjeuner), Cyanotype

68/69
Backscatter Blueprint (Man at the Crossroads), Cyanotype

70/71
Coyotaje (Los Amantes), Hand embroidered cotton

72
Valley of Shadows (Sasabe), Wet plate collodion

73
Backscatter Blueprint (Maleta), Cyanotype

74/75
Coyotaje (Ultima Cena), Hand embroidered cotton

Avisualitäten

Das Bild eines in einem Koffer versteckten Kindes, das 2015 an der spanisch-marokkanischen Grenze von einem Röntgengerät entdeckt wurde, hatte sich mir eingepägt, seit ich es vor sechs Jahren in einer britischen Zeitung gesehen habe. Während der sogenannten Flüchtlingskrise, die in jenem Jahr weder begann noch endete. Ein anderes Bild, das Foto des winzigen, ertrunkenen Alan Kurdi an einem türkischen Strand, erregte ein paar Monate später viel mehr Aufmerksamkeit. Doch es war diese andere Art von Bild, dieses Sichtbarmachen, dieses maschinelle Sehen, das genau zu erfassen scheint, wie der menschliche Körper in einen hochgradig politisierten Diskurs über Grenzen, Mobilität und Souveränität verwickelt ist. Was in diesem Moment im extraterritorialen Raum der Grenzzone geschaffen wird, ist eine Art *Grenzbild*, da der Kern des Menschen gleichzeitig sichtbar und angreifbar wird, zugänglich für Verletzungen.

Auch Noelle Masons Auge wurde von diesem und ähnlichen Bildern angezogen; *Grenzbilder* von der Grenze zwischen den USA und Mexiko, nahe dem Ort, an dem die Künstlerin in Kalifornien aufgewachsen ist. Ihre skulpturalen und visuellen Praktiken der Ausdrucksweise entspringen dem Wunsch, ein anderes Informationsregister wieder in die flache, entsinnlichte Ebene des Bildes einzufügen, eines, das Ästhetik als eine Disziplin anerkennt, die sich mit affektiver Erfahrung beschäftigt, mit den Grenzen des Körpers selbst. Ihre Serie *X-Ray Vision vs. Invisibility* reorganisiert und transformiert das maschinelle Sehen, indem sie Bilder von administrativen oder legislativen Überwachungsregimen löst und sie in materielle Objekte verwandelt. Durch die Verwendung von Cyanotypie, Kreuzstich-Stickerei und handgewebten Wandteppichen bietet ihre phronetische Praxis einen Raum, um über mimetische Repräsentation hinauszudenken und eine phänomenologische Erkundung durchzuführen, die mit den Menschen unternommen werden kann, deren Körper so brutal von Überwachungstechnologien reproduziert werden. Mit Eagletons Auffassung von Ästhetik, die „das gesamte sinnliche Zusammenleben umfasst – das Geschäft der Zuneigung und Abneigung, die Art und Weise, in der die Welt auf die sensorischen Oberflächen des Körpers trifft, das, was sich im Blick und in den Eingeweiden verwurzelt, und all das, was aus der banalen Tatsache entsteht, dass wir biologisch in die Welt eingefügt sind“¹, kann Masons Unternehmen in gewissem Sinne als eine radikal reparative Arbeit verstanden werden.

In Lippits außergewöhnlichem Werk *Atomic Light* verwebt er Diskurse des Kinos, der Röntgentechnik und der Psychoanalyse und sucht nach einer Theorie für Sichtbarkeiten des Inneren, wobei er beobachtet, wie die Atombombe von Hiroshima und Nagasaki im Nachgang „eine Visualität des Unsichtbaren, einen

Modus der Avisualität“² einführte. In ähnlicher Weise erzeugt die Röntgentechnologie durch die Verschmelzung von Strahlung und Fotografie eine Art transparenten Körper: „Indem sie Strahlung direkt durch den Körper hindurch sendete und ihn als eine Art Strahlungsfiler benutzte, legte die Röntgenfotografie den Körper in seiner intimsten, inneren Tiefe frei, jenseits der Schwelle der Sichtbarkeit.“³ Die tückischen, oft tödlichen Reisen von Menschen auf der Suche nach einem besseren Leben werden auf diese Weise vom Röntgenblick gesehen und auch nicht gesehen. Gefangen in unbelüfteten Lastwagen, Containern, sogar Koffern: Fracht. Verängstigt. Voller Gefahren. Masons haptische Umwidmung lädt die Betrachter*innen dazu ein zu hinterfragen, wodurch genau unser Bereich der Repräsentation geordnet wird, wie Bilder, Worte und Dinge unterschieden werden und welche zentrale Rolle solche Praktiken im Erschaffen und in der Auflösung der Figur des Menschen spielen könnten.

Max Houghton

¹ Eagleton, T, "The Ideology of the Aesthetic" in *Poetics Today*, Vol. 9, No. 2, The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric (1988), pp 327-338

² Lippit, A M, *Atomic Light (Shadow Optics)*, University of Minnesota Press (2005) p 92

³ *ibid* p 93

66
Backscatter Blueprint (the Deposition), Cyanotype

67
Backscatter Blueprint (Le Déjeuner), Cyanotype

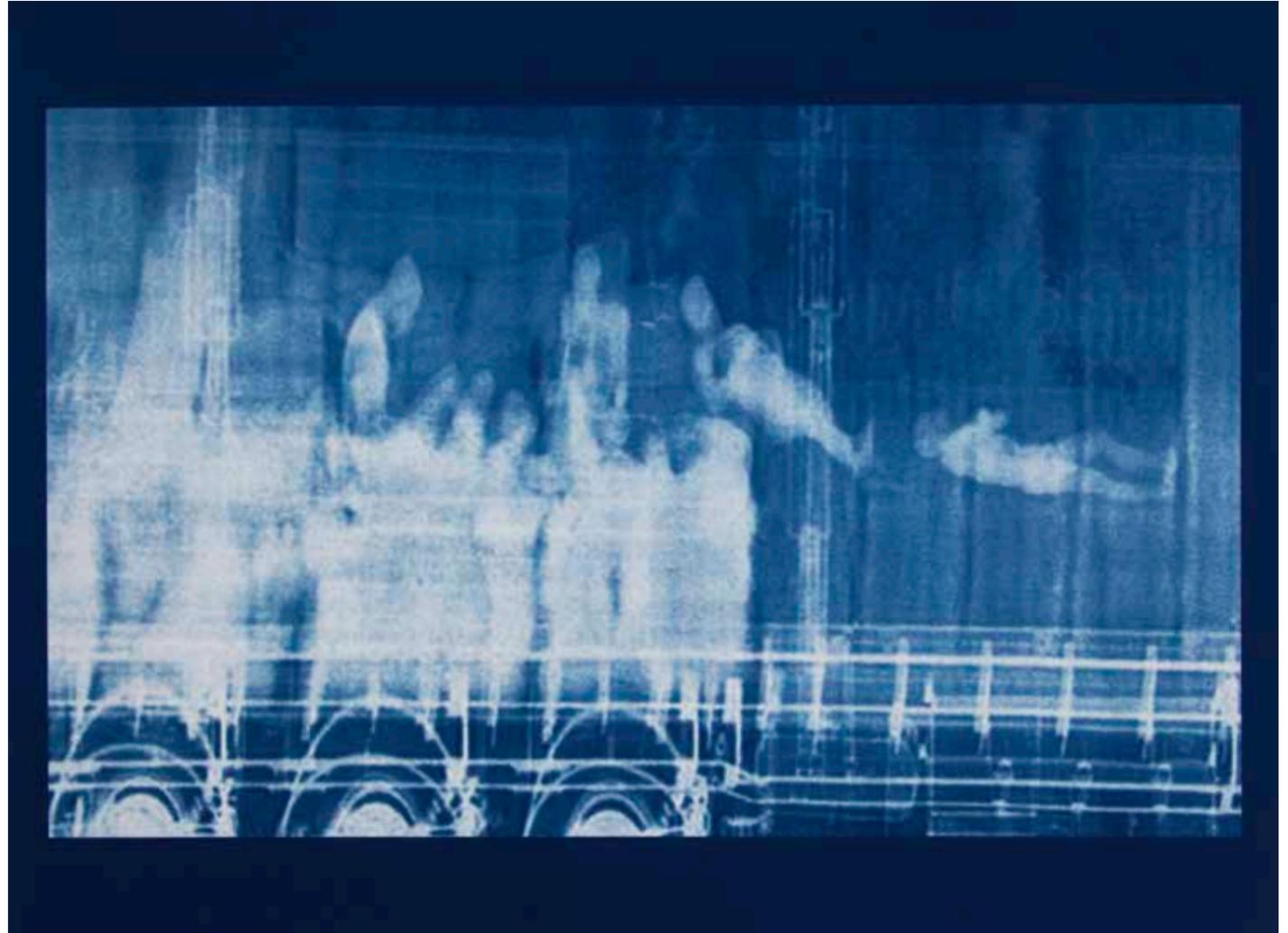
68/69
Backscatter Blueprint (Man at the Crossroads), Cyanotype

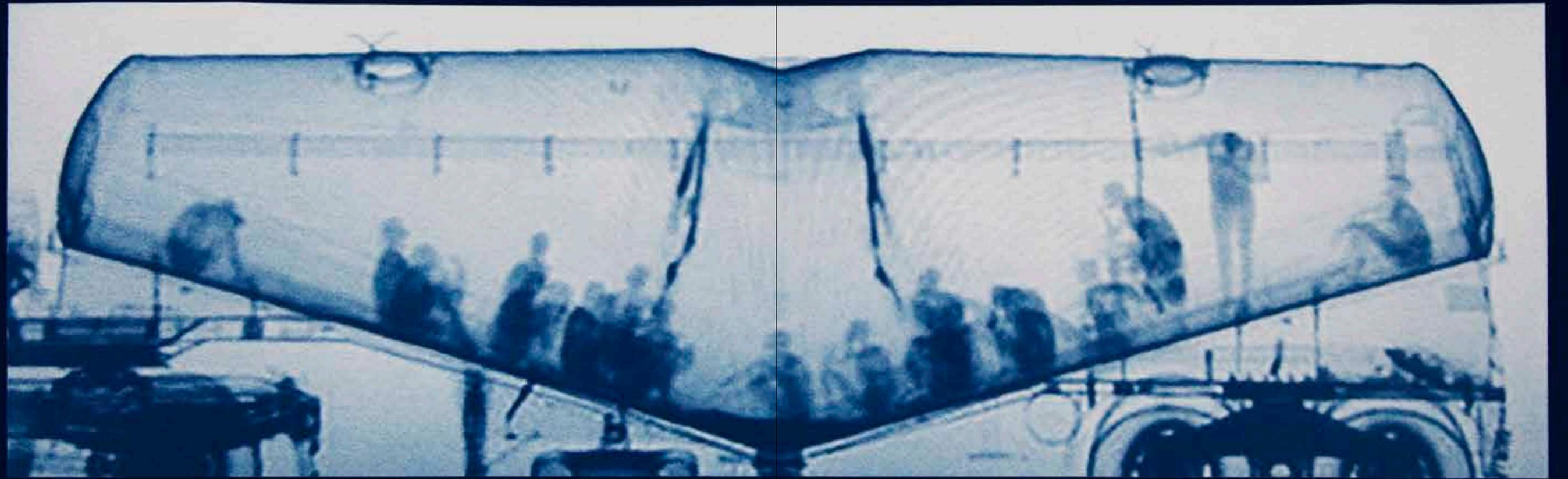
70/71
Coyotaje (Los Amantes), Hand embroidered cotton

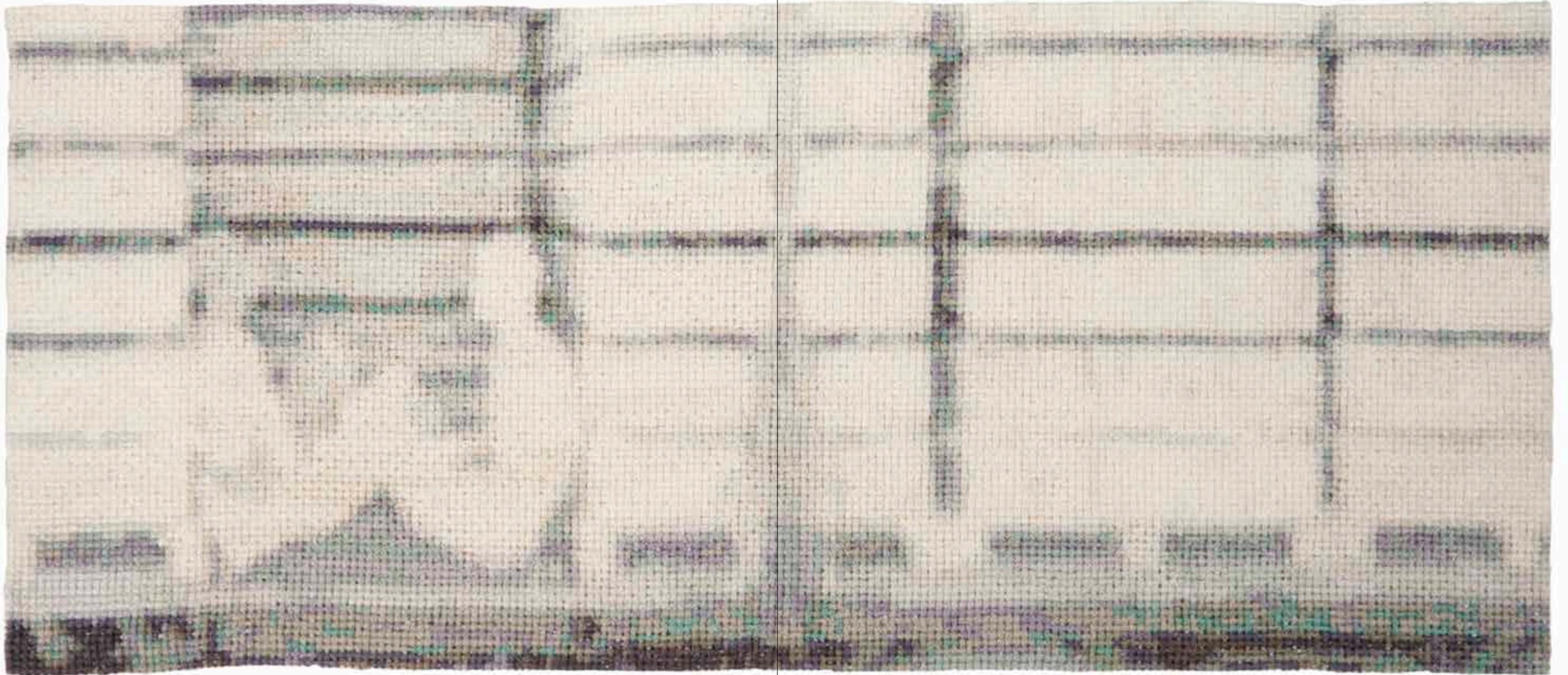
72
Valley of Shadows (Sasabe), Wet plate collodion

73
Backscatter Blueprint (Maleta), Cyanotype

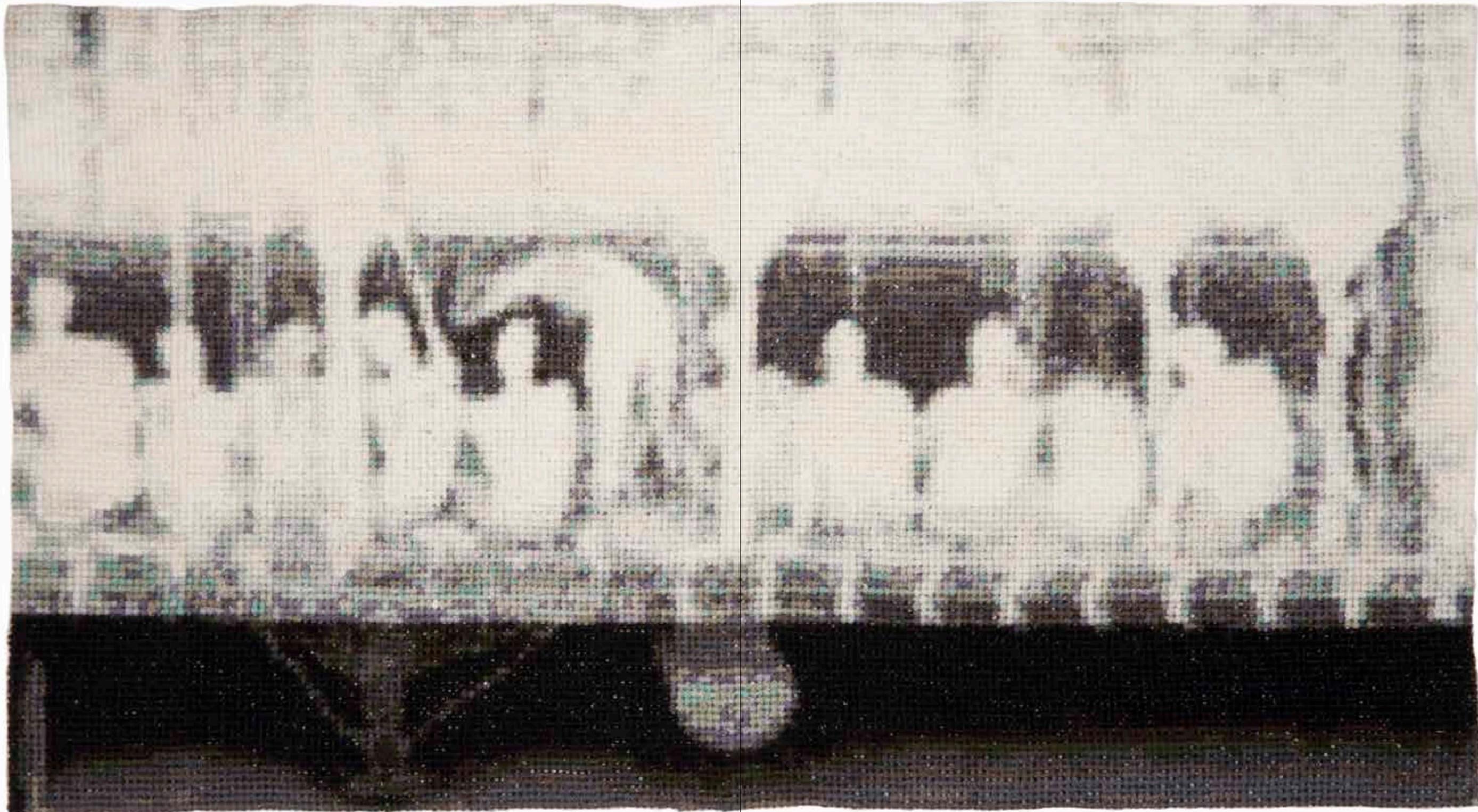
74/75
Coyotaje (Ultima Cena), Hand embroidered cotton











Black and orange stripes hold the tulips together. The tulips are tired, the elderly woman who holds them in her hands, who sits in a wheelchair, wearing a mask, is too, her eyes are foggy, watery. The loneliness of this woman in the picture, all the question marks of the unasked questions. Black-orange the Saint George ribbon, which is considered the most important commemorative symbol of the victory in World War II in Russia, it is worn in the first days of May around the 9th. On lapels, on bags, on hats, on jackets, on that so-called Victory Day, which in this country is celebrated with tanks and military aircraft. Then came the pandemic.

