

Camera Austria

International

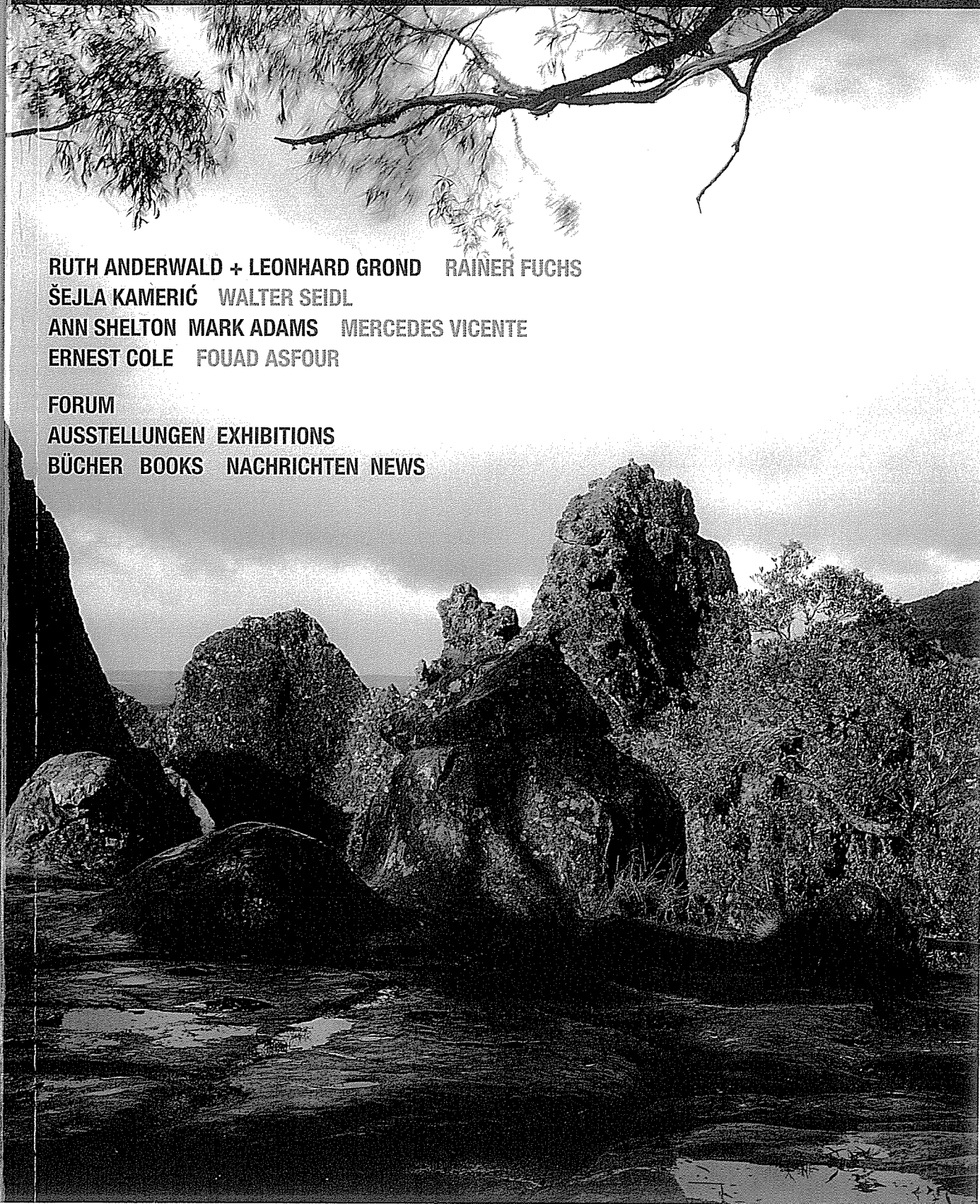
€ 15,- 112/2010

RUTH ANDERWALD + LEONHARD GROND RAINER FUCHS
ŠEJLA KAMERIĆ WALTER SEIDL
ANN SHELTON MARK ADAMS MERCEDES VICENTE
ERNEST COLE FOUAD ASFOUR