The sky in which the military aircraft fly is grey, but this year, for the first time in 75 years, there will be no parade of military aircraft on May 9th. The smiling faces photographing the spectacle in the grey sky, or themselves looking up at the sky out here. You can see the smile because not everyone is wearing a mask. White shirts, an almost easy moment. The pandemic in Russia, the death count among the highest in the world, and yet in this country it is often as if it didn't exist, as if the word corona didn't exist. A man who puts his arm around his son's shoulder, but not to protect him. Come on, we're going out, it's May 9th.

Black, the robes of the Russian Orthodox clergy, it is snow, it is rice that falls on them, that is thrown at them, just a moment, this picture. The Russian Orthodox Church refused to give up services because of the pandemic, so they are all standing in front of the altar. Crowded people, crowded fates, unseen, with their backs to us, people without names. What do you believe, who do you believe, who are you praying for today? A man stands behind the barrier, alone, looks to the side. His mask is black.

The camera captures moments like people. It holds people tight without depriving them of their dignity. In many moments there is fear, there is despair, there is a must. Have to save, have to live, have to carry on. In some moments all that happens next to it is life, as if there was nothing, as if there wasn't a pandemic. That's how it is in Russia: Sometimes people live as if there were nothing. People die next door, and if they don't die, they become impoverished. In most eyes there is exhaustion.

White: Until recently, full body suits were known from dystopian films in which the world went under. White the sheets, the hospital walls, the subtle difference between white and white. Somewhere hope, right next to it death. The camera dares to get very close to capture this ambivalence, perhaps to endure it. Very close, but never too close.

Lena Gorelik

Schwarz-orange gestreift, hält die Tulpen zusammen. Die Tulpen sind müde, die ältere Frau, die sie in den Händen hält, die im Rollstuhl sitzt, die eine Maske trägt, ist es auch, ihre Augen sind es, vernebelt, vertränt. Die Einsamkeit dieser Frau auf dem Bild, all die Fragezeichen der nicht gestellten Fragen. Schwarz-orange das Sankt-Georg-Band, das als wichtigstes Erinnerungszeichen an den Sieg im Zweiten Weltkrieg in Russland gilt, es wird in den ersten Mai-Tagen, rund um den 9. getragen. Am Revers, an Taschen, an Hüten, an Sakkos, an jenem sogenannten Tag des Sieges, der in diesem Land groß und mit Panzern und Militärflugzeugen begangen wird. Es wurde, dann kam die Pandemie.

Grau der Himmel, an dem Militärflugzeuge fliegen, aber unter den Militärflugzeugen findet dieses Jahr das erste Mal seit 75 Jahren am 9. Mai keine Parade statt. Lächelnd die Gesichter, die das Spektakel am grauen Himmel fotografieren oder sich selbst, wie sie hier draußen in den Himmel blicken. Das Lächeln sieht man, weil nicht alle eine Maske tragen. Weiße Hemden, ein beinahe leichter Moment. Die Pandemie in Russland, die Todeszahlen mit weltweit die höchsten, und trotzdem ist es in diesem Land oft so, als gäbe es sie nicht, als gäbe es nicht dieses Wort Corona. Ein Mann, der seinem Sohn den Arm um die Schulter legt, aber nicht um ihn zu beschützen. Komm, wir gehen raus, es ist der 9. Mai.

Schwarz die Kutten der russisch-orthodoxen Geistlichen, ist es Schnee, ist es Reis, der auf sie herabfällt, der ihnen entgegengeworfen wird, ein Augenblick nur, dieses Bild. Die Russisch-Orthodoxe Kirche weigerte sich, wegen der Pandemie auf Gottesdienste zu verzichten, da stehen sie nun alle vor dem Altar. Gedrängte Menschen, gedrängte Schicksale, ungesehen, mit dem Rücken zu uns, Menschen ohne Namen. Was glauben sie, wem glauben sie, für wen beten sie heute? Ein Mann steht hinter der Absperrung, alleine, blickt zur Seite. Seine Maske ist schwarz.

Die Kamera hält Augenblicke fest wie Menschen. Die Menschen hält sie fest, ohne sie der Würde zu berauben. In vielen Augenblicken ist Angst, ist Verzweiflung, ist ein Müssen. Retten müssen, leben müssen, weitermachen müssen. In manchen Augenblicken ist alles, was daneben geschieht, das Leben, als wäre da nichts, als wäre da keine Pandemie. So ist das in Russland: Es wird manchmal gelebt, als wäre da nichts. Nebenan versterben Menschen, und wenn sie nicht versterben, verarmen sie. In den meisten Augen ist Erschöpfung.

Weiß: Die Ganzkörperanzüge kannte man bis vor Kurzem aus dystopischen Filmen, in denen die Welt unterging. Weiß die Bettlaken, die Krankenhauswände, die feinen Unterschiede zwischen Weiß und Weiß. Irgendwo Hoffnung, gleich daneben der Tod. Die Kamera wagt sich ganz nah ran, um diese Ambivalenz festzuhalten, sie auszuhalten vielleicht. Ganz nah, aber niemals zu nahe.

Lena Gorelik

78/79

Inside a tented meal kitchen set up by an Orthodox church charity, homeless and other needy people line up to register for food and drink. Workers at the organization, whose Russian name translates to "Mercy", say that numbers at this tent—one of many such service projects—have tripled since the onset of the pandemic.

80

**Moscow. Red Square
The parade of 75th anniversary of Victory Day has been cancelled. Only a flight show took place. Some curious visitors broke quarantine. But mostly only journalists were present.**

81

Evgenii, who used to work in a wood manufacturing company, says he lost his job when Moscow first began ordering pandemic quarantines. Before he was offered a bed in this hostel, he says, he had lived for a time in a social services center in which upright chairs were the only places to sleep. The crutches are for a broken leg that failed to heal properly.

82

**Russia. Moscow. Hospital 52nd
Patient with flowers on 9th of May, Victory Day over Nazi Germany**

83

**Russia. Moscow. Hospital 52nd
Nurse Margarita Sokolova after 24h shift in the Red Zone**

84/85

An indoor swimming pool was emptied and repurposed as an employees' dining area at Moscow's Hospital No. 15, a city medical facility that was converted into a COVID-19 specialty hospital.

87

Sister Natalia Georgivna, a helper from the Russian charity called Mercy, brings daylight into the flat of Ludmilla Alexandrovna. The visiting nun looks after the elderly, lonely, and sick; she comes to Alexandrovna's home three times a week, and says her caseload increased significantly as the pandemic intensified.

78/79

Inside a tented meal kitchen set up by an Orthodox church charity, homeless and other needy people line up to register for food and drink. Workers at the organization, whose Russian name translates to "Mercy", say that numbers at this tent—one of many such service projects—have tripled since the onset of the pandemic.

80

**Moscow. Red Square
The parade of 75th anniversary of Victory Day has been cancelled. Only a flight show took place. Some curious visitors broke quarantine. But mostly only journalists were present.**

81

Evgenii, who used to work in a wood manufacturing company, says he lost his job when Moscow first began ordering pandemic quarantines. Before he was offered a bed in this hostel, he says, he had lived for a time in a social services center in which upright chairs were the only places to sleep. The crutches are for a broken leg that failed to heal properly.

82

**Russia. Moscow. Hospital 52nd
Patient with flowers on 9th of May, Victory Day over Nazi Germany**

83

**Russia. Moscow. Hospital 52nd
Nurse Margarita Sokolova after 24h shift in the Red Zone**

84/85

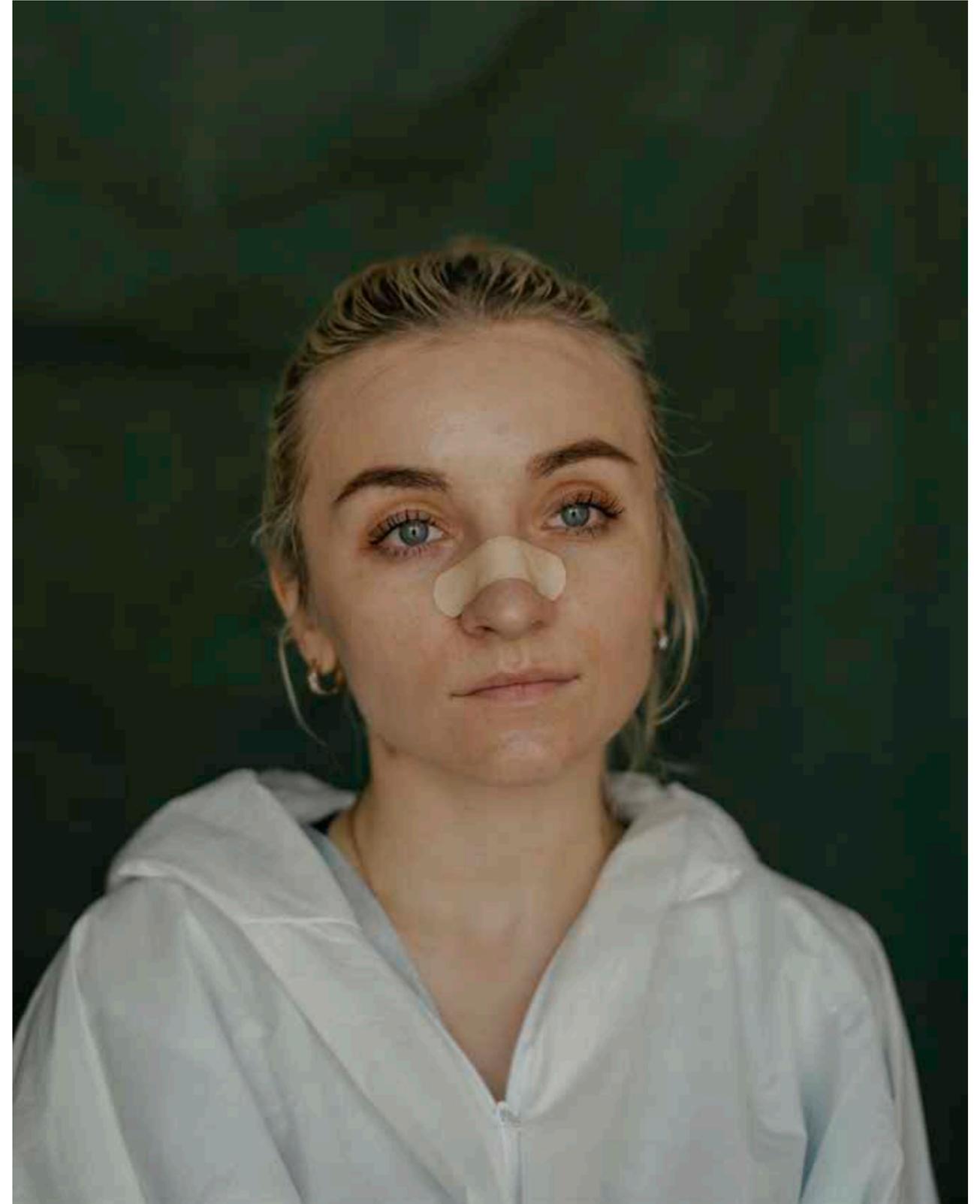
An indoor swimming pool was emptied and repurposed as an employees' dining area at Moscow's Hospital No. 15, a city medical facility that was converted into a COVID-19 specialty hospital.

87

Sister Natalia Georgivna, a helper from the Russian charity called Mercy, brings daylight into the flat of Ludmilla Alexandrovna. The visiting nun looks after the elderly, lonely, and sick; she comes to Alexandrovna's home three times a week, and says her caseload increased significantly as the pandemic intensified.











Three documents are on the desk at the same time. A text from a daily newspaper that presents seven facts about the dramatic reduction in biodiversity in an emphatically sober tone, Alexander von Humboldt's travelogue, which made him so well known that "The Castle" should now be called Humboldt Forum, although actually "The Castle" describes the building better, solely through Kafka's novella of the same name. And Jochen Lempert's selection of photos for the FOTODOKS exhibition in Munich.

The direction of this text derives from these three elements, they constitute its inherent urgency, so to speak – and shouldn't all texts today have an urgency of their own? Lempert's photos are dedicated to the "little" animals. The term "klein" – "little" – is the bad but usual German translation of Gilles Deleuze's concept of *mineur*. Minor would be a different one, but it's not about quantities, rather about what is otherwise neglected, a concern about the "little" things. Lempert's photos are due to the concentration on these "little" creatures and also because they were all taken at home from his studio window, possibly the most precise counterpart to photos of the Big Five from a private journey (in Swahili "safari") through an African National park. Humboldt too fevered for a safari, and no matter where to – the description of his attempts to get one takes up the first part of the book. At the goal of his desires he mostly fights against mosquitos, at least if the book is read against his intended high tone.

Finally, the facts of the journalistic article. An excerpt from this? Here: On average, the amount – more precisely: the biomass – of insects that flew into their [the scientists] nets in 60 places, especially in the Rhineland, fell by around three quarters within 27 years.

Yes, the topic – the parallelism of three forms of describing these small animals primarily raises the question of how it can assert itself as a topic and also how something of this assertion could conquer our scope of action. How does something concern us, how does something affect us, moreover something that can hardly do anything, that exists so besides of us, something for which, for better or worse, we are merely a function.

Humboldt's castle needs almost all of Foucault's repressive apparatus to draw attention to its topic, with its looming cross over the dome and its winged demon over the side portal, raising hell with its fanfare, with its anticipated guided tours for schools, and its roots in an uncritical Academia, scaring off science, and yet it does not manage to call up anything more than our sense of justice with regard to the distribution of space (although this is also an important point with regard to the subject). The quoted article has already disappeared on the website of the

newspaper, between similar ones which have also already been filed somewhere (and yet, I remember it). But Jochen Lempert's photos anchor something, an image, an encounter, in us. They call on something in us. They give these disappearing insects an affect that lies within us because it aligns them with our gaze. He hands them over to us, almost individualized, and with the knowledge of the biologist that some of them can only be found in a rolled-up edge of a leaf. And embedded between biology and getting to know each other personally, as he writes about his picture "Vanessa atalanta Migration": *as you perhaps know, the admiral migrates in autumn from northern Europe to the Mediterranean or North Africa – on the ivy of my studio, the admirals suck on the flowers in Sept / Oct before they all fly off to the SW, making an orientation loop.*

In her book *Vita Activa*, Hannah Arendt traces the difference between the conception of nature and one's own perception as an individual in an old self-image, when she quotes Augustine in his effort to root the difference between humans and animals in the *Genesis*. Animals, writes Augustine, were created as species, as *generis*. But man was created as an individual, as one, almost as the one other among everything that lives as *generis*. Jochen Lempert blends this human singularity-beholdable in the face, in the posture or in the individual intention – onto the individuals of a species. Sometimes directly as a face. He writes: *Some people tend to see physiognomically, others don't ... and even if you may not read faces in images, he affects us with them. Which is possibly the only way to get our generis to think.*

Ariane Müller

91
Ivy & Bee, 2019

92-95
My Garden, 2014

96
Efeublüte (2018, 2019, 2020,
jeweils am 15. August), 2021

97
Efeublüte 2 (4. Januar 2021), 2021

98
Vanessa atalanta Resting, 2021

99
Vanessa atalanta Migration, 2014

Drei Dokumente liegen hier gleichzeitig am Schreibtisch. Ein Text aus einer Tageszeitung, der in betont nüchternem Tonfall sieben Fakten zur dramatischen Reduktion der Artenvielfalt präsentiert, Alexander von Humboldts Reisebeschreibung, die ihn bekannt machte, so bekannt, dass nun „das Schloss“ Humboldt Forum genannt werden soll, obgleich eigentlich „das Schloss“ das Bauwerk besser beschreibt, allein durch Kafkas Novelle gleichen Namens. Und Jochen Lemperts Fotoauswahl für die Ausstellung FOTODOKS in München.

Aus diesen drei Elementen ergibt sich die Richtung dieses Textes, sozusagen seine eigene Dringlichkeit – und sollten nicht alle Texte zurzeit eine solche, ihnen eigene, Dringlichkeit haben? Lemperts Fotos sind den kleinen Tieren gewidmet. Klein ist hier die schlechte, aber übliche Übersetzung von Gilles Deleuze Konzept von *mineur*. Minoritär wäre eine andere, aber es geht nicht um Quantitäten, eher um das sonst eher Vernachlässigte, die Beschäftigung mit den kleinen Dingen. Lemperts Fotos sind durch die Konzentration auf diese kleinen Lebewesen und auch dadurch, dass sie alle zu Hause, von seinem Atelierfenster aus, entstanden sind, eventuell die präzisesten Gegenüber zu Fotos der Big Five einer privaten Reise (auf Suaheli Safari) durch einen afrikanischen Nationalpark. Humboldt – auch er fieberte ja, und die Beschreibung davon, nimmt den ersten Teil des Buches ein, nach einer Safari, egal wohin – schlägt sich am Ziel seiner Wünsche vor allem mit den Mücken herum, zumindest, wenn man das Buch gegen seinen intendiert hohen Tonfall liest. Schließlich die Fakten des journalistischen Artikels. Daraus ein Ausschnitt? Hier: *Im Schnitt ging die Menge – genauer: die Biomasse – der Insekten, die an 60 Orten vor allem im Rheinland in ihre [der Wissenschaftler] Netze flogen, binnen 27 Jahren um etwa drei Viertel zurück.*

Ja, das Thema – in ihm stellt sich durch diese Parallelität von drei Beschreibungsformen dieser kleinen Tiere vor allem die Frage, auf welche Weise es sich überhaupt als Thema behaupten kann und auch wie etwas von dieser Behauptung aus unserem Handlungsrahmen erobern könnte. Wie betrifft, wie affiziert uns etwas, noch dazu etwas, das dazu kaum etwas tun kann, das so neben uns ist, etwas, für das wir im Guten wie im Schlechten bloß Funktion sind.

Humboldts Schloss benötigt nahezu den gesamten Foucaultschen Repressionsapparat, um auf sein Thema aufmerksam zu machen, mit seinem dräuenden Kreuz über der Kuppel und seinem geflügelten, aus der Fanfare Unheil verkündenden Dämon über dem Seitenportal, seinen antizipierten Schülergruppenführungen und seiner Wissenschaft vergraulenden Grundlage in einem unkritischen Academia. Man könnte sagen: Es schenkt uns nichts – und schafft es doch nicht, mehr als unseren Gerechtigkeitssinn in Hinsicht auf die Verteilung des Öffentlichen aufzurufen (obwohl auch das ein wichtiger Punkt in Hinsicht auf das Thema ist). Der zitierte Artikel ist auf der Internetseite der

Zeitung schon wieder unter seinesgleichen verschwunden, die ebenfalls bereits irgendwohin abgelegt wurden (und doch, ich erinnere ihn). Jochen Lemperts Fotos aber verankern etwas, ein Bild, eine Begegnung, in uns. Sie rufen etwas in uns an. Sie geben diesen verschwindenden Insekten einen Affekt, der in uns liegt, weil er sie unserem Blick angleicht. Er übergibt sie uns, nahezu individualisiert, und mit dem Hinweis des Biologen, dass manche von ihnen sich nur in einem eingerollten Blattrand finden lassen. Und zwischen Biologie und persönlichem Kennenlernen eingebettet, wie er es zu seinem Bild „Vanessa atalanta Migration“ schreibt: *wie [man] vielleicht weiß[], wandert der Admiral im Herbst aus dem nördlichen Europa in den Mittelmeerraum oder Nordafrika – an dem Efeu an meinem Atelier saugen die Admirale im Sept/Okt an den Blüten, bevor sie eine Orientierungsschleife drehend alle nach SW abfliegen.*

Den Unterschied zwischen Naturbild und eigener Wahrnehmung als Individuum zeichnet Hannah Arendt in *Vita Activa* als altes Selbstverständnis des Menschen nach, wenn sie Augustinus zitiert in seinem Versuch, die Unterschiedlichkeit von Mensch und Tier in der Schöpfungsgeschichte zu begründen. Die Tiere, schreibt Augustinus, wurden als Gattungen geschaffen, als *generis*. Der Mensch aber wurde als einzelner geschaffen, als einer, nahezu als der andere unter alldem, was als *generis* lebt. Jochen Lempert überblendet diese menschliche Singularität – gefasst zum Beispiel im Gesicht, in der Haltung oder in der individuellen Intention – auf die Individuen einer Gattung. Manchmal direkt als Gesicht. Er schreibt dazu: *Manche Menschen neigen zum physiognomischen Sehen, andere nicht ...*, und auch wenn man keine Gesichter in anderen Bildern erkennen möchte, affiziert er uns mit ihnen. Was möglicherweise der einzige Weg ist, unsere *generis*, zum Denken zu bewegen.