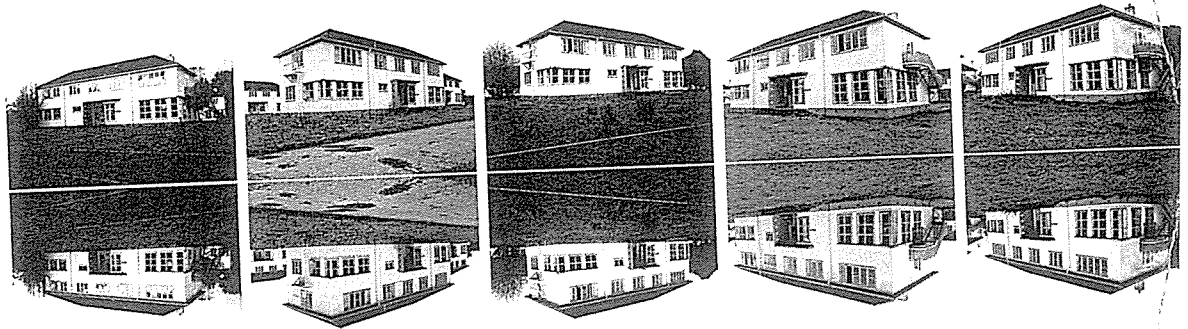
FORUM

AUSSTELLUNGEN EXHIBITIONS

BÜCHER BOOKS NACHRICHTEN NEWS



Ann Shelton

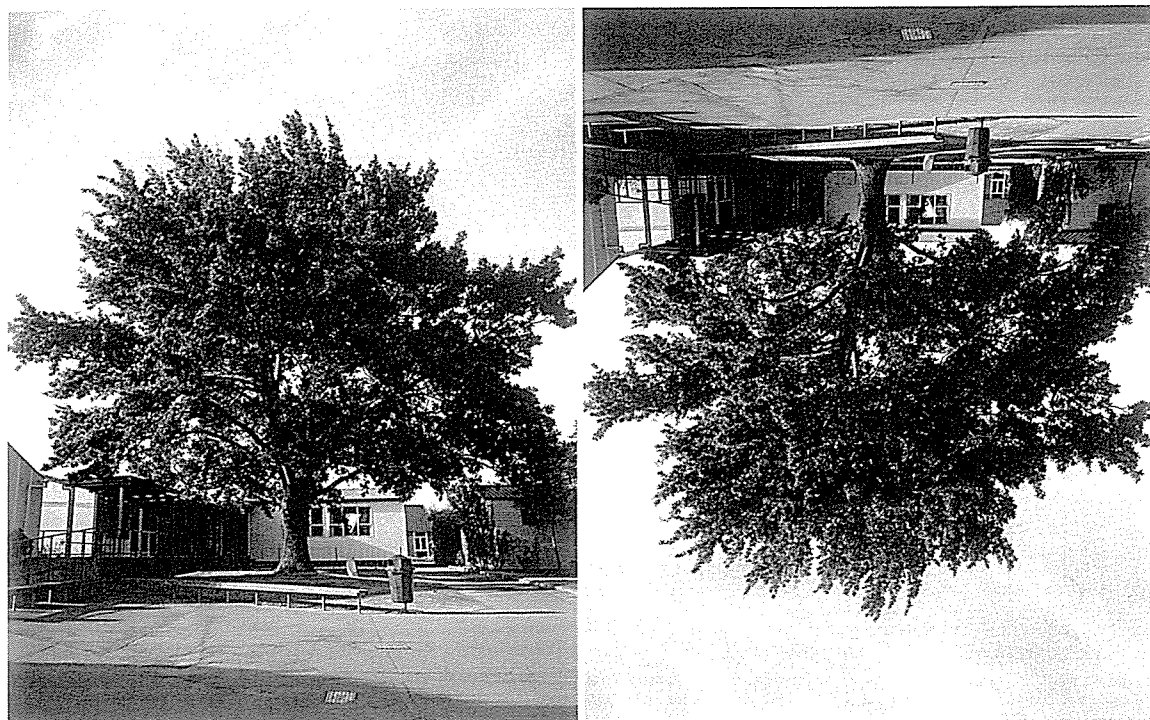


ANN SHELTON, Villa #1 - #10, formerly Lake Alice Hospital Wanganui, 2004. Diptychen / Diptychs, je / each 72 cm x 90 cm.

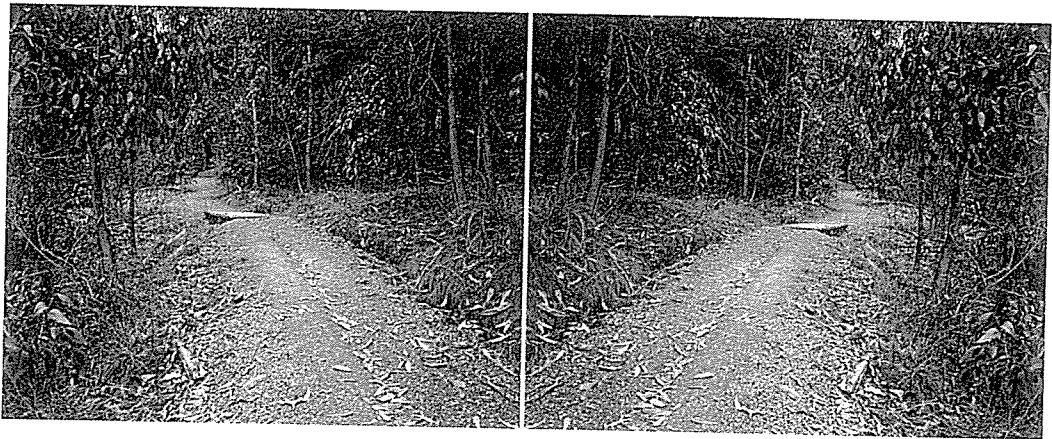




ANN SHELTON, Steeper, Lucy's Gully, South Taranaki, 2004. Diptychon / Diptych, je / each 145 cm x 115 cm.



ANN SHELTON, *Seedling, Lovelock's »Hitler Oak«, Timaru Boys High School, 2005 – 2010. Diptychon / Diptych, je / each 152 cm x 121 cm.*



ANN SHELTON, *Doublet (after Heavenly Creatures), Parker/Hulme crime scene, Port Hills, Christchurch, New Zealand, 2001. Diptychon / Diptych, je / each 120 cm x 150 cm.*



ANN SHELTON, Truckstops, I-75, Florida, regular working beat of Aileen Wuornos, 2001 – 2010. Postkarten / Postcards, je / each 13,5 cm x 20 cm.

Shelton's photographs integrate very different scenarios. There are those sites of violence where no traces or clues are left behind to be captured by the lens, and only the banality of the site remains as the bare witness of past events, such as in »Doublet (after Heavenly Creatures) Parker/Hulme crime scene, Port Hills, Christchurch, New Zealand« (2001), or as in »Sleeper, Lucy's Gully, South Taranaki« (2004), named after »Queens Māori« Ruhira Matekai (Lucy Stevens), who backed the colonial government against Māori fighters in the battles fought there during the 1863 – 1865 war. Others represent social places such as mental asylums in photographs of decaying buildings, today ghostly markers of the suffering that their walls would have witnessed, such as in the works »Cell, (After An Angel at My Table), Seacliff Asylum, North Otago, New Zealand« (2003), or as in the 2004 »Once More from the Street« series depicting ten villas, which formerly made up Lake Alice Psychiatric Hospital in Wanganui. Other photographs depict commemorative sites on the very ground where the events took place, so they stand as indexical signifiers, such as in »Arena, Te Ngutu O Te Manu / Beak of the Bird, South Taranaki« (2004), depicting a site of historical significance where battles were fought in 1868 between the South Taranaki tribe led by Titokowaru and colonial forces.³ There are also commemorative sites that are separated from the events that they reference. This is the case, for instance, in »Seedling, Lovelock's »Hitler Oak«, Timaru Boys High School« (2005 – 2010), a photograph of one of the 136 oak trees given to athletes during the 1936 Berlin Olympics, which was presented to New Zealand's gold medal runner Jack Lovelock, a relic of a vanished ideal; or in »Laudanum, Minnie Dean's unmarked Grave, Winton Cemetery, Southland, New Zealand« (2001), a photograph of Minnie Dean's unmarked grave rather than of the site of her crime; and in »Truckstops, I-75, Florida, regular working beat of Aileen Wuornos« (2001 – 2009), the round of truck stops where Wuornos worked is depicted instead of the scenes of her crimes.

So while Shelton's photographs engage with the common popular fascination with crime scenes, traumatic events and transgression, they also defy this in more than one way. As Shelton remarks, »they fail to deliver« on this promise of violence through a temporal shift, and at times a displacement of the event.⁴ Where Shelton's photographs are situated in relation to time and space, whether the site of past traumatic or violent events is the epicentre of the photograph or has been deliberately deferred and displaced, are conscious choices on the part of the artist. These stress the symbolic implications and draw attention as a way to reframe the subject and stimulate new ways of thinking about the social and political connotations.

Shelton takes a »testimonial« stance⁵, one that according to Ulrich Baer »requires the strategic – though by necessity incomplete – renunciation of viewers' virtually automatic predisposition to link particular sites to familiar historical contexts and narratives.«⁶ Her photographs compel the viewer to examine the construction of narratives around such events and reveal the social and political implications of these narratives.

Shelton's photographs do not offer any factual clues, any visual signs, and their nothingness (not the absence) has a greater spectral force. To grasp what is »incomprehensible« about a crime or traumatic scene, where nothing on the site has changed, is different from viewing commemorative sites of past events (whether displaced or at the actual location), where we are given something to look at to evoke these events. Shelton's photographs suggest that the nothingness of the site of crime is more poignant, as its void in the everydayness of the landscape is more ghostly and more menacing in its unpredictability. It gives the viewer nothing, as nothing has come out of it, nothing that is in the visual field of the photograph, while commemorative sites offer a visual element and the implicit intentions of collective memorialisation, which is always ideological and subject to discussion.