Ariane Müller

91
Ivy & Bee, 2019

92-95
My Garden, 2014

96
Efeublüte (2018, 2019, 2020,
jeweils am 15. August), 2021

97
Efeublüte 2 (4. Januar 2021), 2021

98
Vanessa atalanta Resting, 2021

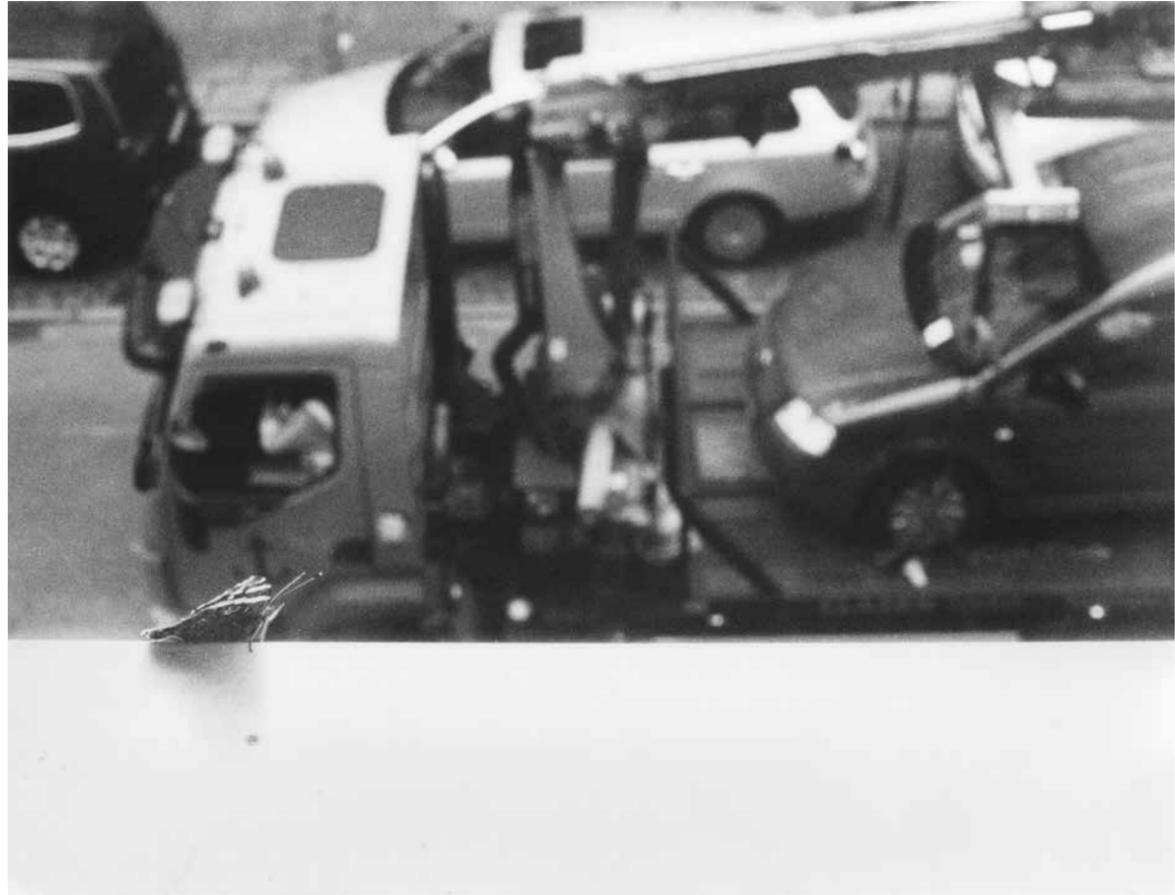
99
Vanessa atalanta Migration, 2014











#Now_You_See_Me_Moria

Noemí is a photo-editor based in the Netherlands, who works together with the refugees Ali, Amir and Mustafa from Afghanistan and Qutaeba from Syria, to fight the invisibility of the suffering that is taking place in refugee camp Moria on the Greek island of Lesbos. In a camp where journalists and photographers are banned, refugees use their mobile phones to document what is happening inside Moria.

We see images of people mostly with no recognizable faces. For both privacy and safety reasons, the people in the photos have been anonymised. Nevertheless, the photos show us an intimate portrayal of everyday life as it is lived in Moria. It is not the gaze of an outsider who can come in to document what is going on, and then has the privileged to leave again. The images we are seeing are made by the very people that are forced to live through the dehumanizing conditions of Moria. They offer us a glance inside the place they cannot choose to leave. They show us images both of resilience and of desperation. The photographers invite us into their lives and show us the people that are living in Moria as fellow human beings, beyond the abstract label of “Refugee”.

Placing the photos on the medium of Instagram, people all over the world gain access to a place that normally remains hidden from view. We as viewers are confronted with a reality that we can no longer look away from, appealing to our sense of moral responsibility.

For the poster campaign, Noemí has teamed up with graphic designer Raoul from Germany, currently residing in New York. Along the way hundreds of other graphic designers and illustrators joined them to create the entire poster campaign. The photos that are taken inside the camp are combined with written messages and statements that appeal for action: “We are humans, humans, humans, too”, or: “In the field you will be totally safe”. The posters are freely available to download. In this way, people are encouraged to print the posters and show them in places where they can rally support for the campaign.

The campaign fights the invisibility of the people inside Moria. Making it impossible to look away. In the words of Noemí: “You see me, but you don’t see me because you don’t do anything to change our situation. Now, you’re going to see me and it’s your decision if you want to do something or not. But you can’t say that you don’t see me.”

Dr. Bregje Termeer
Visual Anthropology

Aya Musa
Programmer Nederlands Fotomuseum

#Now_You_See_Me_Moria

Noemí ist eine in den Niederlanden ansässige Bildredakteurin, die mit den Geflüchteten Ali, Amir und Mustafa aus Afghanistan und mit Qutaeba aus Syrien zusammenarbeitet, um das unsagbare Leid im Flüchtlingslager Moria auf der griechischen Insel Lesbos sichtbar zu machen. In dem Lager, in dem Journalist*innen und Fotograf*innen keinen Zutritt haben, nutzen die Geflüchteten ihre Mobiltelefone, um zu dokumentieren, was geschieht.

Wir sehen Bilder von Menschen, deren Gesichter aus Datenschutz- und Sicherheitsgründen größtenteils nicht zu erkennen sind. Trotzdem zeigen sie uns einen intimen Einblick in den Alltag des Lagers. Es ist nicht der Blick eines Außenstehenden, der kurz eintaucht, berichtet und wieder nach Hause fährt. Die Bilder, die wir sehen, stammen von Menschen, die gezwungen sind, mit den Bedingungen von und in Moria zu leben. Sie zeigen uns einen Ort, den sie nicht verlassen können. Sie zeugen von enormer seelischer Belastung und unsagbarer Verzweiflung. Die Fotografierenden zeigen uns ihr wahres Leben in Moria. Und zeigen uns die Menschen, die in Moria leben, als Mitmenschen, jenseits des abstrakten Begriffs *Flüchtling*.

Durch Instagram erhalten Menschen auf der ganzen Welt Zugang zu einem Ort, der normalerweise dem Blick verborgen bleibt. Wir werden mit einer Realität konfrontiert, der wir uns nicht mehr entziehen können und die unser Gefühl moralischer Verantwortung anspricht.

Zusammen mit Raoul, einem deutschen Grafikdesigner, hat Noemí eine Plakatkampagne ins Leben gerufen. Sukzessive schlossen sich ihnen Hunderte andere Grafikdesigner*innen und Illustrator*innen an, um dieses Projekt auf die Beine zu stellen. Die Fotos, die im Flüchtlingslager Moria aufgenommen wurden, werden textlich mit Botschaften und Aussagen kombiniert, die zum Handeln auffordern. So zum Beispiel: „Wir sind Menschen, Menschen, auch Menschen“ oder „Auf dem Feld sind Sie absolut sicher“. Die Plakate stehen frei zum Download zur Verfügung. Auf diese Weise werden die Menschen ermutigt, die Plakate auszudrucken und aufzuhängen und so die Aktion zu unterstützen.

Die Kampagne kämpft gegen die Unsichtbarkeit der Menschen in Moria. Sie soll es unmöglich machen wegzuschauen. Mit den Worten von Noemí: „Du siehst mich, aber du siehst mich nicht, weil du nichts tust, um unsere Situation zu ändern. Jetzt wirst du mich sehen, und es ist deine Entscheidung, ob du etwas tun willst oder nicht. Aber du kannst nicht sagen, dass du mich nicht siehst.“

Dr. Bregje Termeer
Visual Anthropology

Aya Musa
Programmer Nederlands Fotomuseum

103

When we came to Europe, we came to live a free and decent life. We came with our wings, but unfortunately, we do not have a sky to fly. I am not alone, my family and all those who fled to live a good life. Photo by Qutaeba.

104/105

Imagine you should wait four and a half hour for getting shoes. Photo by Amir.

106

These two kids were watching their tent how it was burning and it is so painful because that tent is the only thing that they had. Don't leave no one behind. Photo by Amir.

107

The difference between you and me is that we were born in different places. Plant hope in our children, because they will be our hope when they grow up. Photo by Qutaeba.

108

Why they must make fences and put the refugees inside? We are not criminal. We are not animal, we are just homeless. You can give us hope by saying welcome. Photo by Amir.

109

It is my chess team, we spend most of our time playing chess. Playing chess makes us quiet because we are only thinking about how we must win. We can be best player if the Europe governments give us a chance. Photo by Amir.

110

The harshest prisons are the prisons in which they imprison your dreams and your hope and tie your wings. Photo by Amir.

111

Poster by TypoGraphicDesign.de

103

When we came to Europe, we came to live a free and decent life. We came with our wings, but unfortunately, we do not have a sky to fly. I am not alone, my family and all those who fled to live a good life. Photo by Qutaeba.

104/105

Imagine you should wait four and a half hour for getting shoes. Photo by Amir.

106

These two kids were watching their tent how it was burning and it is so painful because that tent is the only thing that they had. Don't leave no one behind. Photo by Amir.

107

The difference between you and me is that we were born in different places. Plant hope in our children, because they will be our hope when they grow up. Photo by Qutaeba.

108

Why they must make fences and put the refugees inside? We are not criminal. We are not animal, we are just homeless. You can give us hope by saying welcome. Photo by Amir.

109

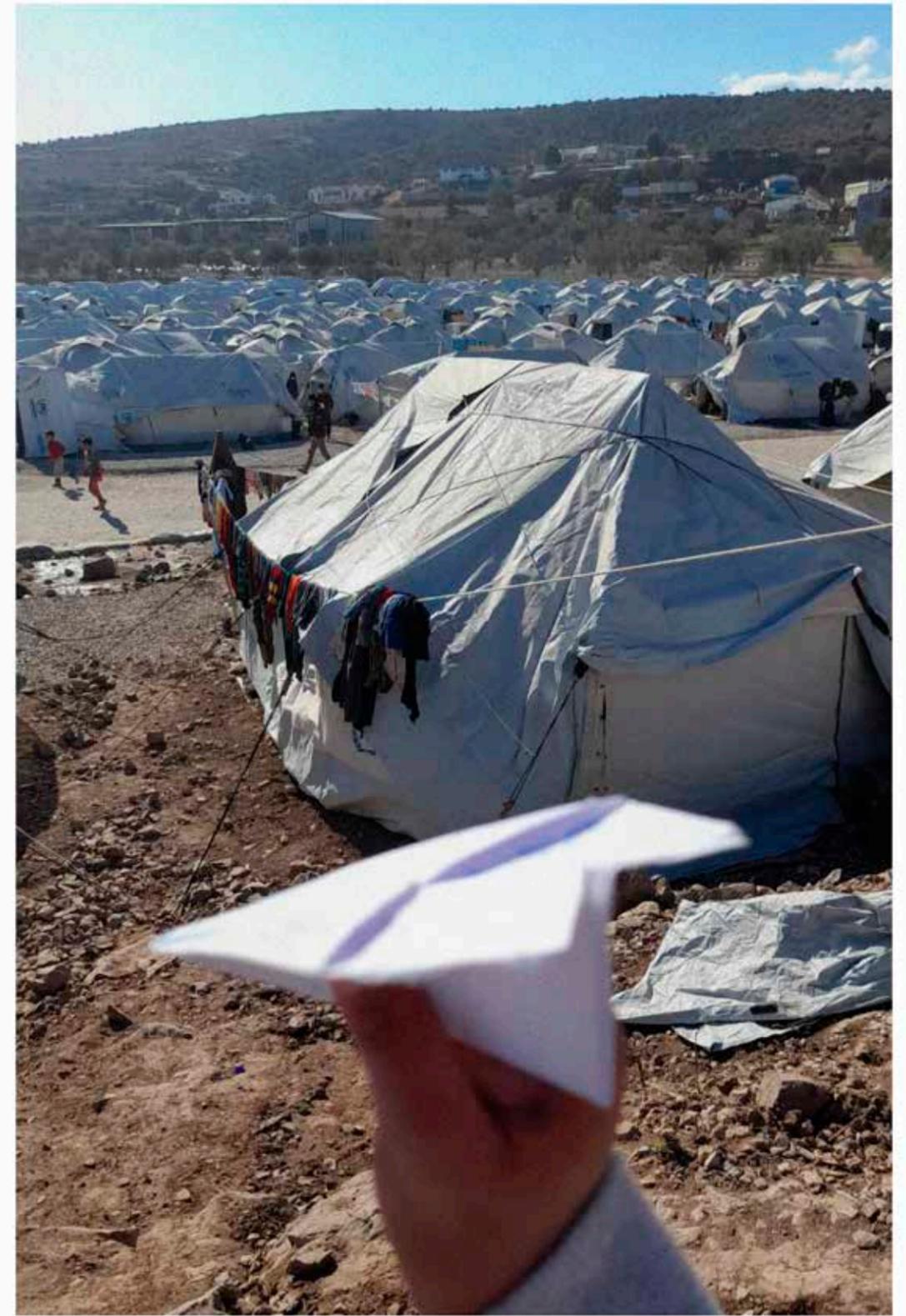
It is my chess team, we spend most of our time playing chess. Playing chess makes us quiet because we are only thinking about how we must win. We can be best player if the Europe governments give us a chance. Photo by Amir.

110

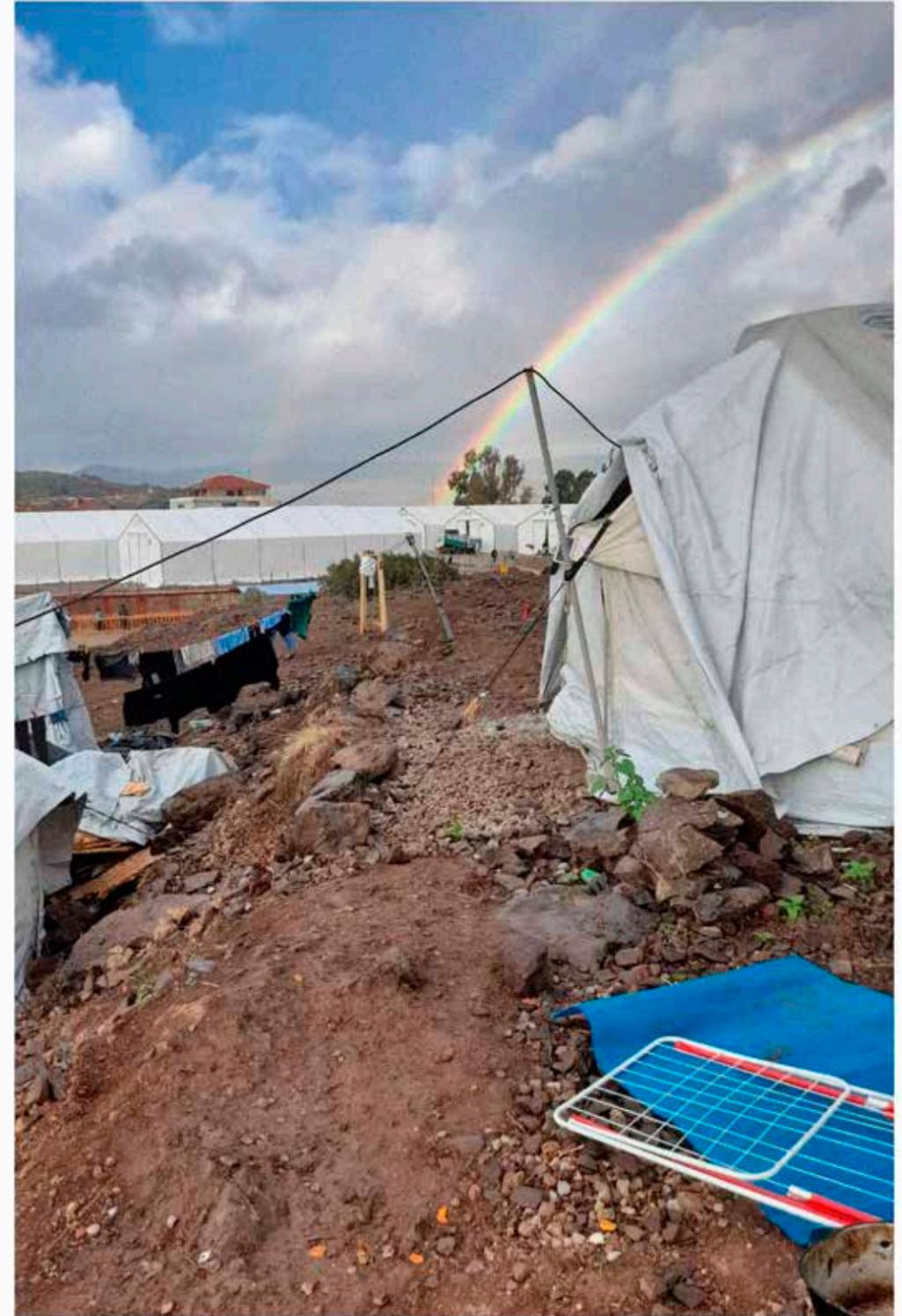
The harshest prisons are the prisons in which they imprison your dreams and your hope and tie your wings. Photo by Amir.