Shelton's particular take on »late« photography is a double testimony of time past. The passage of time is not due strictly to the intrinsic »instant pastness« of the photograph, but to the time that has passed between the occurrence of the event and the moment in

Sehen, erinnern den/die BetrachterIn an seine/ihre editorische Wahrnehmung und Mitwirkung an der Konstruktion von Bildern.

Sheltons Fotografien umfassen ganz verschiedene Szenarien. Da finden sich zum einen Schauplätze von Gewalttaten, die keinerlei fotografisch festhaltbare Spuren oder Anhaltspunkte aufweisen, so dass allein die Banalität des Ortes als stummer Zeuge vergangener Ereignisse auftritt, wie etwa im Fall von »Doublet (After Heavenly Creatures) Parker/Hulme crime scene, Port Hills, Christchurch, New Zealand« (2001) oder »Sleeper, Lucy's Gully, South Taranaki« (2004), dem Foto einer Stelle, die nach der »Queens Māori« Ruhira Matekai (Lucy Stevens) benannt ist, welche die Kolonialregierung in den Kämpfen gegen die Māori unterstützte, die hier zwischen 1863 und 1865 stattfanden. Andere stehen für soziale Orte wie die Irrenanstalten in Fotos von verfallenden Gebäuden, die heute gespenstische Hinweise auf das in ihren Wänden erlebte Leid geben; Beispiele dafür sind die Arbeiten »Cell, (After An Angel at My Table), Seacliff Asylum, North Otago, New Zealand« (2003) oder »Once More from the Street« (2004), eine Serie über zehn Villen, die einst das Lake Alice Psychiatric Hospital in Wanganui bildeten. Wieder andere Fotos zeigen am Schauplatz der Ereignisse aufgestellte und also indexikalisch auf sie verweisende Gedenkstätten, wie z.B. »Arena, Te Ngutu O Te Manu / Beak of the Bird, South Taranaki« (2004), das den historisch signifikanten Schauplatz der Kämpfe zeigt, die 1868 zwischen den Südtaranaki unter der Führung von Titokowaru und Kolonialtruppen stattfanden.³ Es kommen aber auch Gedenkstätten vor, die von den Ereignissen, auf die sie hinweisen, getrennt sind. Das ist z.B. bei »Seedling, Lovelock's »Hitler Oak«, Timaru Boys High School« (2005 – 2010) der Fall, einem Foto von einer der 136 Eichen, die die Sieger bei den Olympischen Spielen von 1936 in Berlin überreicht bekommen, nämlich der des neuseeländischen Goldmedaillenläufers Jack Lovelock, ein Relikt eines verschwundenen Ideals; oder auch in »Laudanum, Minnie Dean's unmarked Grave, Winton Cemetery, Southland, New Zealand« (2001), das anstelle des Orts von Minnie Deans Verbrechen ihr anonymes Grab zeigt, oder »Truckstops, I-75, Florida, regular working beat of Aileen Wuornos« (2001 – 2009), das statt der Tatorte von Wuornos Morden die LKW-Rastplätze zeigt, an denen sie arbeitete.

Wenn Sheltons Fotos also an die verbreitete Begeisterung für Tatorte, traumatische Ereignisse und Übertretungen anknüpfen, so widerstehen sie ihr auch in vieler Hinsicht. Wie Shelton sagt, »lösen« sie das Gewaltversprechen nicht »ein«, weil sie das Ereignis zeitlich und mitunter auch räumlich verschieben.⁴ Wo das Foto räumlich und zeitlich verortet wird, ob sich der Schauplatz der traumatischen oder gewalttätigen Ereignisse der Vergangenheit im Epizentrum des Bildes befindet oder gezielt verschoben wird, all das sind bewusste Entscheidungen der Künstlerin. Sie unterstreichen die symbolischen Implikationen und verteilen die Aufmerksamkeit so, dass das Sujet neu gerahmt wird und zu neuen Lesarten seiner sozialen und politischen Bedeutung anregt.

Shelton nimmt eine »Zeugenhaltung«⁵ ein, womit laut Ulrich Baer »die strategische – jedoch notgedrungen unvollständige – Ablehnung der quasi automatischen Neigung des Betrachters« einhergeht, »bestimmte Orte mit bekannten historischen Kontexten und Erzählungen zu verknüpfen.«⁶ Ihre Fotografien zwingen den Betrachter, die Konstruktion von Narrativen rund um solche Ereignisse zu berücksichtigen und ihren sozialen und politischen Implikationen auf den Grund zu gehen.

Sheltons Bilder offerieren keine faktischen Anhaltspunkte, keine visuellen Zeichen, und entfalten gerade mit dieser ihrer Nichtssagendheit (nicht ihrer Abwesenheit) eine umso größere Wirkung. Das Erfassen der »Unverständlichkeit« des Verbrechens oder traumatischen Geschehens an einem praktisch unveränderten Ort unterscheidet sich grundlegend von der Kontemplation einer Gedenkstätte (ob am Ort des Geschehens oder anderswo), an der wir etwas zu sehen bekommen, das auf das erinnerte Ereignis verweist. In Sheltons Fotos ist das Nichtssagende des Tatorts umso erschütternder, weil sie die Leere in der Alltäglichkeit der Landschaft noch gespenstischer und unberechenbarer erscheinen lässt. Wo Gedenkstätten stets ein visuelles Element samt den damit einhergehenden

which the photograph was taken, and the multiple times when it reaches the viewers. The passage of time is intrinsically unavoidable, but rather than reducing it to a minimum, Shelton's temporal distance seeks to acquire emotional detachment and to return to the subject when the initial newsworthy shock has worn off and risks being forgotten. This distance invites reflection rather than shock, it does not look for evidence to make a judgement, but rather enables a re-evaluation of dominant cultural narratives and an act of remembrance invoked in the process of viewing these images.

Mark Adams' (born 1949 in Christchurch, New Zealand) documentary approach has several things in common with Ann Shelton's practice, especially in the attention to sites and the testimonial stance. Adams sees the medium of photography as one that ought to bear witness. He has adopted a documentary photographic practice that counters the longstanding traditions of colonial and ethnographic photography, and uses photography to question the inherent narratives of Aotearoa/New Zealand's colonial history. Well aware of his position as a Pakeha (non-indigenous New Zealander) photographer and of the ethnological archive, and critical of any modernist assumptions, Adams' intention has been to »turn the camera around 180 degrees« and for »the work to be about the settler culture and its relationships with specific Polynesians or Māori in specific regions or places: not about Māori, or natives, or others.«⁷

In 1978 Adams began two projects, which were to develop in parallel and inform one another, and from which the concerns and issues that have marked his practice up to the present evolved. The first was a photographic series of the carvings of Tene Waitere (1854 – 1931) at Whakarewarewa and other public places in Rotorua, commissioned by the local museum. The series addresses New Zealand's postcolonial history and is seminal to an ongoing body of work around sites and landscapes that has resulted in works such as »Lands of Memories« (1993) and »Cook's Sites« (1999)⁸. The second, his first encounter with the culture of tatau (Samoan tattooing) in a suburb of Auckland, when a magazine asked him to do photographs to accompany an article on pe'a (Samoan full body male tattoo), initiated his three-decade project of tatau photography.⁹ This initial encounter confronted Adams with a set of cross-cultural issues that clashed with his early assumptions about the constituted exotic other. For Adams this raised questions about the still unacknowledged historical and cultural identity and position of New Zealand within Polynesia, before post-colonial studies came into vogue. It also brought to light the process of representing others and the contestable implications of the medium of photography in the history of colonialism and in the colonial photographic archive.

The tatau photographs focus on the act of tattooing as a communal act, and the scenes he photographs are often made of groups: helpers assisting the one undergoing the ordeal of being tattooed, or friends and family members there to witness this rite of passage. Other photographs are portraits of individuals posing proudly for the camera with their pe'a, and in rare instances, the shots are close-ups of a bloody scarred skin pattern with fragmented bodies all intensively clustered around it. What is significant in these photographs is the space afforded in the image to the domestic setting – the living rooms, bedrooms or significant places – where the tattooing is carried out, which reflects the subjects' different social and ethnic backgrounds.

Rather than referring to the issue of gaze in the ethnographic sense, of which Adams is critical, he turns his lens to the context in which his subjects appear, in an attempt not to efface them. The context in this case speaks of cultural hybridity, that of his subject, the Samoan tattooist Paulo Sulu'ape, carrying a local tradition outside its country of origin. Initially he brought it to a Samoan immigrant community in an Auckland suburb and later to North America and Europe¹⁰, to both fellow Samoans and to non-Samoans, although there were strong objections to this based on the conventions of his Samoan community.

As Adams has suggested, these two bodies of work – the tatau and the series concerning sites and landscapes in New Zealand –

ideologisch geprägten und diskussionswürdigen Intentionen kollektiven Erinnerens bieten, so findet der/die BetrachterIn hier keinen Anhaltspunkt innerhalb des Bildfelds, nichts woran er/sie sich festhalten könnte.