111

Poster by TypoGraphicDesign.de











“Precious Blossom”

In the documentary photo work “Precious Blossom” Emine Akbaba shows the everyday life of brutal male violence against women in Turkey: from harassment and assault by strangers in public spaces to death threats and killings in the context of intimate relationships.

The photographer puts her artistic finger in open wounds of a misogynist, oppressive regime. Using various materials such as portraits, interviews, video excerpts of crime scenes, she paints a picture of the deadly male claim to possession of women. Because if this claim is at risk, then so are women’s lives. It is those women who strive for a self-determined life, who want to separate, who do not return a confession of love or a marriage proposal, who are killed by men. The murderers seek vengeance for the violation of their perceived right to power and authority, their right to female submission, relationship and sexuality. If they don’t own the women, no one else should. Above all, women should not be able to own themselves.

Male violence against women is a visible part of Turkish society. The photographic series is therefore less an uncovering of a hidden problem, than an appeal against looking the other way. The publicity of the violence is conspicuous. The public space as a danger zone, in which you are spat at and insulted by strange men if, in their eyes, you show too much skin. Femicide in busy places, in front of a school, at a fast food, at the workplaces of the victims.

In her portraits, Emine Akbaba focuses on those affected and those left behind in a dignified way. Sunbeams lay on their serious faces. The visual staging is a great challenge and strength of the work. Another challenge is the language. “Violence against women” is a frame in which the protagonist who is causing the problem remains invisible. This pattern is consistently evident in the area of sexual and gender-based violence: “She was raped” instead of “He raped her”. If the linguistic focus is on the victims as experiencers, then questions about them and their behaviour are more obvious. That is why it is important to put the actual protagonists in the foreground and to shift the focus to violence-prone men as perpetrators, as visible subjects and actors: violence by men against women.

Overall, “Precious Blossom” is a work whose socio-political relevance is becoming increasingly important. In March 2021, Turkey withdrew from the Istanbul Convention, the international agreement for the prevention and prosecution of male violence against women. Officially, women in Turkey should have no basic right to a life without violence. A clear signal that requires more attention and international solidarity with those affected. “Precious Blossom” contributes to this.

Laura Wiesböck

„Precious Blossom“

In der dokumentarischen Fotoarbeit „Precious Blossom“ zeigt Emine Akbaba den Alltag der brutalen Männergewalt an Frauen in der Türkei: von Belästigungen und Übergriffen von Fremden im öffentlichen Raum bis hin zu Morddrohungen und Tötungen im Kontext von Intimbeziehungen.

Die Fotografin legt ihren künstlerischen Finger auf offene Wunden eines frauenfeindlichen Unterdrückungsregimes. Anhand von unterschiedlichen Materialien wie Porträts, Interviews, Videoausschnitten von Tatorten zeichnet sie ein Bild über den todbringenden männlichen Besitzanspruch auf Frauen. Denn wenn dieser Anspruch gefährdet ist, dann sind es auch die Frauenleben. Es sind jene Frauen, die ein selbstbestimmtes Leben anstreben, sich trennen wollen, ein Liebesgeständnis oder einen Heiratsantrag nicht erwidern, die von Männern getötet werden. Die Mörder üben Rache, weil ihr wahrgenommenes Recht auf Macht und Autorität verletzt wird, ihr Anspruch auf weibliche Unterwerfung, Beziehung und Sexualität. Wenn sie die Frauen nicht besitzen, dann soll es kein anderer. Vor allem sollen sich die Frauen nicht selbst besitzen können.

Auffällig ist die Öffentlichkeit der Gewalt. Der öffentliche Raum als Gefahrenzone, in dem man von fremden Männern bespuckt und beschimpft wird, wenn man in ihren Augen zu viel Haut zeigt. Frauenmorde auf belebten Plätzen, vor einer Schule, beim Schnellimbiss, an den Arbeitsplätzen der Opfer. Männergewalt an Frauen ist ein sichtbarer Teil der türkischen Gesellschaft. Die fotografische Serie ist damit weniger ein Aufdecken eines versteckten Problems als vielmehr ein Appell gegen das Wegsehen.

In ihren Porträts rückt Emine Akbaba Betroffene und Verbliebene würdevoll ins Licht. Sonnenstrahlen legen sich auf ihre ernsten Gesichter. Die visuelle Inszenierung ist eine große Herausforderung und Stärke der Arbeit. Eine weitere Herausforderung ist die Sprache. „Gewalt gegen Frauen“ ist ein framing, mit dem die verursachende Problemstelle unsichtbar bleibt. Dieses Muster zeigt sich durchgängig im Bereich sexueller und geschlechterbasierter Gewalt: „Sie wurde vergewaltigt“ statt „Er hat sie vergewaltigt“. Wenn der sprachliche Fokus auf den Opfern als Erlebende liegt, dann sind auch Fragen über sie und ihr Verhalten naheliegender. Deshalb ist es wichtig, die eigentliche Problemstelle in den Vordergrund zu stellen und den Fokus hin zu gewaltbereiten Männern als Ausübende zu verlagern, als sichtbare Subjekte und Akteure: Gewalt von Männern an Frauen.

Insgesamt ist „Precious Blossom“ eine Arbeit, deren gesellschaftspolitische Relevanz einen zunehmend hohen Stellenwert einnimmt. Im März 2021 ist die Türkei aus der Istanbul-Konvention ausgetreten, der internationalen Vereinbarung zur Prävention und strafrechtlichen Verfolgung von Männergewalt an Frauen. Offiziell soll es in der Türkei also kein Grundrecht von Frauen auf ein Leben ohne Gewalt geben. Ein deutliches Signal, das mehr Aufmerksamkeit und internationale Solidarität mit Betroffenen erfordert. „Precious Blossom“ liefert einen Beitrag dazu.

Laura Wiesböck

114/115

Ayla, mother of Esra, Iskenderun
On 27 March 2017, Gökhan Yıldız cuts the throats of his ex-wife Esra and daughter Beren. He spends the whole day with the bodies and waits impatiently for Esra’s brother and mother, who live together in the flat. They too shall pay with their lives, he later tells the court.

115, 116 bottom, 118, 121 top
untitled

116 top

Crime scene, Istanbul
The outline of a person on the asphalt marks the exact spot where Gülten Güllüm was killed by three shots to the head on 12 December 2018.

117

Figen Akta, Denizli
Göksele Sağlam, the ex-husband of her aunt Habibe Çevik murdered his former wife and Figen’s mother, Fatma Akta, with an unlicensed gun at her grandmother’s house in Izmir.

119

Esra Kotan, sister of Merve Kotan
On 15 August 2019, Merve Kotan (19) was killed by Muhammet Gürsoy with a shotgun. Four times Merve wanted to separate from him. However, he threatened to kill her family. Several times during the eight-month relationship she returns home with bruises; claimed to her family she had a fight with a friend or fell down the stairs.

120

Helin’s father, Istanbul

121 Below

Portrait of Helin
On 13 October 2017, Helin Palantöken is on her way home, strolling the short distance from school to the bus stop, when Mustafa Yetgin unexpectedly gets out of his car and points the newly bought shotgun at her and the two friends. Her friends are slightly injured, the 17-year-old young woman dies at the scene.

122/123

Açelya Şengül, daughter of Fatma Sengül, Istanbul
“I was still lying in bed when four loud, consecutive gunshots rang out. From our balcony I then saw the slumped body of my mother Fatma (...) She died in my arms (...) The perpetrator, Zeynel Akbaş, fled after the crime. My mother and he were work colleagues. For several months there had been disagreements at work ...”

114/115

Ayla, Mutter von Esra, Iskenderun
Am 27. März 2017 schneidet Gökhan Yıldız seiner Ex-Frau Esra und seiner Tochter Beren die Kehle auf. Er verbringt den ganzen Tag mit den Leichen. Ungeduldig wartet er auf Esras Bruder und Mutter, die zusammen in der Wohnung leben. Auch sie sollen mit ihrem Leben bezahlen, erzählt er später vor Gericht.

115, 116 unten, 118, 121 oben
ohne Titel

116 oben

Tatort, Istanbul
Der Umriss einer Person auf dem Asphalt markiert den genauen Tatort, an dem Gülten Güllüm am 12. Dezember 2018 durch drei Kopfschüsse getötet wurde.

117

Figen Akta, Denizli
Göksele Sağlam, der Ex-Mann ihrer Tante Habibe Çevik, ermordet seine ehemalige Frau und Figens Mutter, Fatma Akta, mit einer unlizenziierten Waffe im Haus ihrer Großmutter in Izmir.

119

Esra Kotan, Schwester von Merve Kotan
Am 15. August 2019 wird Merve Kotan (19) von Muhammet Gürsoy mit einer Schrotflinte getötet. Vier Mal wollte sich Merve von ihm trennen. Er drohte jedoch, ihre Familie zu töten. Mehrmals kommt sie während der achtmonatigen Beziehung mit Blutergüssen nach Hause; behauptete gegenüber ihrer Familie, sie habe sich mit einer Freundin gestritten oder sei die Treppe runtergefallen.

120

Vater von Helin, Istanbul

121 unten

Portrait von Helin
Am 13. Oktober 2017 ist Helin Palantöken auf dem Weg nach Hause, schlendert die kurze Strecke von der Schule zur Haltestelle, als Mustafa Yetgin unerwartet aus seinem Auto steigt und die neu gekaufte Schrotflinte auf sie und die beiden Freunde richtet. Ihre Freunde werden leicht verletzt, die 17-jährige junge Frau stirbt am Tatort.

122/123

Açelya Şengül, Tochter von Fatma Sengül, Istanbul
„Ich lag noch im Bett, als vier laute, aufeinanderfolgende Schüsse erklangen. Von unserem Balkon aus sah ich dann den zusammengesunkenen Körper meiner Mutter Fatma (...) Sie starb in meinen Armen (...) Der Täter, Zeynel Akbaş, floh nach der Tat. Meine Mutter und er waren Arbeitskollegen. Seit einigen Monaten kam es zu Unstimmigkeiten auf der Arbeit ...“











OutdoorActive

Not that easy, the landscape experience nowadays. If you've seen the mountains a thousand times in pictures or on television, the actual encounter can be sobering. The 28-year-old photographer Drew Nikonowicz is from Missouri. There are no real mountains there, just a few hills. The first time he saw the Rockies with his own eyes on a road trip, he was disappointed. That was not how Drew had imagined the mythical peaks to be. Exalted? Not really like that. In other words, the real mountains couldn't compete with the ones in Drew's head. In the Dolomites, which Drew got to know during a one-year residency in Italy, everything was suddenly different. The American photographed the rocks up and down and at the same time never stopped comparing them with the landscapes he knew from films and video games. Drew describes himself as an "omnivorous photographer", but he is also a gifted tekkie and gamer (on YouTube you can watch him play through all levels of the video game "Inside" and literally die a thousand deaths). For Drew, these experiences are of equal value: discoveries made online, planets explored by rover and analogue nature experiences with a photo rucksack on the back.

Because the mountains are not innocent either. Someone has cut a path through the landscape. Has built viewing platforms and benches, choreographed seeing and experiencing. Quite apart from the fact that modern people can use apps to navigate their way through the great outdoors and study the most important views in advance under a wide variety of weather conditions.

Technology has always been part of it. And photography is actually "a filler for technology as a whole," says Drew Nikonowicz, who incidentally founded a company that sells large-format cameras as inexpensive kits. Most of the components for this are produced on the 3D printer.

If you work in large format, you have to think carefully about how you want to design your picture. The 4x5 therefore makes the construction of images particularly tangible. So it is no coincidence that half of the photos in Drew Nikonowicz "This World And Others Like It" were taken with a large-format camera. The other half comes from virtual worlds that Drew created with the help of mapping software and that he roams with the same curiosity as a national park. In order to get a uniform look for his project, Drew printed all motifs in black and white.

And photography itself appears again and again as a subject in his pictures. A negative that was stuck to the window, the dirty touchscreen of a cell phone, a camera housing that is waterproof packed in plastic. In the video about Drew's stay in Italy there is a scene in which the American tries to photograph a waterfall. The ravine below is too dark for his large-format camera. Finally he decides to photograph the screen of his mobile phone, which copes much better with the lighting conditions, with the 4x5.

Analogue and digital discovery form fantastic coalitions in "This World And Others Like It". There is no point, Drew Nikonowicz seems to say, playing off the worlds against each other: the digital has long been part of our experience. It has penetrated inside us, just as we penetrate the world with the help of digital means. No reason to panic. That's why we are still a long way from getting rid of the sublime. Maybe it just shifted a little. It is no wonder then when the ice cubes in a cola cup create a landscape in us that Caspar David Friedrich could not have managed more convincingly.

Gero Günther

126
2014-07-11 12:16:22 AM
38°56'45.73" N 092°19'33.15" W 00773

2014-04-15 02:19:09 PM
39°59'53.60" N 105°17'00.62" W 07720

127
2014-10-16 05:46:40 PM
38°56'51.61" N 092°18'54.64" W 00730

2014-04-10 03:13:14 PM
38°56'25.75" N 092°19'15.59" W 00769

128
2012-05-01 04:59:27 PM
38°59'08.83" N 092°22'47.89" W 00741

2014-06-11 08:28:58 PM
38°56'45.79" N 092°19'32.63" W 00772

2014-03-31 12:42:26 PM
40°19'09.04" N 105°32'04.64" W 08675

129
2015-02-17 07:59:02 PM
38°56'34.84" N 092°19'21.28" W 00767

130/131
2015-09-31 11:11:21 AM
38°33'26.72" N 090°25'41.70" W 00571

131
2014-04-16 02:05:39 PM
39°39'39.38" N 105°52'49.39" W 12035

2014-04-16 02:07:14 PM
39°39'39.38" N 105°52'49.39" W 12035

2014-04-16 02:09:01 PM
39°39'39.38" N 105°52'49.39" W 12035

132/133
2014-10-13 03:43:24 PM
38°56'45.73" N 092°19'33.29" W 00773

134
2016-01-20 01:49:06 AM
38°60'77.55" N 090°42'97.00" W 00583

2016-10-24 12:38:33 PM
44°05'31.22" N 012°31'03.07" E 00034

135
2016-04-21 10:06:26 AM
45°74'00.76" N 012°26'69.44" E 00003

2016-06-28 05:26:17 PM
45°46'47.66" N 007°45'39.56" E 07326

OutdoorActive

Gar nicht so einfach, das Landschaftserlebnis heutzutage. Wenn man das Gebirge schon tausend Mal auf Bildern oder im Fernsehen gesehen hat, kann die eigentliche Begegnung unter Umständen ernüchternd ausfallen. Der 28-jährige Fotograf Drew Nikonowicz stammt aus Missouri. Richtige Berge gibt es dort nicht, bloß ein paar Hügel. Als er die Rockies auf einer Autoreise zum ersten Mal mit eigenen Augen sah, war er enttäuscht. So hatte Drew sich die mythischen Gipfel nicht vorgestellt. Erhaben? Eher nicht so. Mit anderen Worten: Die echten Berge konnten mit denen in Drews Kopf nicht mithalten. In den Dolomiten, die Drew während einer einjährigen Residency in Italien kennenlernte, war plötzlich alles anders. Der US-Amerikaner fotografierte die Felsen hoch und runter und hörte gleichzeitig nicht auf, sie mit den Landschaften zu vergleichen, die er aus Filmen und Videospiele kannte. Drew bezeichnet sich als einen „allesfressenden Fotografen“, darüber hinaus ist er aber auch ein begnadeter Tekkie und Gamer (auf YouTube kann man verfolgen, wie er sich durch alle Level des Videospiele „Inside“ spielt und dabei ganz wörtlich tausend Tode stirbt). Für Drew sind diese Erfahrungen gleichwertig: Entdeckungen, die man im Netz macht, Planeten, die per Rover erforscht werden, und analoge Naturerlebnisse mit dem Fotorucksack auf dem Buckel.

Denn auch das Gebirge ist ja nicht unschuldig. Jemand hat einen Weg durch die Landschaft geirrt. Hat Aussichtsplattformen gebaut und Bänke aufgestellt, das Sehen und Erleben choreografiert. Ganz abgesehen davon, dass der moderne Mensch sich sowieso von Apps durch die Great Outdoors navigieren lässt und die wichtigsten Aussichten schon im Vorfeld unter verschiedensten Wetterbedingungen studieren kann.

Technologie gehört immer schon dazu. Und Fotografie sei ja geradezu „ein Platzhalter für Technologie insgesamt“, sagt Drew Nikonowicz, der übrigens eine Firma gegründet hat, die Großbildkameras als günstigen Bausatz verkauft. Die meisten der Komponenten dafür werden auf dem 3D-Drucker produziert.

Wer im Großformat arbeitet, muss genau darüber nachdenken, wie er sein Bild gestalten will. Die 4x5 macht die Konstruiertheit von Bildern deshalb besonders greifbar. Es ist also kein Zufall, dass die Hälfte der Fotos in Drew Nikonowicz' „This World And Others Like It“ mit der Großbildkamera entstanden sind. Die andere Hälfte stammt aus virtuellen Welten, die Drew mithilfe von Mapping-Software erschaffen hat und die er mit derselben Neugierde durchstreift wie einen Nationalpark. Um eine einheitliche Optik für sein Projekt zu erhalten, printed Drew alle Motive in Schwarz-Weiß. Und immer wieder taucht die Fotografie selbst als Sujet in seinen Bildern auf. Ein Negativ, das ans Fenster geklebt wurde, der schmutzige Touchscreen eines Mobiltelefons, ein Kameragehäuse, das wasserdicht in Plastik verpackt ist. Im Video über Drews Aufenthalt in Italien gibt es eine Szene, in der der Amerikaner versucht, einen Wasserfall zu fotografieren. Die Schlucht unter ihm ist zu dunkel für seine Großbildkamera. Schließlich beschließt er, den Bildschirm seines Handys, das mit den Lichtverhältnissen viel besser klar kommt, mit der 4x5 abzufotografieren.

Analoges und digitales Entdecken gehen in „This World And Others Like It“ fantastische Koalitionen ein. Es hat keinen Sinn, scheint Drew Nikonowicz zu sagen, die Welten gegeneinander auszuspielen: Das Digitale gehört längst zu unserem Erleben. Es ist in unser Innerstes vorgedrungen, so wie wir die Welt mithilfe digitaler Mittel durchdringen. Kein Grund zur Panik. Das Erhabene haben wir deshalb noch lange nicht aus der Welt geschafft. Vielleicht hat es sich nur ein bisschen verlagert. Wen wundert es da noch, wenn die Eiswürfel in einem Cola-Becher eine Landschaft in uns erstehen lassen, die Caspar David Friedrich auch nicht überzeugender hinbekommen hätte.