Sheltons Version der »verspäteten« Fotografien sind ein doppeltes Zeugnis der Vergangenheit. Die in ihnen vergangene Zeit ist nicht bloß die der impliziten »Vergangenheit« des Fotos, sondern die der Zeitspanne, die zwischen dem ursprünglichen Ereignis und der Aufnahme des Fotos bzw. den unterschiedlichen Momenten seiner Betrachtung liegt. Das Vergehen der Zeit ist unvermeidlich, aber statt die zeitliche Distanz so gering wie möglich zu halten, versucht Shelton durch sie emotionalen Abstand zu gewinnen und nimmt ihr Sujet erst wieder auf, wenn der medienrelevante erste Schock abgeklungen ist und die Sache vergessen zu werden droht. Dieser Abstand lädt zum Nachdenken ein, er strebt nicht nach Beweisen zur Begründung eines Urteils, sondern ermöglicht eine Neubewertung herrschender kultureller Narrative und einen durch Bildbetrachtung in Gang gesetzten Akt des Erinnerens.

Der dokumentarische Ansatz von Mark Adams (geb. 1949 in Christchurch, Neuseeland) hat mit Ann Sheltons Praxis Einiges gemeinsam, besonders das Augenmerk für Orte und die Haltung des Zeugen. Adams sieht die Fotografie als ein Medium, das Zeugnis ablegen sollte. Er hat sich eine dokumentarische Praxis zueigen gemacht, die sich den althergebrachten Traditionen der Kolonial- und Ethnografie widersetzt und mithilfe der Fotografie die der Kolonialgeschichte von Aotearoa/Neuseeland zugrunde liegenden Narrative infrage stellt. Wohl wissend um seine Rolle als Pakeha (nicht indigener) Fotograf und das ethnologische Archiv – und kritisch gegenüber den Anmaßungen der Moderne, wollte Adams »die Kamera um 180 Grad wenden« und »über die Siedlerkultur und deren Beziehungen zu ganz bestimmten Polynesiern oder Māori in bestimmten Regionen oder Orten arbeiten: nicht über Māori oder Eingeborene oder die Anderen«.⁷

1978 startete Adams zwei Projekte, die sich parallel weiterentwickeln und gegenseitig beeinflussen und zur Basis der Interessen und Themen werden sollten, die seine Praxis bis heute prägen. Das eine war eine vom örtlichen Museum beauftragte Fotoserie über Schnitzarbeiten von Tene Waitere (1854 – 1931) in Whakarewarewa und an anderen öffentlichen Plätzen in Rotorua. Die Serie thematisiert die postkoloniale Geschichte Neuseelands und ist ein Schlüsselwerk für die anhaltende Beschäftigung mit Orten und Landschaften, aus der Arbeiten wie »Lands of Memories« (1993) und »Cook's Sites« (1999)⁸ hervorgingen. Das zweite Projekt, der Auftrag einer Zeitschrift, die Fotos zu einem Artikel über Pe'a (die samoanische männliche Ganzkörperätowierung) in Auckland zu machen, war seine erste Begegnung mit der Kultur des Tatau, die eine seit drei Jahrzehnten andauernde Beschäftigung mit dem Thema begründete.⁹ Bei diesem Anlass wurde Adams auch mit einer Reihe von interkulturellen Problemen konfrontiert, die seine früheren Annahmen über die Konstitution des exotischen Anderen über den Haufen warfen und ihn lange, bevor postkoloniale Studien in Mode kamen, dazu führten, die immer noch uneingestandene historische und kulturelle Rolle Neuseelands und seine Identität innerhalb Polynesiens infrage zu stellen. Das warf auch Licht auf den Prozess der Darstellung des Anderen, die umstrittene Rolle der Fotografie in der Geschichte des Kolonialismus und bei der Erstellung des kolonialen Fotoarchivs.

Die Tatau-Fotos stellen das Tätowieren vor allem als gemeinschaftlichen Akt dar; die Szenen, die Adams fotografiert, zeigen häufig Gruppen: Helfer, die dem Tätowierten bei seiner Prüfung beistehen, Freunde und Angehörige, die ihn bei diesem Übergangsritual begleiten. Bei anderen Fotos handelt es sich um Porträts von Personen, die mit ihrem Pe'a stolz für die Kamera posieren, und in seltenen Fällen auch um Nahaufnahmen eines von Körperteilen umringten blutigen Stichmusters auf der Haut. Bezeichnend für diese Fotos ist der Platz, der der häuslichen Umgebung eingeräumt wird – den Wohn- und Schlafzimmern oder bedeutungsvollen Orten, an denen die Tätowierung ausgeführt wird und die den jeweiligen sozialen und ethnischen Hintergrund des Porträtierten widerspiegeln.