Gero Günther

126
2014-07-11 12:16:22 AM
38°56'45.73" N 092°19'33.15" W 00773

2014-04-15 02:19:09 PM
39°59'53.60" N 105°17'00.62" W 07720

127
2014-10-16 05:46:40 PM
38°56'51.61" N 092°18'54.64" W 00730

2014-04-10 03:13:14 PM
38°56'25.75" N 092°19'15.59" W 00769

128
2012-05-01 04:59:27 PM
38°59'08.83" N 092°22'47.89" W 00741

2014-06-11 08:28:58 PM
38°56'45.79" N 092°19'32.63" W 00772

2014-03-31 12:42:26 PM
40°19'09.04" N 105°32'04.64" W 08675

129
2015-02-17 07:59:02 PM
38°56'34.84" N 092°19'21.28" W 00767

130/131
2015-09-31 11:11:21 AM
38°33'26.72" N 090°25'41.70" W 00571

131
2014-04-16 02:05:39 PM
39°39'39.38" N 105°52'49.39" W 12035

2014-04-16 02:07:14 PM
39°39'39.38" N 105°52'49.39" W 12035

2014-04-16 02:09:01 PM
39°39'39.38" N 105°52'49.39" W 12035

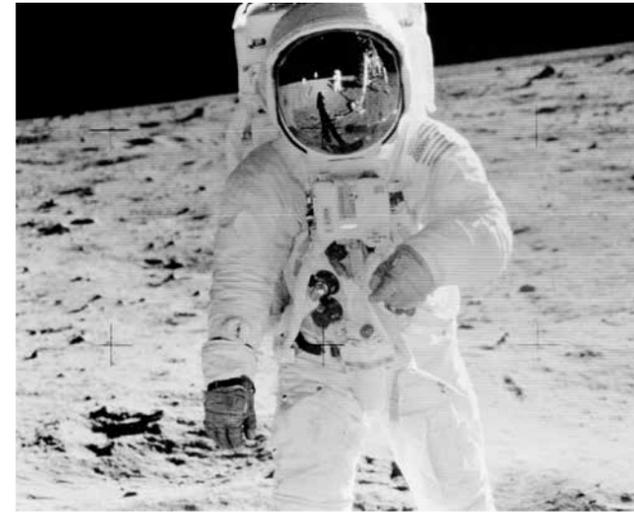
132/133
2014-10-13 03:43:24 PM
38°56'45.73" N 092°19'33.29" W 00773

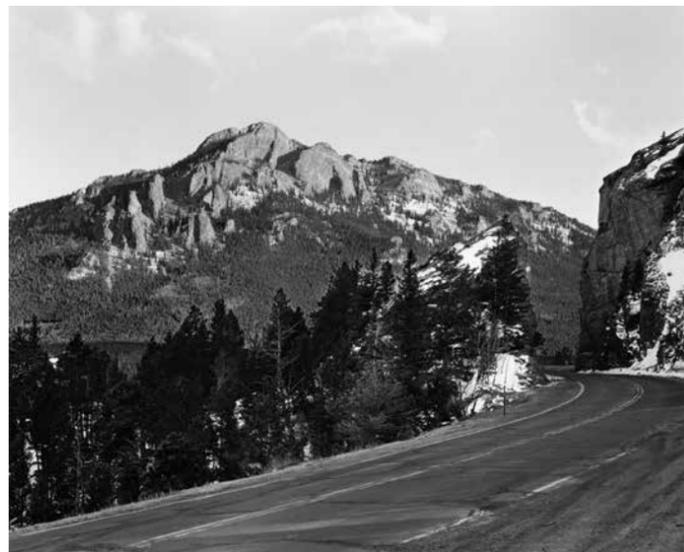
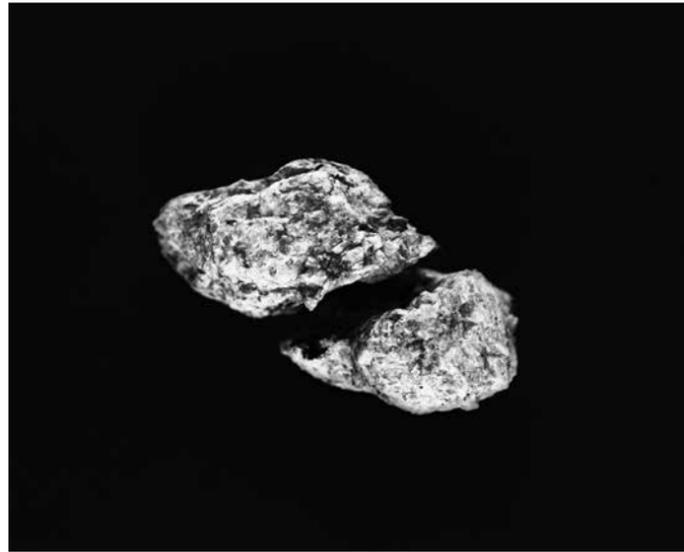
134
2016-01-20 01:49:06 AM
38°60'77.55" N 090°42'97.00" W 00583

2016-10-24 12:38:33 PM
44°05'31.22" N 012°31'03.07" E 00034

135
2016-04-21 10:06:26 AM
45°74'00.76" N 012°26'69.44" E 00003

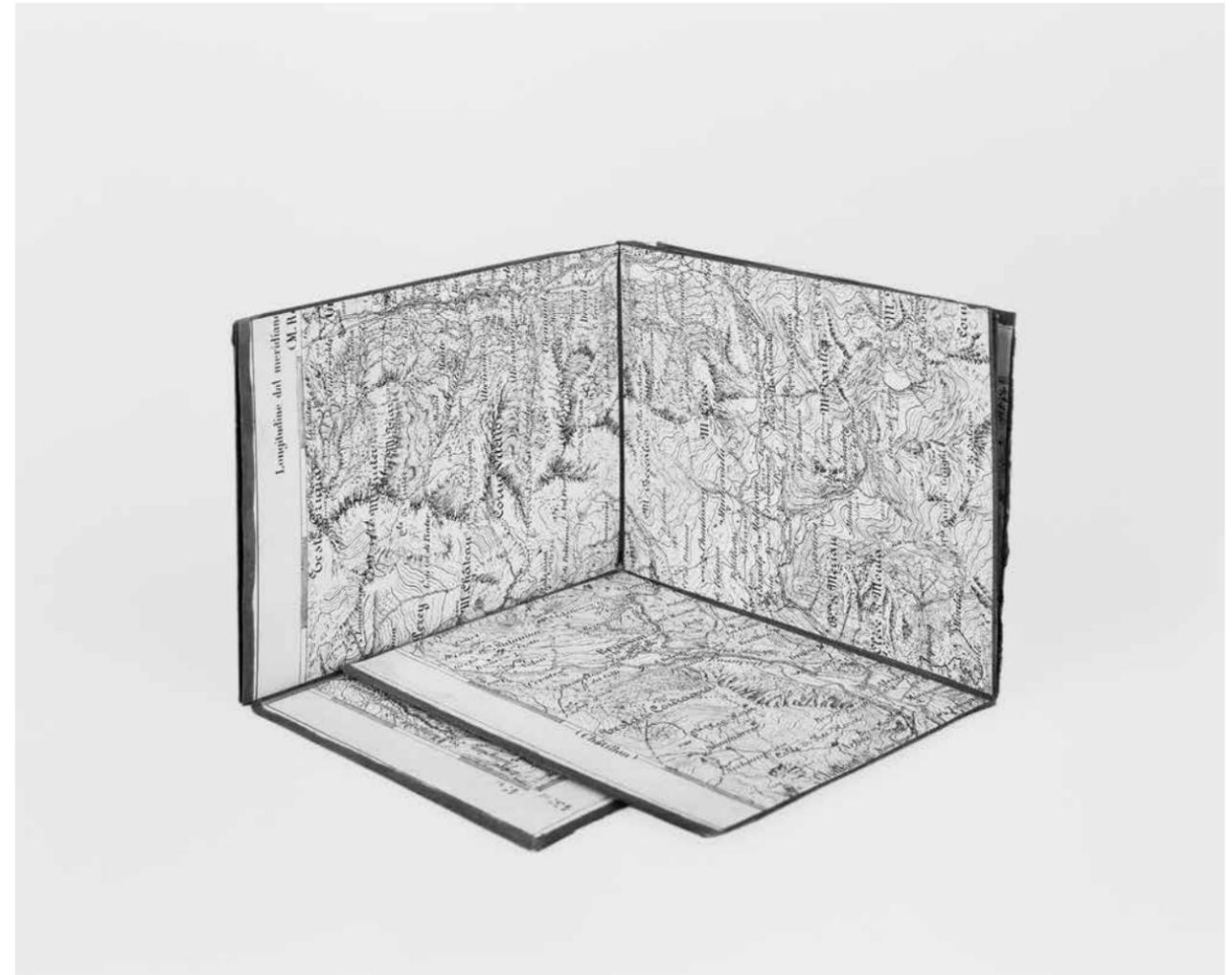
2016-06-28 05:26:17 PM
45°46'47.66" N 007°45'39.56" E 07326











Wealth, power and discretion

The aesthetics of the aristocracy and the financially strong elite are like an advertising catalogue. Glossy shots like stickers that put values (e.g. family), outfits (e.g. check pattern), status objects (e.g. vehicles) and lifestyle (e.g. sports) in the limelight without conveying specific information, not only lead to one, no, they also protect their self-created image. It is certain stereotypes, tropes and clichés that stir up ideas and fascination about the upper class and turn them into objects of desire, objects of contempt. Constant reproduction (social media, reality TV, etc.) of certain gestures, poses and activities that (ostensibly) represent wealth, power and privileges consolidate their image (motto, among others: “fake it till you make it”, Narration including “from rags to riches”). But alongside those rare real-existing images of the real-existing ultra-rich, it seems difficult to really penetrate into the private life of the media-conscious ultra-privileged. There is exclusivity and control. What remains is the performance and imitation of an imagined (fantasy) world in which only a few people actually live and in which they naturally master their rules, customs, manners and codes.

That wealthy microcosm is the theme of the photo book “Living Trust”, which aims to criticize the class system and class violence in eight parts. Even an upper-class child, whose world Buck Ellison set out to portray met with resistance in the process. Even his own family was too reluctant to let him photograph them. Therefore, he developed a method that not only allowed him to depict his reality, but also to question the authenticity of such depictions: he hired models and actors to stage families, outfits, status objects and lifestyle. So he is privileged enough to be able to afford actors and locations to play with wealth and power, class affiliation and class consciousness (and to work against it).

His re-enactments resemble those (also technically) perfect (advertising or stock) photographs - and yet he creates a certain shift that leads his works over the superficially easy and quick to consume images and allow them to go further. He relies on disruptive elements (mandarin peel in hand), selects image details that are unusual in the marketing world (head cut off) and complements them with almost banal details (plants) from the idyllic world of white America. Through exaggeration and exacerbations, his images create uncertainty and offer further scope for interpretation. The will and the ability to express an independent criticism becomes visible, instead of just further manifesting the image.

Jovana Reisinger

138/139
Cheeseboard

141
Anxious-avoidant

142/143
Untitled (Cars)

145
Dick and Betsy,
The Ritz-Carlton,
Dallas, Texas, 1984

146/147
The Prince Children,
Holland, Michigan, 1975

Reichtum, Macht und Diskretion

Die Ästhetik der Aristokratie und der finanzstarken Elite gleicht einem Werbekatalog. Hochglanzaufnahmen wie Abziehbildchen, die Werte (z. B. Familie), Outfits (z. B. Karomuster), Statusobjekte (z. B. Fahrzeuge) und Lifestyle (z. B. Sport) konkret in Szene setzen, ohne konkrete Informationen zu übermitteln, führen nicht nur zu einem, nein, sie schützen auch ihr selbst erschaffenes Image. Es sind bestimmte Stereotypen, Tropen und Klischees, die die Vorstellungen und Faszination über die Oberschicht schüren und sie zum Objekt der Begierde, zum Objekt der Verachtung werden lassen. Ständige Reproduktion (Social Media, Reality TV usw.) bestimmter Gesten, Posen und Tätigkeiten, die (scheinbare/n) Reichtum, Macht und Privilegien darstellen (sollen), verfestigen ihr Image (Motto u. a.: „fake it till you make it“, Erzählung u. a. „from rags to riches“). Doch neben jenen raren real existierenden Bildern der real existierenden Ultrareichen scheint es schwer, wirklich in das Privatleben der medienbewussten Ultraprivilegierten vorzudringen. Es herrscht Exklusivität und Kontrolle. Was bleibt, ist die Performance und Imitation einer imaginierten (Fantasie-)Welt, in der nur wenige Menschen tatsächlich leben und ihre Regeln, Gepflogenheiten, Sitten und Codes selbstverständlich beherrschen.

Jener wohlhabende Mikrokosmos stellt das Thema des Bildbandes „Living Trust“, der in acht Teilen Kritik am Klassensystem und an der Klassengewalt üben möchte. Selbst ein Kind der Oberschicht, nahm sich Buck Ellison vor, die Welt zu porträtieren, die er kennt - und stieß dabei auf Widerstand. Sogar die eigene Familie hatte zu großen Vorbehalt, sich von ihm fotografieren zu lassen. Daher entwickelte er eine Methode, die ihm nicht nur erlaubte, seine Realität darzustellen, sondern auch die Authentizität solcher Darstellungen zu hinterfragen: Er engagierte Models und Schauspieler*innen, um Familien, Outfits, Statusobjekte und Lifestyle zu inszenieren. Er ist also privilegiert genug, sich Darsteller*innen und Locations leisten zu können, um mit Reichtum und Macht, Klassenzugehörigkeit und -bewusstsein zu spielen (und dagegen zu arbeiten).

Seine Re-enactments gleichen eben jenen (auch technisch) perfekten (Werbe- oder Stock-)Fotografien - und doch schafft er eine gewisse Verschiebung, die seine Arbeiten über die oberflächlich einfach und schnell zu konsumierenden Bilder hinwegführen und weitergehen lassen. Er setzt auf störende Elemente (Mandarinenschalen in der Hand), wählt in der Marketingwelt unübliche Bildausschnitte (Kopf abgeschnitten) und ergänzt sie mit fast banalen Details (Pflanzen) der idyllischen Welt des weißen Amerikas. Durch Übertreibungen und Zuspitzungen erzeugen seine Aufnahmen Unsicherheit und bieten einen weiteren Interpretationsraum. Der Wille und das Vermögen, eine eigenständige Kritik zu äußern, statt das Image nur weiter zu manifestieren, wird sichtbar.

Jovana Reisinger

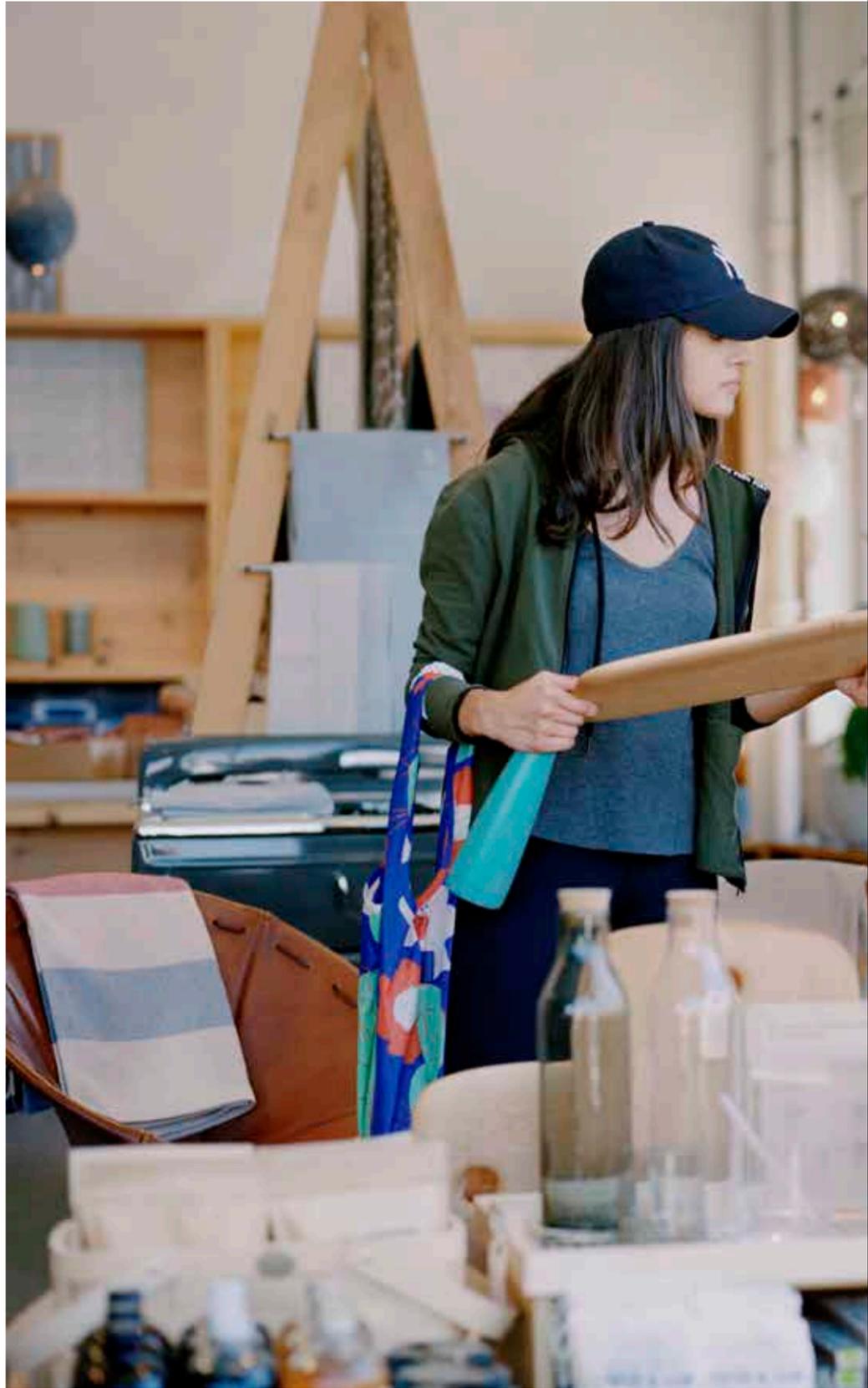
138/139
Cheeseboard

141
Anxious-avoidant

142/143
Untitled (Cars)

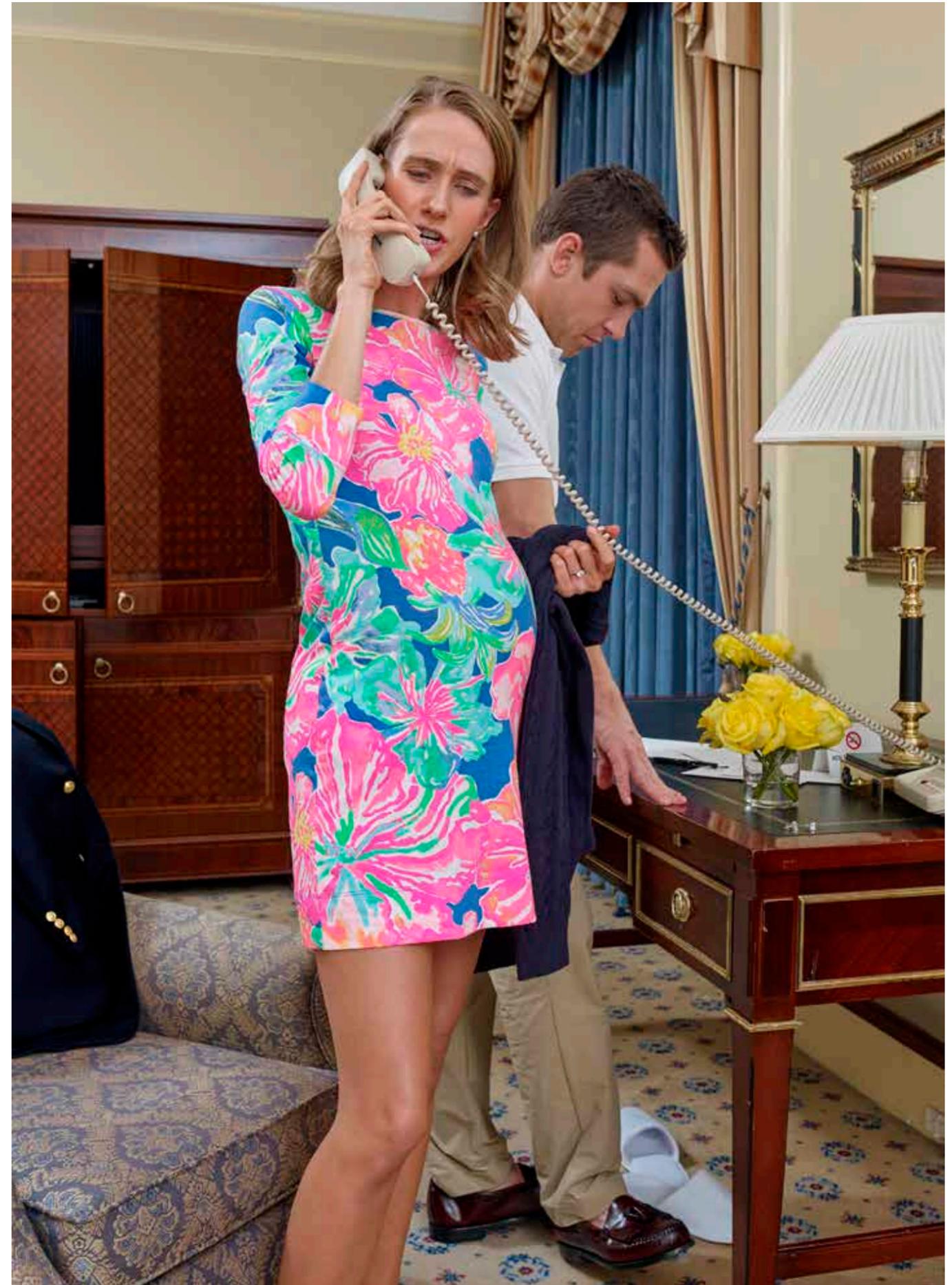
145
Dick and Betsy,
The Ritz-Carlton,
Dallas, Texas, 1984

146/147
The Prince Children,
Holland, Michigan, 1975











Life on Earth. From roof to roof with a natural distance and shared proximity. Touching, hanging up the laundry, doing sports, breathing, contemplating the forces of nature in the sky with an unobstructed view. Thunderstorms over the skyscrapers, light that breaks through the clouds and opens up heavenly spheres. An exploding fireworks in the dark, a sign of celebration and new beginnings, which impresses with its beauty and blows the fine dust invisibly into the atmosphere of the city. The fine dust that slowly settles in the lungs and unlike the virus hits promptly. This active enemy that penetrates the body and relatively quickly loses its invisibility, and can strike people down to death in a short space of time. The ground on which we move has become an acute potential danger zone, other people and the air that we share as the elixir of life are not without danger. These pictures cannot tell that, that is the background against which they were created.

The location from which they arise allows a higher perspective, not an overview. Staying at home is a new reality, part of the coping strategy. The houses give a glimpse through their window openings. The voyeurism from the roof, also for me as a viewer of an otherwise silent photograph. A little insight into the interior. What is the background noise like in this city when factories, traffic and the previous life come to a standstill?

We share a global threat, in all directions, with different management and resources. A new experience of loneliness and dealing with the everyday happenings. Sohrab Hura also writes about these experiences during the first lockdown in India, readable via Magnum Photos and highly recommended. With a narrative style that makes me laugh out loud when it comes to the state of his body, cord cutting, fresh laundry and current baby names. The tragedy of the circumstances in his country kick into my system even more when he describes scenes from his country. People who walk to their home villages so as not to die in the city but instead where they were born. Or the suggestion to use cow dung as a protective measure. His pictures tell of life in the immediate vicinity, from the elevated perspective of his living space.

A few meters of enclosed space without a roof overhead, part of a living space. A liberating space when you think you're going crazy? When closeness becomes fear? Whatever, economic hardship, physical impairment, panic of losing a loved one? Is it easier to forget all of this for a moment and just be, in those few square meters of free space with the sky above? With other people or a loyal furry animal? On the roof one is closer to heaven, and still on earth.

Life on Earth. Von Dach zu Dach mit dadurch natürlichem Abstand und geteilter Nähe. Berührungen, Wäsche aufhängen, Sport machen, atmen, im Himmel mit unversperrtem Blick Naturgewalten betrachten. Gewitterblitze über den Skyscrapers, Licht, das die Wolken durchbricht und himmlische Sphären eröffnet. Ein explodierender Feuerwerkskörper in der Dunkelheit, ein Zeichen für Zelebration und Neuanfänge, der durch seine Schönheit besticht und den Feinstaub ganz unsichtbar in die Atmosphäre der Stadt pustet. Der Feinstaub, der sich langsam in den Lungen festsetzt und nicht wie der Virus prompt zuschlägt. Dieser aktive Feind, der in Körper eindringt und relativ schnell seine Unsichtbarkeit verliert und Menschen bis in den Tod niederstrecken kann, in einem kurzen Zeitraum. Der Boden, auf dem wir uns bewegen, ist zur akuten potenziellen Gefahrenzone geworden, andere Menschen und die Luft, die wir uns als Lebenselixier teilen, sind nicht gefahrlos. Das können diese Bilder nicht erzählen, das ist der Hintergrund, vor dem sie entstanden sind.

Der Standort, an dem sie entstehen, erlaubt eine erhöhte Perspektive, keinen Überblick. Zu Hause bleiben ist neue Lebensrealität, ein Teil der Bewältigungsstrategie. Die Häuser geben Einblicke durch ihre Fensteröffnungen. Der Voyeurismus vom Dach aus, auch für mich als Betrachterin einer sonst stillen Fotografie. Ein kleiner Einblick in Innenräume. Wie ist die Geräuschkulisse in dieser Stadt, wenn Fabriken, Verkehr, das vorherige Leben stillstehen?

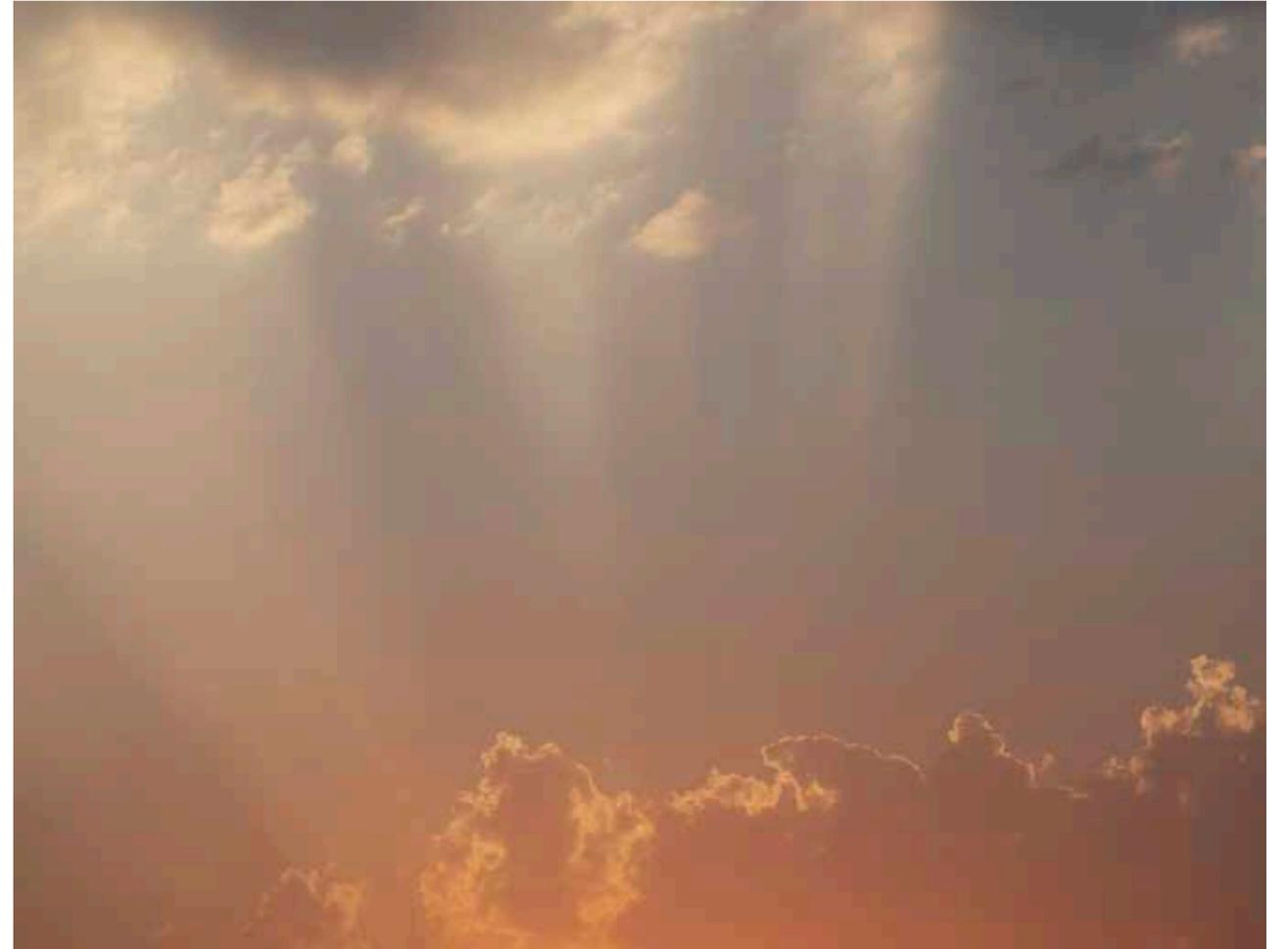
Wir teilen eine globale Bedrohung, in alle Himmelsrichtungen, mit unterschiedlichem Management und Ressourcen. Eine neue Erfahrung von Einsamkeit und dem Umgang mit dem Alltäglichen passiert. Sohrab Hura schreibt zusätzlich über diese Erfahrungen während des ersten Lockdowns in Indien, nachlesbar via Magnum Photos und sehr empfehlenswert. Mit einer Erzählweise, die mich laut auflachen lässt, wenn es um den Zustand seines Körpers, Abnabelung, frische Wäsche und aktuelle Babynamen geht. Die Tragik der Umstände in seinem Land kicken dadurch noch mehr in mein System, wenn er Szenen aus seinem Land beschreibt. Menschen, die zu Fuß in ihre Heimatdörfer laufen, um nicht in der Stadt zu sterben, sondern wenn, dann dort, wo sie geboren wurden. Oder den Vorschlag, Kuhdung als Schutzmaßnahme einzusetzen. Seine Bilder erzählen von dem Leben in unmittelbarer Nachbarschaft, von der erhobenen Perspektive seines Lebensraumes aus.

Ein paar Meter umfriedeter Raum ohne Dach über dem Kopf, zugehörig zu einem Wohnraum. Ein befreiender Space, wenn die Decke auf den Kopf zu fallen droht? Wenn aus Enge Angst wird? Vor was auch immer – wirtschaftlicher Not, körperlicher Beeinträchtigung, Panik, einen geliebten Mitmenschen zu verlieren? Ist es einfacher, das alles kurz zu vergessen und einfach nur zu sein, auf diesen paar Quadratmetern Freiraum mit Luft nach oben? Mit anderen Menschen oder einem treuen Felltier? Auf dem Dach ist man dem Himmel näher, und immer noch auf der Erde.











DE

ARZU SANDAL

US

BUCK ELLISON

FR

CYPRIEN CLÉMENT-DELMAS &

ZA

LINDOKUHLE SOBEKWA

US

DANNIELLE BOWMAN

US

DREW NIKONOWICZ

DE/TR

EMINE AKBABA

NL

HENK WILDSCHUT

DE

JOCHEN LEMPERT

DE/RU

NANNA HEITMANN

US

NOELLE MASON

ES/AF/SY

NOW YOU SEE ME MORIA

IN

SOHRAB HURA

ARZU SANDAL (DE) CHILDHOOD

Die Kindheit ist ein Ort, an den wir als Erwachsene immer wieder zurückkehren. Wir erinnern die Anfänge der Aneignung der Welt und vollziehen die Entwicklung des Selbst nach. Daran geknüpft ist auch die Erfahrung der schicksalhaften Geworfenheit in familiäre und soziale Verhältnisse, die fortan den Lebensweg mitprägen. Mit der Anerkennung von Kindheit als eigene Lebensphase, der eine jahrhundertelange kulturelle, gesellschaftliche sowie sozialpolitische Entwicklung vorausgeht, passiert die Abgrenzung zum Erwachsensein, und eine besondere Berücksichtigung ist seither an diese fragile, schutz- und fürsorgebedürftige Entwicklungsphase geknüpft. Arzu Sandal erzählt in „Childhood“ über ihre Erfahrung von häuslicher Gewalt in der Kindheit. Das frühe Erleben von Angst, das Ausgesetzt-Sein, das Sorgetragen für Geschwister, die Mutter und sich selbst, aber auch Bemühungen der Vertuschung prägen den Alltag Betroffener. Sandal nähert sich in „Childhood“ ihrer eigenen Kindheit wieder an. Dabei geht es ihr weniger um eine Nacherzählung als vielmehr um die Gefühle, mit denen die Erinnerungen verknüpft bleiben. Das Nebeneinander von aufgearbeiteten Fotografien aus Kindertagen und neuen analogen Aufnahmen vom Ort, in dem Sandal aufwuchs und den sie zehn Jahre lang mied, schafft einen distanzierten Blick auf das Erlebte. Das Trauma wird auf diese Weise für die Betrachtenden als abgehängte, unberechenbare und zeitlich entkoppelte Erinnerung nachvollziehbar.

BUCK ELLISON (US) LIVING TRUST

Die Monografie „Living Trust“ des US-amerikanischen Künstlers Buck Ellison zeichnet in scheinbar makellosen, sterilen Fotografien das Milieu der sogenannten W.A.S.P. – Weiße angelsächsische Protestant*innen – nach. W.A.S.P.-Eliten führten die amerikanische Gesellschaft für den größten Teil der Geschichte der Vereinigten Staaten an und behaupteten ihre soziale Vormachtstellung durch Heirat und Vererbung – bis auf drei waren alle US-Präsidenten Mitglieder dieser dominanten Kaste. In einer Welt, die wenig Privatsphäre bietet, interessiert sich Ellison für die Opazität des Lebens vermögender Menschen. Diese Kontrolle fasziniert Ellison und bewegte ihn zu seinen sozialdokumentarischen Arbeiten, die er zusammen mit Schauspielenden und Models inszeniert. Der Titel „Living Trust“ benennt dabei ein US-amerikanisches Steuerverhikel, das von vermögenden Privatpersonen bevorzugt wird. Ellisons Ästhetik, die an die Stock- oder Werbefotografie erinnert, überzeichnet eine perfekte Bildoberfläche, unter der eine schonungslose Kritik lauert. Stillleben von Bio-Gemüse, Familienporträts und Wellness-Therapien untersuchen die Vorzüge und Privilegien der weißen Kaste in den Vereinigten Staaten, die die Oberhand behält. „Living Trust“ untersucht diese exklusive Gesellschaftsgruppe, die trotz ihres allmählichen Niedergangs seit den 1940er Jahren weiterhin in Ruhe, fast unbemerkt und gleichsam höflich viele Bereiche des US-amerikanischen Lebens beherrscht.

CYPRIEN CLÉMENT-DELMAS UND LINDOKUHLE SOBEKWA (FR/ZA) DALESIDE: STATIC DREAMS

Die langfristig angelegte Gemeinschaftsarbeit der Fotografen Lindokuhle Sobekwa und Cyprien Clément-Delmas porträtiert den Vorort Daleside, der südöstlich von Johannesburg in Südafrika liegt. Dieser war bis zum Ende der Apartheid 1994 ein industrielles, nur Weißen vorbehaltenes und von Mittelstand geprägtes Arbeiter*innenviertel. Mit dem „Group Areas Act“ 1950 wurden alle südafrikanischen Städte in Gebiete geteilt, um eine politische, wirtschaftlich-soziale sowie räumliche Trennung nach Rassen und Klassen zu gewährleisten. Das damals noch junge Johannesburg konnte besonders gut zu einer sogenannten *Apartheid-Stadt* geformt werden. Nach wie vor ist an den urbanen Ordnungsmustern die rassistische Ideologie und das damit verbundene Klassensystem des Apartheid-Regimes ablesbar. Sobekwa kennt Daleside aus seiner Kindheit, denn seine Mutter arbeitete dort während der Apartheid als Hausangestellte. Durch ihr Arbeitsverhältnis war sie dort als Schwarze temporär geduldet. Mittlerweile leben auch Nicht-Weiße im Ort, der den Anschluss an seine Nachbarschaft völlig verloren zu haben scheint und von Armut und Verfall geprägt ist. Die wohlhabende weiße Mittelschicht hat Daleside längst verlassen; zurück blieben die Menschen ohne Perspektive und Ausweichmöglichkeit. Misstrauische, hoffnungslose Blicke der abgehängten Community gegenüber allem Äußeren galt es für die Fotoarbeit zu überwinden, um auch das Lebendige in der Unausweichlichkeit der sozialen Verhältnisse erfassen zu können. Beide Fotografen bemühten sich mit ihren unterschiedlichen sozialen und ethnischen Hintergründen und individuellen Erfahrungen, einer langjährigen Annäherung sowie gegenseitiger Unterstützung, die zwischenmenschlichen Hürden zu überwinden, die von Verschlossenheit, Rassismen und Stigmatisierungen geprägt waren und sich über Generationen in den Köpfen der Bewohnenden festgesetzt haben. „Daleside: Static Dreams“ konfrontiert uns mit einer komplexen Heterogenität von Rassismus und Klassismus, die unbedingt nach einer intersektionellen Auseinandersetzung verlangt, um die verschiedenen Gründe für soziale Benachteiligungen verstehen zu können.

DANNIELLE BOWMAN (US) WHAT HAD HAPPENED

In der fortlaufenden Serie „What Had Happened“ entwirft die Künstlerin Danielle Bowman ein intimes und umfangreiches Bild der Schwarzen Gemeinschaften in den USA und hinterfragt immer beides, Innen- und Außenleben, Darstellungen sowie das Spezifische im Alltag Schwarzer Menschen in den USA. Bowman bricht mit dem Dokumentarischen, indem sie Szenerien herstellt, die auf persönliche Erinnerungen und Erfahrungen zurückgehen. Aufnahmen von Familienfotos und anderen Erinnerungstücken, nahbare Porträts, innige Begegnungen, Details des unmittelbar Umliegenden sowie die Verortung in Stadtvierteln, die überwiegend von Schwarzen bewohnt werden, prägen ihre Bildsprache, die generationsübergreifend erzählt. Obwohl diese leisen Bilder für Betrachtende nicht immer gleich zugänglich sind, wird die Frage laut, was geschieht, wenn subjektive, persönliche Geschichten auf größere soziale Entwicklungen und Kontexte treffen. „What Had Happened“ lässt sich als künstlerische Feldstudie lesen, die sich aus der Spannung zwischen Privatheit und dem größeren gesellschaftspolitischen Zusammenhang nährt.