»shared that common thread of colonial violence [...] blood even. Contested lands and bodies.«¹¹ They emphasise the notion of context and site as the signifiers or indexes reflecting cultural and political histories that might have been unacknowledged or unwritten in the country's colonial history. The subject of the tatau series is not only tatau, in a purely ethnological sense, but also its conjuncture with the particular issues of colonial history in New Zealand and in most recent times as a result of globalization.

It is precisely this emphasis on site that prevails in his photographs for »Rauru« (2009), expanding on the early photographic works of Tene Waitere's carvings in Rotorua, and following along the aforementioned »Land of Memories« and »Cook's Sites«. As in the tatau photographs, the remarkable body of carvings is not strictly the subject. Instead, Adams emphasises their revealing placement in public sites of contemporary theme parks and tourist spots, where they are paradoxically dismissed as tourist (and therefore unauthentic) relics, or in European museums that (literally and conceptually) still frame them as tribal art. As Nicholas Thomas has written, »the conjuncture of an innovative and unprecedented body of Māori carving – that have found new genres and styles in the space of colonial and tourist culture – and the banal details of a New Zealand town is not merely an odd thing to witness, but also a remarkable index of the contradictory energies of empire, that at once dispossess and marginalise native peoples, and provide them with stages to showcase and present their culture.«¹² The ambiguity of Adams' photographs resides in the implicitly contradictory signals of the complexities of colonial hegemony that they manifest.

Most recently, Adams has moved away from the single shot, instead using diptychs, triptychs and multiple photographs with very large formats. These appear without merging or perfectly matching in their connecting edges. This suggests the inability to convey his subject literally and conceptually in a single shot, by introducing a disruption in the continuum of the represented image that, like Shelton's doubling, is a reminder of our active construction of the full image. Often one of the photographic panels carries the central subject, while the others provide the context, suggesting it is larger and (symbolically and literally) falls outside the frame. An example is »Site of Rauru, Whakarewarewa Thermal Village, Rotorua, New Zealand. 10.9.2003«, a four-part work, in which one image documents the vacant lot where the marae (or Māori meeting house) stood in Rotorua, while the other three represent the surroundings. This effect is multiplied by correlated groupings of multiple photographic works, all under the heading Hamburg, tracing the marae in its current location at the Museum für Völkerkunde in Hamburg, Germany, with images of the exterior and interiors of the museum. There are multiple perspectives of the marae itself, of its exterior and interior views, and close-up shots of its elaborate carvings.

These photographs may fail to reveal their meaning, which possibly only comes into view in the grouping. However, their multiplied effect, intensified by the sheer scale of the photographs themselves, makes the act of viewing these images a cumbersome task. The viewer is forced to step away in order to view the full image and to come close to the prints to see their remarkable detail. What comes across in Adams' photographs is a sense of the inadequacy of the medium for conveying the intrinsic complexities of the colonial histories that they reference.¹³ However, if the photographs fail, argues Adams, it is not »in any straightforward uncomplicated sort of way«. The effect of the photographs relies on their contexts. The knowledgeable viewer, who may even be implicated in the histories that these photographs reference, sees a challenge when confronted with these images, »and this demands »utu« or reciprocity.«¹⁴ These photographs are not only testimonies of the power imbalance contained in any image of a marae outside its context, be it a museum or another country. For some, these photographs may stand for the object they represent, and it is in their capacity to affect that their power resides.

Statt sich ethnografisch mit dem Thema des Blicks auseinanderzusetzen, dem Adams kritisch gegenüber steht, richtet er sein Objektiv auf den Kontext, in dem die dargestellten Personen erscheinen, und versucht so, ihre Auslöschung zu vermeiden. Der Kontext erzählt dabei meist von kultureller Hybridität – vor allem derjenigen seines Hauptmotivs, des samoanischen Meistertätowierers Paulo Sulu'ape, der eine lokale Tradition aus ihrem Herkunftsland hinausträgt: zunächst zu einer samoanischen Auswanderercommunity in einem Vorort von Auckland, später dann nach Nordamerika und Europa¹⁰, und dort – trotz schwerer Bedenken, gegen die Konventionen seiner samoanischen Gemeinde zu verstoßen – sowohl zu Samoanern als auch zu Nicht-Samoanern.

Laut Adams sind seine beiden Arbeitsschwerpunkte – die *Tatau*-Fotografie und die Serie über neuseeländische Orte und Regionen – durch den »gemeinsamen Faden kolonialer Gewalt [...] und Blutvergießens« verbunden, es geht gleichsam um »umkämpfte Landstriche und Körper.«¹¹ Sie unterstreichen die Bedeutung von Kontexten und Örtlichkeiten als Zeichen oder Indizes für kulturelle und politische Geschichten, die die Kolonialgeschichte des Landes nicht eingestanden hat. In der *Tatau*-Serie geht es nicht nur um *Tatau* im ethnologischen Sinn, sondern auch um die Verbindung mit bestimmten Fragen der Kolonialgeschichte Neuseelands und – in neuerer Zeit – mit den Auswirkungen der Globalisierung.