DREW NIKONOWICZ (US) **THIS WORLD AND OTHERS LIKE IT**

Der Fotograf Drew Nikonowicz nähert sich in seiner Arbeit „This World and Others Like It“ der Frage nach heutigen Methoden des Aufzeichnens und Erfassens von schwer begreifbaren Räumen und Dimensionen. Über Vermessungstechniken des 19. Jahrhunderts und den daraus resultierenden erweiterten Blick auf die Welt reflektiert Nikonowicz das gegenwärtige Entdecken. Dabei versetzt er sich selbst in die Rolle eines Topografen und beleuchtet gegenwärtige Technologien, wie die Satellitentechnik, Computeranimation, Sonden oder Roboter, wie den Mars-Rover, der auf einem für den Menschen physisch unerreichten Ort Messungen vornimmt. All diese technologischen Hilfsmittel haben die Aufgabe, Räume und räumliche Variablen – seien sie real oder virtuell – zu überschauen. Nikonowicz schafft aus Prozessen der Analogfotografie und Computersimulationen eigenwillige Welten und Mikrokosmen und versinnbildlicht darin das Potenzial von Technologie, die menschliche Perspektive zu verändern und zu erweitern, wie es ohne sie nicht möglich wäre. Erfahrbar wird in der Betrachtung auch der Drang des Menschen, die Welt zu erforschen und zu verstehen, dem auch meist das Verlangen nach territorialer Einnahme und Dominanzdenken sowie das Bedürfnis, selbst dem Erhabenen überlegen zu sein, innewohnt.

EMINE AKBABA (DE/TR) **PRECIOUS BLOSSOM**

Die Soziologin und Aktivistin Diana E.H. Russell definierte 1976 den Begriff Femizid als Tötung von Frauen und Mädchen durch Männer, weil sie weiblich sind. Der Begriff knüpfte an feministische Bewegungen an, die bereits für mehr Schutz von Frauen und Mädchen sowie für einen eigenen Strafbestand kämpften und nach wie vor international gefordert werden. Ein Großteil der Tötungen an Frauen geht im öffentlichen Diskurs unter – wird also als solcher nicht benannt oder findet sich gar nicht erst darin ein. Bei den Tätern handelt es sich in den meisten Fällen um (Ex-)Partner oder männliche Familienmitglieder. Im deutschsprachigen Raum kursieren Bezeichnungen wie „Familiendrama“ und „Beziehungstat“, die mit der Vermeidung der Täterzuweisung einhergehen und die Gewalttaten von Männern verharmlosen, indem sie diese auch juristisch als Eifersuchts- und Affekthandlung mildernd bewerten. In der Vielzahl an herunterspielenden Benennungen fällt der Begriff „Ehrenmord“ fast ausschließlich im Kontext muslimisch geprägter Kulturen und transportiert darin auch eine wirkmächtige Überlegenheitsgeste und Rassismen. Unvereinbar bleiben ihre begrenzte Wahrnehmung und die unzureichend strafrechtliche Verfolgung mit den Zahlen in den weltweiten Statistiken. Emine Akbabas „Precious Blossom“ blickt auf den geografischen Raum Türkei. Darin porträtiert sie trauernde Angehörige und traumatisierte Überlebende, versammelt Videos und Überwachungsbilder der Verbrechen und zeigt Opfer und Tatorte auf. Die Arbeit konfrontiert die Betrachtenden mit der Alltäglichkeit dieser brutalen Morde und spricht aus, dass es sich dabei keinesfalls um Einzelfälle als vielmehr um eine strukturelle Auslebung von Sexismus und männlicher Dominanz handelt.

HENK WILDSCHUT (NL) **ROOTED**

Seit 2005 verfolgt der Fotograf Henk Wildschut die Routen und Stationen flüchtender Menschen in und an den Rändern Europas. Die Erzählung „Rooted“ fängt allein die physischen Hinterlassenschaften der Geflüchteten in Jordanien, Tunesien und dem Libanon ein, die den Betrachtenden den manchmal lang andauernden und zehrenden Weg der Flucht auf andere Weise näherbringt. Zurückgeworfen auf einen unausweichlichen Zustand aus Warten und Hoffen, der sich über Monate bis Jahre hinstreckt, werden die monotonen Zeltlandschaften der Übergangscamps zu temporären Behausungen, die von den Bewohnenden eingenommen, belebt und umsorgt werden. Provisorische Gärten, markierte Areale, die das Verlangen nach Privatheit ausdrücken, gespannte Tücher, die als Sonnen- und/oder Blickschutz erhalten, aufwendig gestaltete Beete, Vogelhäuser oder Blumentöpfe aus Konserven füllen die Einförmigkeit des Alltags. Gleichzeitig veranschaulichen sie das Bedürfnis und die Sehnsucht der Geflüchteten nach Schutz, Fürsorge sowie einem Ort der individuellen Entfaltung und des Rückzugs. Die Gärten und Beete werden zu stillen Zeugen für das unmenschliche Ausharren der Geflüchteten in diesem unsicheren Zwischenzustand.

JOCHEN LEMPERS (DE)

Seit mehr als dreißig Jahren schafft der Künstler Jochen Lempert ein in sich zusammenhängendes Werk, bestehend aus Fotografien, Fotogrammen und Publikationen. Darin lässt er Gegebenheiten wie Veränderungen der Natur und ihrer Akteure sinnlich erfahrbar werden. Seine Herangehensweise spielt sich zwischen vergleichendem Sehen, dem Hang zur Wissenschaftlichkeit und künstlerischem Experimentieren ab. Auf diese Weise spürt er den vielseitigen Phänomenen und der Formensprache der Tier- und Pflanzenwelt nach. Der Blick aus Lemperts Atelierfenster folgt einem Admiral im frühen Herbst auf seiner Weiterreise durch eine verkehrsbelebte Straße nach Südwesten. Zuvor hat er noch an den Blüten des Efeus gesaugt, der seit Jahren im urbanen Dunst und Lärm an einer Hauswand emporklettert. Auch die Bienen finden den Weg an den grauen, betonierten Flächen vorbei zum Nektar der Efeublüten. Eine Taube bleibt mit ihrem grauen Gefieder hier fast unerkannt. Zurückgedrängt auf ausgewiesene und spärliche Bereiche, sind Tiere und Pflanzen gezwungen, sich in diesem unausgeglichene Zusammenleben zurechtzufinden und ihre Lebensweisen anzupassen. Sie erscheinen in den vom Menschen angeeigneten urbanen Räumen mehr wie Gäste. Die Schwarz-Weiß-Fotografien behaupten einen warmen, demütigen Blick auf sie. Lemperts Bildsprache lebt von dieser ungebrochenen, feinsinnigen Aufmerksamkeit, die unsere Umwelt wieder näher zu uns rückt, und befragt dabei das Verhältnis von Natur und Kultur. Die menschliche Abgrenzung sowie das jahrhundertelange Übergehen von ökologischen Zusammenhängen erzählt Lempert dabei immer mit.

**NANNA HEITMANN (DE/RU)
PANDEMIC IN RUSSIA (2020)**

Nanna Heitmanns Fotoreihe „Pandemic in Russia“ ist eine subjektive, von Unsicherheiten getragene Erzählung der ersten Monate der Pandemie in Moskau. Im März 2020, als sich die anfängliche Vermutung einer globalen Gesundheitskrise langsam bewahrheitete, begann Heitmann, sich mit der Rolle als Fotografin innerhalb des sich Zutragenden auseinanderzusetzen. Trotz des strikten Lockdowns in Russland war es ihr als Journalistin erlaubt, ohne besondere Begründung das Haus zu verlassen. Die geltenden Reiseeinschränkungen und das damit verbundene ungewohnte Erleben von begrenzter Mobilität warfen auch die vielreisende Dokumentarfotografin auf ihr direktes Umfeld zurück. Erschöpftes Krankenhauspersonal, ins Koma versetzte Menschen in Bauchlage reihen sich neben Bildern von dicht gedrängten Menschengruppen der russisch-orthodoxen Gemeinschaft am Osterfest. Warteschlangen vor den Essensausgaben verdeutlichen die existenziellen Nöte, die nicht nur in Russland durch die Pandemie wuchsen und sichtbar wurden. „Pandemic in Russia“ lässt Einblicke in den Umgang mit dem Coronavirus der russischen Politik und Gesellschaft zu und legt einen besonderen Blick auf das dysfunktionale Sozialsystem des Landes. Die globale Betroffenheit löst die Bilder gleichsam aus ihrer unmittelbaren Gebundenheit.

**NOELLE MASON (US)
X-RAY VISION VS. INVISIBILITY**

Das Interesse für Konzepte der Überwachung und institutionelle Kontrollmechanismen bewegte die Künstlerin Noelle Mason zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem maschinellen Sehen und der Fotografie. Sie fließt seither in ihr skulptural geprägtes Werk mit ein. Dabei tritt sie der Fotografie mit einer kritischen Haltung entgegen und hinterfragt das ihr innewohnende Potenzial des Manipulativen, den eingeschränkten Blick sowie seine Begrenztheit auf das reine Sehen. Für die Arbeit „X-Ray Vision vs. Invisibility“ durchforstete Mason öffentliche Internet-Datenbanken der US-Regierung nach Überwachungsbildern, wie Röntgenaufnahmen, Körperscans oder Satellitenbildern, welche die Immigration von Menschen ohne Papiere abbilden. Personen, aneinandergereiht auf engstem Raum neben Waren in den Tiefen der Lkw-Laderäume oder versteckt im Koffer, sind hier als bloße Konturen erfasst und Beweismittel für Schmuggel und illegale Einwanderung. Mason überführt diese befremdlichen Bilddokumente in Cyanotypien, die durch ein Druckverfahren mit blauen Farbtönen entstehen, und handgewebte Teppicharbeiten. Im Prozess der künstlerischen Vereinnahmung löst sie die Bilder aus ihrer institutionellen Zweckgebundenheit und öffnet sie einem größeren Wahrnehmungsraum, der über das rein optisch Wirksame hinausgeht.

**NOW YOU SEE ME MORIA (ES, AF, SY)
(2020 – FORTLAUFEND)**

Fehlende Sichtbarkeit in den öffentlichen Medien und wachsende Verzweiflung über die menschenrechtsverletzenden Zustände im Geflüchtetenlager Moria im Osten der griechischen Insel Lesbos begründeten 2020 „Now You See Me Moria“ – ein aktivistisches Gemeinschaftsprojekt und Kollektiv. Dieses fordert nach neuen Lösungen für die stagnierende europäische Geflüchtetenpolitik und gibt den Menschen vor Ort eine Stimme. Die in den Niederlanden lebende spanische Bildredakteurin und Fotografin Noemí wurde auf Amirs Fotos aus dem Lager aufmerksam und vernetzte sich mit dem geflüchteten Fotografen. Zusammen starteten sie das Projekt, bei dem sich mittlerweile auch die in Moria festsetzenden Fotografen Ali und Qutaeba engagieren. Über die Plattform Instagram wendet sich „Now You See Me Moria“ direkt aus dem Geflüchtetenlager an die Öffentlichkeit. In Form von Fotografien und geschriebenen Erzählungen aus dem Alltag der Geflüchteten zeigt das Kollektiv deren Lebenssituation auf und verschafft sich einen eigenen Repräsentationsraum. Über die Website stellt „Now You See Me Moria“ Poster für alle zum Selbstaussdrucken zur Verfügung und dokumentiert ihre Verbreitung im öffentlichen Raum.

**SOHRAB HURA (IN)
ROOFTOP (2020)**

Die Dachterrasse ist an vielen Orten gewohnter Wohnraum, der sich zum Himmel hin öffnet und eine Perspektive von oben auf das urbane Geschehen ermöglicht. Als private Rückzugsmöglichkeit im Freien verschließt sie sich architektonisch nicht vollständig und hält die räumliche Verbindung zum öffentlichen Leben aufrecht, was sie lebendig macht. Auch in Literatur und Film treten Dachterrassen in ihrer architektursoziologischen Bedeutung auf. Besonders der Überblick und der Ausblick auf das unmittelbar Umliegende machen sie so reizvoll. Der Fotograf und Herausgeber Sohrab Hura schuf während des Lockdowns durch die Pandemie im Mai 2020 die Arbeit „Rooftop“. Darin dokumentiert er in voyeuristischer Manier den abendlichen Zeitvertreib seiner Nachbarschaft in Delhi. Aufgrund der Ausgangsbeschränkungen verlagerte sich das Leben in dieser Zeit nach oben. Jeden Abend suchte Hura – einem Ritual ähnlich – das Treiben unterm Himmel auf und entkam so für eine Zeit der beschränkten Perspektive auf sich und sein Barsati, ein Aufbau, bestehend aus einer Einzimmerwohnung auf dem Dach eines alten Wohnhauses im Süden der Stadt. Die Weiten des Himmels erschienen jetzt größer, als er es aus anderen Zeiten erinnerte. Das Bedürfnis nach sozialem Austausch und dem Umgeben-Sein von anderen Menschen wird nachvollziehbar. Die Fotografien erzählen vom Zurückgeworfen-Sein auf das Zuhause, von Isolation und dem Alleinsein, wie es die Menschen in der Pandemie erleben und wie es der Künstler bereits in einer früheren Lebensphase mit seiner kranken Mutter durchlebte und in der dreiteiligen Arbeit „SWEET LIFE“ verarbeitete. „Rooftop“ macht zudem darauf aufmerksam, wie müde unser Blick oft vor dem Gewohnten ist, das doch veränderlich bleibt. Die Fotografie selbst intensiviert dabei als sehendes Medium die Reflexion über den bewussten Blick.

ARZU SANDAL (DE) CHILDHOOD

Childhood is a place we keep coming back to as adults. We remember the beginnings of learning about the world and trace the development of the self. Linked to this is the experience of the fate of being thrown into family and social relationships, which from then on also shaped the path of life. With the recognition of childhood as a separate phase of life, which is preceded by a centuries-long cultural, social and socio-political development, the demarcation to adulthood occurred and special consideration has since been linked to this fragile development phase, which is in need of protection and care. In “Childhood”, Arzu Sandal talks about her experience of domestic violence in childhood. The early experience of fear, being exposed, caring for siblings, the mother and oneself, but also efforts to cover up, shape the everyday life of those affected. Sandal approaches her own childhood again in “Childhood”. It is less about retelling and more about the feelings with which the memories remain connected. The juxtaposition of processed photographs from childhood and new analogue recordings of the place where Sandal grew up and which she avoided for ten years, creates a distanced view of what has been experienced. In this way, the trauma becomes comprehensible for the viewer as a suspended, unpredictable and temporally decoupled memory.

BUCK ELLISON (US) LIVING TRUST

Buck Ellison’s monograph “Living Trust” examines the milieu of the WASP (White Anglo-Saxon Protestant) through seemingly perfect, sterile images. WASP elites have dominated American society for most of the history of the United States, maintaining a monopoly through intermarriage and inheritance. For example, all but three U.S. presidents were members of this dominant caste. In a world that offers little privacy, Ellison was interested in the opacity of the lives of high-net-worth individuals. This control fascinates Buck Ellison and motivates his social documentary works, staged with the help of actors and models. “Living Trust” refers to a U.S. tax vehicle favoured by wealthy individuals. Ellison’s aesthetic, reminiscent of stock or advertising photography, exaggerates a perfect, pristine picture plane under which lurks ruthless criticism. Still lifes of organic vegetables, family portraits, and wellness therapies examine the advantages of the white ruling caste in the United States. Ellison’s work investigates a WASP elite that, despite its decline since the 1940s, continues to quietly, evenly politely, dominate many aspects of US-American life.

CYPRIEN CLÉMENT-DELMAS AND LINDOKUHLE SOBEKWA (FR/ZA) DALESIDE: STATIC DREAMS

The long-term collaboration between the photographers Lindokuhle Sobekwa and Cyprien Clément-Delmas portrays the suburb of Daleside, which lies south-east of Johannesburg in South Africa. Until the end of apartheid in 1994, this was an industrial and only white workers district, once dominated by the middle class. With the “Group Areas Act” 1950, all South African cities were divided into areas in order to ensure a political, economic-social and spatial segregation into races and classes. Johannesburg, which was still young at the time, could be shaped particularly well into a so-called “Apartheid town”. The racist ideology and the related class system of the apartheid regime remain visible in the urban patterns of order. Sobekwa knows Daleside from his childhood, as his mother worked there as a domestic servant during apartheid. Through her employment relationship she was temporarily tolerated as a Black woman. Meanwhile, non-whites also live in the village, which seems to have completely lost touch with its neighbourhood and is characterized by poverty and decay. The prosperous white middle class has long since left Daleside, leaving behind people with no perspective or alternative. The photographic work had to overcome suspicious, hopeless looks of the suspended community towards all extrinsic in order to be able to capture the liveliness in the inevitability of social conditions. Both photographers, with their different social and ethnic backgrounds and individual experiences, their long-standing commitment as well as their mutual support tried to overcome the interpersonal obstacles, which were marked by reticence, racism, and stigmatizations that have been anchored in the minds of the residents for generations. “Daleside: Static Dreams” confronts us with a complex heterogeneity of racism and classism, which necessarily requires an intersectional discussion in order to be able to understand the different forms of social inequality.

DANNIELLE BOWMAN (US) WHAT HAD HAPPENED

In the ongoing series “What Had Happened”, the artist Dannielle Bowman creates an intimate and extensive picture of Black communities in the USA, focused on themes of interiority, exteriority, presentation, and the quotidian specific to Black American life. Bowman breaks with the documentary tradition by constructing scenes based on personal experience and memory. Family photos and other memorabilia, approachable portraits, intimate encounters, details of the immediate surroundings as well as neighbourhoods that are predominantly inhabited by Black people shape Bowman’s imagery, which is told across generations. Although these quiet images are not always immediately accessible to viewers, the question arises as to what happens when subjective, personal stories meet larger social developments and contexts. “What Had Happened” can be read as an artistic field study that feeds itself on the tension between privacy and the larger socio-political context.

DREW NIKONOWICZ (US)
THIS WORLD AND OTHERS LIKE IT

In his work “This World and Others Like It”, the photographer Drew Nikonowicz approaches the question of today’s methods of recording and grasping difficult-to-understand spaces and dimensions. Nikonowicz reflects on contemporary discovery through surveying techniques of the 19th century and the resulting expanded view of the world. He puts himself in the role of a topographer and sheds light on current technologies such as satellite technology, computer animation, probes or robots, such as the Mars rover, which takes measurements in a place that is physically inaccessible to humans. All of these technological tools have the task of overseeing spaces and spatial variables - be they real or virtual. Nikonowicz creates idiosyncratic worlds and microcosms from processes of analogue photography and computer simulations, symbolizing the potential of technology to change and expand human perspective in a way that would not be possible without it. The urge of people to explore and understand the world can also be experienced, which is usually inherent in the desire for territorial conquest and dominance thinking as well as the need to be superior even to the sublime.

EMINE AKBABA (DE/TR)
PRECIOUS BLOSSOM

Sociologist and activist Diana E.H. Russell defined the term femicide in 1976 as the killing of women and girls by men because they were female. The term was linked to feminist movements that were already fighting for more protection for women and girls and for their own penalties, and which are still being called for internationally. A large part of the killings of women is lost in public discourse - is therefore not named as such or does not even appear in it. Most of the perpetrators are (ex) partners or male family members. In German-speaking countries, terms like “family drama” and “relationship act” are circulating, which go hand in hand with avoiding the assignment of perpetrators and downplaying the acts of violence by men by judging them as acts of jealousy and affect. In the multitude of downplaying terms, the term “honour killing” is used almost exclusively in the context of Muslim cultures and also conveys a powerful gesture of superiority and racism. Their limited awareness and insufficient criminal prosecution remain incompatible with the figures in global statistics. Emine Akbaba’s “Precious Blossom” looks at the geographic area of Turkey. In it she portrays grieving relatives and traumatized survivors, collects videos and surveillance images of the crimes and shows victims and crime scenes. The work confronts the viewer with the everyday occurrence of these brutal murders. “Precious Blossom” states that these are by no means isolated cases, but rather a structural expression of sexism and male dominance.

HENK WILDSCHUT (NL)
ROOTED

Since 2005, the photographer Henk Wildschut has been following the routes and stations of refugees throughout and on the edges of Europe. The story “Rooted” captures solely the physical legacies of the refugees in Jordan, Tunisia and Lebanon, which brings the viewer closer to the sometimes long and exhausting journey of the escape in a different way. Thrown back on an inescapable state of waiting and hoping that stretches from months to years, the monotonous tent landscapes of the transition camps become temporary dwellings that are occupied, animated and cared for by the residents. Temporary gardens, marked areas that express the desire for privacy, stretched cloths that serve as sun and / or privacy protection, elaborately designed flower beds, birdhouses or flower pots made of cans fill the monotony of every day life. At the same time, they illustrate the need and longing of the refugees for protection, care and a place for individual development and retreat. The gardens and flowerbeds become silent witnesses to the inhuman endurance of the refugees in this uncertain intermediate state.

JOCHEN LEMPERT (DE)

For more than thirty years, the artist Jochen Lempert has been creating a coherent work consisting of photographs, photographs and publications. In it he allows conditions such as changes in nature and those participating to be sensually experienced. His approach takes place between comparative vision, a penchant for scientific research and artistic experimentation. In this way he traces the diverse phenomena and the formal language of the animal and plant world. The view from Lempert’s studio window follows an admiral in early autumn on his onward journey through a busy street to the southwest. Before that, he was still sucking on the flowers of the ivy, which has been climbing up a house wall in the urban haze and noise for years. The bees also find their way past the grey, concrete surfaces to the nectar of the ivy blossoms. A pigeon with its grey plumage remains almost unrecognized here. Pushed back to designated and sparse areas, animals and plants are forced to find their way in this unbalanced coexistence and to adapt their way of life. They appear more like guests in the urban spaces appropriated by humans. The black and white photographs claim a warm, humble look at them. Lempert’s imagery thrives on this unbroken, subtle attention that brings our environment closer to us and questions the relationship between nature and culture. Lempert always narrates the human demarcation and the centuries-long neglect of ecological contexts.

**NANNA HEITMANN (DE/RU)
PANDEMIC IN RUSSIA (2020)**

Nanna Heitmann's photo series "Pandemic in Russia" is a subjective, narrative full of the insecurities of the first months of the pandemic in Moscow. In March 2020, as the initial assumption of a global health crisis slowly came true, Heitmann began to deal with the role of a photographer within the existing conditions. In spite of the strict lockdown in Russia, as a journalist she was allowed to leave the house without a special reason. The existing travel restrictions and the unusual experience of restricted mobility threw the well-traveled documentary photographer back on her immediate environment. Exhausted hospital workers, people put into a coma in the prone position line up next to pictures of densely packed groups of people from the Christian Orthodox community at Easter. Waiting lines in front of the food dispensaries illustrate the existential needs that have grown and become more visible not only in Russia as a result of the pandemic. "Pandemic in Russia" allows insights into how the coronavirus is dealt with by Russian politics and society and takes a special look at the country's dysfunctional social system. The global concern loosens the images as it were, from their immediate situatedness.

**NOELLE MASON (US)
X-RAY VISION VS. INVISIBILITY**

The artist Noelle Mason's interest in concepts of surveillance and institutional control mechanisms moved the artist to an intensive examination of machine vision and photography. Since then, it has been incorporated into her sculptural work. In doing so, she takes a critical approach to photography and questions the inherent potential of the manipulative, the restricted view and its limitation to pure seeing. For the work "X-Ray Vision vs. Invisibility" Mason investigates public Internet databases of the US government for surveillance images, such as X-rays, body scans or satellite images, which depict the immigration of undocumented people. People, lined up in a very small space next to goods in the depths of the truck loading space or hidden in suitcases are recorded here as mere contours and are evidence of smuggling and illegal immigration. Mason transforms these strange pictorial documents into cyanotypes, which are created using a printing process with blue tones, and hand-woven carpets. In the process of artistic appropriation, she releases the images from their institutional purpose and opens them up to a larger space of perception that goes beyond what is purely optically effective.

**NOW YOU SEE ME MORIA (ES, AF, SY)
2020 – ONGOING**

Lack of visibility in the public media and growing despair about the human rights violations in the refugee camp Moria, in the east of the Greek island of Lesbos, led to the founding of "Now You See Me Moria" in 2020 – a joint activist project and collective. This calls for new solutions to the stagnating European refugee policy and gives the local people a voice. The Spanish photographer and picture editor Noemí, who lives in the Netherlands, became aware of Amir's photos from the camp and networked with the refugee photographer. Together they started the project, in which the photographers Ali and Qutaeba, who are stuck in Moria, are now also involved. "Now You See Me Moria" addresses the public directly from the refugee camp via the Instagram platform. In the form of photographs and written stories from their everyday life, they show the life situation of the refugees and create their own space for representation. "Now You See Me Moria" provides posters for everyone to print out on the website and documents their dissemination in public spaces.

**SOHRAB HURA (IN)
ROOFTOP (2020)**

In many places, the roof terrace is the usual living space that opens up to the sky and enables a perspective of the urban hustle and bustle from above. As a private retreat in the open air, it does not close completely architecturally and maintains the spatial connection to public life, which makes it lively. Roof terraces also appear in their architectural sociological significance in literature and film. Especially the overview and the view of the immediate surroundings make it so appealing. The photographer and editor Sohrab Hura created the work "Rooftop" during the lockdown caused by the pandemic in May 2020. In it he documents in a voyeuristic manner the evening pastime of his neighbourhood in Delhi. Due to the curfew restrictions, life shifted upwards during this time. Every evening – similar to a ritual – Hura searched the hustle and bustle under the sky and thus escaped for a short time the limited perspective on himself and his Barsati – a one-room apartment on the terrace, atop an old residential building in the south of the city. The vastness of the sky now seemed larger than he remembered from other times. The need for social exchange and being surrounded by other people is understandable. The photographs tell of being thrown back on the home, of isolation and being alone, as people experience it in the pandemic, and which the artist went through in a previous life phase with his sick mother, processed in his trilogy "SWEET LIFE". Hura also draws attention to how tired our gaze is often of the familiar, which nevertheless remains changeable. As a seeing medium, photography itself intensifies the reflection on the conscious gaze.

SCANS \ PRINTS \ MOUNTING \ LOGISTICS

MENGERSHAUSEN EDITIONEN
WERKSTATT FÜR DIGITALEN KUNSTDRUCK

MENGERSHAUSEN EDITIONEN \ MARIAHILFSTRASSE 16 \ D-81541 MÜNCHEN \ 089-624 231 58 \ INFO@MENGERSHAUSEN.COM

Juni 2021

Camera Austria International 154

Forum
Ausstellungen
Bücher

Mit Beiträgen von:
Hadi Fallahpisheh
Boaz Levin
Olivier Foulon
Moritz Scheper
Laurie Kang
Candice Hopkins
Katarína Dubovská
Mona Schubert
Aïda Bruyère
Martha Kirszenbaum

www.camera-austria.at/shop

Seit 1980 widmet sich die zweisprachig (ger./eng.) erscheinende Zeitschrift *Camera Austria International* der Debatte um die Rolle der Fotografie zwischen Kunst und Massenmedium, zwischen Ästhetik und sozialer Praxis, zwischen Dokument und Diskurs, Politik und Bild. Ein Abonnement umfasst vier Ausgaben ab Bestellung: Österreich € 50,- / Europa € 60,- / Welt € 70,- / Preise inkl. Porto.

HAEDLER+HAEDLER[®]

photoequipment for professionals



© Sebastião Salgado, Ansicht aus dem Lager Benako, Tansania, 1994

SEBASTIÃO SALGADO

EXODUS

Verlängert bis 30. Juni 2021

Curated by Lélia Wanick Salgado

Nur mit [Ticketbuchung Online](https://www.versicherungskammer-kulturstiftung.de)
www.versicherungskammer-kulturstiftung.de

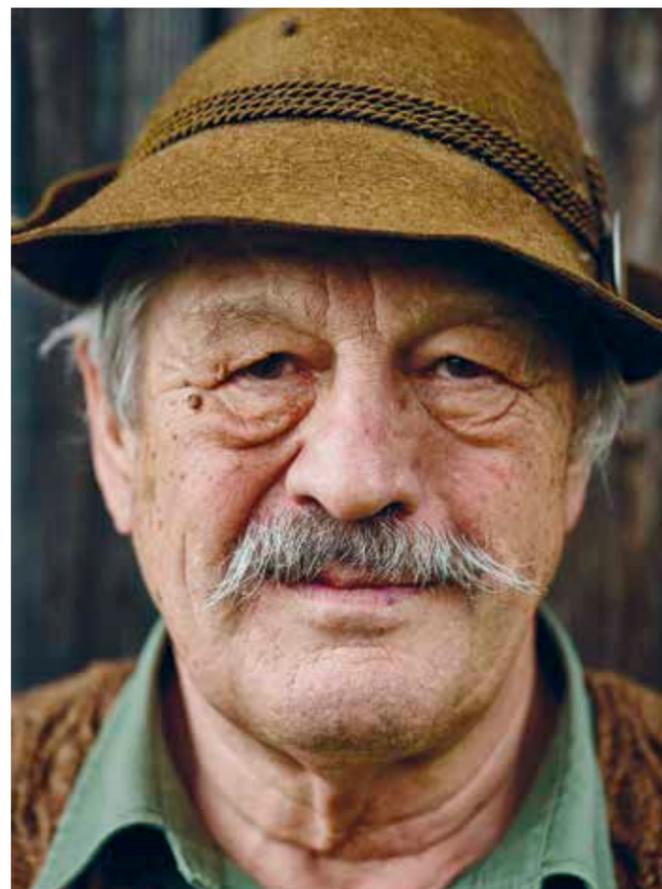
KUNSTFOYER
Maximilianstraße 53 · München
Tägl. 9:30 – 18:45 Uhr · Eintritt frei

KUNSTFOYER
**VERSICHERUNGS
KAMMER**
KULTURSTIFTUNG



„
MAN MUSSTE DEM KÄFER
DEN KOPF ABBEISSEN, DIESEN
SCHNELL AUSSPUCKEN
UND DANN 'ZUZELN'.
“

MONICA NEUNER



„
ICH WOLLTE AUF DEN
GROSSVENEDIGER,
UM DIE GANZE WELT
ZU SEHEN!
“

ALOIS BERGER

KINDER MÜSSEN

Wie schmecken eigentlich Maikäfer?

Schaffe ich es allein auf den fernen Gipfel?

Was passiert, wenn ich an einen Elektrozaun fasse?

Besonders auf den Nachwuchs warten in den Bergen kleine und große **Abenteuer**. Fünf Tirolerinnen und Tiroler erinnern sich an Momente ihrer **Kindheit**, die sie nie vergessen haben.

SPIELEN!

FOTOS — RAMON HAINDL

Tirol



Im neuen **meinTirol Magazin** werfen wir nicht nur einen Blick in die Vergangenheit, wir haben uns auch aufgemacht, Tirol auf **neuen Wegen** zu erkunden. Begleiten Sie uns? Sie wollen noch mehr Geschichten aus und über Tirol lesen? Unter www.tirol.at/abo können Sie das gedruckte Magazin meinTirol kostenlos abonnieren.

Unser Dank gilt all den aufmerksamen und engagierten Kolleg*innen/Fotograf*innen/Künstler*innen, die in einer beeindruckenden Menge an großartigen Projekten uns als Betrachter*innen einen aktuellen Einblick auf die diversesten Lebensumstände ermöglichen. Unser kuratorischer Prozess, diese hier präsentierte kleine Auswahl zu definieren, war in Anbetracht von so zahlreichen wichtigen Arbeiten ein lehrreicher, begeisternder und anstrengender Diskurs. Die gemeinsam getroffene und getragene Entscheidung zu den nun gezeigten Arbeiten beinhaltet auch das Wissen um weitere, andere sehr geschätzte Arbeiten, die hoffentlich ihr Publikum finden. Insofern kann man „A house is a house is a house“ als ein himmelhohes Gebäude verstehen, von dem Sie hier nur ein paar Stockwerke sehen können, in der Hoffnung, Ihre Neugierde geweckt zu haben auf mehr dokumentarische Fotografie. Nehmen Sie sich die Muße, einfach im Fahrstuhl noch mehr Knöpfe zu drücken, und lassen Sie sich überraschen, wo man ankommt. Es gibt viel zu entdecken. Die Gefahr stecken zu bleiben ist gering, und falls doch, einfach FOTODOKS anrufen, wir helfen gerne...

Our thanks go to all the attentive and committed colleagues/ photographers/artists, etc. who, in an impressive number of great projects, give us as viewers an up-to-date insight into the most diverse living conditions. Our curatorial process of defining this small selection presented here was an instructive, inspiring and exhausting discourse in view of so many important works. The decision, made and supported together, of the chosen works, also incorporates the knowledge of other highly valued works which hopefully will find their audience. In this respect, 'A house is a house is a house' can be understood as a sky-high building, of which only a few floors can be seen here, in the hope of having aroused your curiosity for more documentary photography. Take the leisure to simply press more buttons in the elevator and you will be surprised where you arrive. There is a lot to discover. The risk of getting stuck is low, and if you do, just call FOTODOKS, we will be happy to help...

u/l,
(. . 7
| ~
_UUc)/

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This catalogue is published on the occasion of the exhibition
A house is a house is a house
7. Juni bis 4. Juli 2021 in der / at Lothringer 13 Halle
im Rahmen von FOTODOKS / as part of FOTODOKS
Festival für aktuelle Dokumentarfotografie, München
Festival for Contemporary Documentary Photography, Munich

Fotograf*innen / Photographers:

Emine Akbaba, Dannielle Bowman, Cyprien Clément-Delmas & Lindokuhle Sobekwa, Buck Ellison, Nanna Heitmann, Sohrab Hura, Jochen Lempert, Noelle Mason, Drew Nikonowicz, Now You See Me Moria, Arzu Sandal, Henk Wildschut

FOTODOKS bedankt sich ganz herzlich für die Kooperation und das Vertrauen. / FOTODOKS would like to thank you all for your cooperation and trust.

Künstlerische Leitung und Organisation

Curatorial direction and organization

Frank Bauer, Sima Dehgani, Inés Dümig, Dominik Gigler, Lisa Hörterer, Verena Kathrein, Tanja Kernweiss, Nadine Loës, Jakob Schmitt, Alexandra Schöffberger

Impressum / Imprint

Redaktion / Editors:

Dominik Gigler, Lisa Hörterer, Nadine Loës

Konzept und Gestaltung / Concept and Design:

Studio Martin Steiner
martinsteiner.net

Autor*innen / Authors:

Henrike Carl, Leonie Emeka, Lena Gorelik,
Gero Günther, Max Houghton, Jörg Koopmann,
Franziska Kunze, Ariane Müller, Aya Musa,
Emily Nill, Sonja Pham, Jovana Reisinger,
Christina Maria Ruederer, Dr. Bregje Termeer,
Laura Wiesböck

Übersetzung / Translation:

Anna Baumann

Lektorat / Proofreading:

Ingrid Tzschaschel

Außerordentlicher Dank an die Gründungsmitglieder von
FOTODOKS / Extraordinary thank you to the founding
members of FOTODOKS:

Sophia Greiff, Hans Herbig, Jörg Koopmann, Robert Pupeter,
Armin Smailovic

Unser besonderer Dank geht an / Special thanks to:

Christian Albrecht, Anna Baumann, Fritz Beck, Anton Biebl,
Gina Bolle, Lisa Britzger, Ingrid Daxenbichler, Mario Drechsler,
Diana Ebster, Peter Eller, Alexander Gäbel, Nicolas Greiff,
Katrin Griep, Luzi Gross, Priscillia Grubo, Helen Haedler,
Jürgen Haedler, Lene Harbo Pedersen, Lorraine Hellwig, Peter
Hoiss, Gerrit Marcus Huhn, Alexander Ilg, Claudia Illi, Bérénice
John, Dr. Britta Klöpfer, Josef Köttl, Margit Koller, Verena
Krubasik, Reiner Lösching, Anja Lückenkemper, Tilman von
Mengershausen, Petra Nather, Reinhold Pelz, Bärbel Praun,
Julia Richter, Christina Maria Ruederer, Astrid Schleich-
Greimel, Kerstin Schwabe, Isabel Siben, Martin Steiner,
Theo Thönnessen, Ingrid Tzschaschel, Benedikt Wild, Stefan
Wintermayr und allen Helfer*innen / and all helping hands

Herausgeber / Publisher:

FOTODOKS e.V.
München 2021

Druck und Bindung / Printing and Bookbinding:

F&W Druck- und Mediacenter GmbH

Lithographie / Lithograph:

Serum Network GmbH, München

Papier / Paper:

VIVUS 100 matt Recycling CO₂-neutral weiß, 300 g/m²
VIVUS 100 matt Recycling CO₂-neutral weiß, 150 g/m²

Schrift / Type:

GT Walsheim von / by GrilliType

Auflage / Edition:

2.000

© aller Abbildungen bei den Fotograf*innen und Künstler*innen

© of all images by the photographers and artists

© Abbildung Umschlag / image on cover: Dannielle Bowman,
Inglewood I

© Cyprien Clément-Delmas: Courtesy of Rubis Mécénat
Cultural Fund

© Lindokuhle Sobekwa: Courtesy of the artist and Rubis
Mécénat Cultural Fund/Magnum Photos

© aller Texte bei den Autor*innen / © of all texts by the authors

© Kurztex te / short texts: Christina Maria Ruederer

Veranstalter / Organizer:

FOTODOKS e.V.

Gabelsbergerstr. 81

80333 München

www.fotodoks.de

In Zusammenarbeit mit / In cooperation with:

Kulturreferat der Landeshauptstadt München, Lothringer 13
Halle

Gefördert von / Sponsored by:

Kulturreferat der Landeshauptstadt München,
Bezirk Oberbayern, Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst,
Kulturstiftung der Stadtparkasse München,
Wüstenrot Stiftung, Tirol Werbung GmbH,
Haedler + Haedler GmbH, Paperish Verlag

Unterstützt von / Supported by:

F&W Druck- und Mediacenter GmbH,
Knoblich Mediendienstleistungen GmbH,
Mengershausen Editionen, Serum Network GmbH

Partner / Partners

Auslöser, Camera Austria, sichtbar.art, DOK.fest

FOTODOKS.DE

THE
OILS
USED
ARE
THE
OILS
USED
ARE