Genau diese Betonung des Schauplatzes findet sich auch in seinen Fotos für »Rauru« (2009), die seine frühen Fotografien über Tene Waiteres Schnitzarbeiten in Rotorua weiterführen und zur Gruppe der bereits erwähnten Werke »Land of Memories« und »Cook's Sites« gehören. Wie bei den *Tatau*-Fotos, so sind die bemerkenswerten Schnitzereien auch hier nicht das eigentliche Thema. Adams zeigt vielmehr ihre bezeichnende Platzierung in heutigen Themenparks und an Touristenzielen, wo sie paradoxerweise als touristische (und damit unauthentische) Reliquien abgetan werden, oder in europäischen Museen, wo sie (praktisch wie konzeptionell) immer noch als Stammeskunst geführt werden. Wie Nicholas Thomas schreibt, ist »das Aufeinandertreffen einer innovativen und beispiellosen Māori-Schnitzkunst, die im Raum der Kolonial- und Tourismuskultur zu neuen Genres und Stilen gefunden hat, und der banalen Alltagsdinge einer neuseeländischen Stadt [...] nicht nur eine seltsame Erfahrung, sondern auch ein markanter Hinweis auf die widersprüchlichen Energien eines Reiches, das seine indigenen Völker einerseits enteignet und marginalisiert und sie andererseits mit Bühnen zur Präsentation ihrer Kultur ausstattet.«¹² Die Ambiguität von Adams' Fotografien ergibt sich aus den widersprüchlichen Signalen von den Komplexitäten kolonialer Hegemonie, die sie aussenden.

In letzter Zeit ist Adams von der Einzelaufnahme zu großformatigen Diptychen, Triptychen und mehrteiligen Arbeiten übergegangen, wobei die Bildränder nie exakt zusammenpassen oder ineinander übergehen. Das verweist auf die Unmöglichkeit, das Thema praktisch wie theoretisch in einem einzigen Bild zu vermitteln. Es führt eine Unterbrechung in das Bildkontinuum ein, die – wie Sheltons Verdoppelung – an unsere aktive Mitwirkung bei der Konstituierung des Gesamtbilds erinnert. Meist enthält eines der Bilder das zentrale Sujet, während die anderen seinen Kontext liefern und so zeigen, dass er (symbolisch und buchstäblich) über den Bildrand hinausreicht. Ein Beispiel ist »Site of Rauru, Whakarewarewa Thermal Village, Rotorua, New Zealand. 10.9.2003«, eine vierteilige Arbeit, in der ein Bild die leere Stelle zeigt, an der das *Marae* (das Māori-Versammlungshaus) in Rotorua stand, während die anderen drei die Umgebung darstellen. Erweitert wird die Wirkung durch die damit korrelierenden, unter dem Obertitel »Hamburg« laufenden mehrteiligen Arbeiten, die das *Marae* an seinem gegenwärtigen Standort im Hamburger Völkerkundemuseum zeigen. Sie umfassen Außen- und Innenaufnahmen vom Museum sowie mehrere Bilder vom *Marae* selbst, wiederum in Innen- und Außenansicht, plus Nahaufnahmen vom reichen Schnitzwerk.

Diese Fotos geben vielleicht ihren Sinn nicht gleich preis, denn er zeigt sich erst in der Gruppierung. Durch ihre Massierung aber, und verstärkt noch durch die schiere Größe der Bilder, wird der Akt der Betrachtung zu einem anstrengenden Unterfangen. Um das Bild in

...derzu
 1 Objektiv
 inen, und
 xt erzählt
 en seines
 Sulu'ape,
 trägt: zu-
 in einem
 Europa¹⁰,
 en seiner
 anern als

 e Tatau-
 egionen
 nd Blut-
 e Land-
 on Kon-
 elle und
 Landes
 um Ta-
 ng mit
 nd – in

 in sei-
 n über
 nd zur
 « und
 lie be-
 etliche
 ng in
 loxer-
 getan
 : kon-
 ie Ni-
 ovati-
 kolo-
 nden
 [...] Hin-
 seine
 l sie
 t.«¹²
 der-
 mo-

 ma-
 gan-
 an-
 ma
 Es
 iel-
 tu-
 las
 so
 nd
 er-
 ge
 as
 en
 :h
 r-
 n
 n
 r
 s

 r
 I
 .

1 David Company, »Safety in Numbness: Some Remarks on Problems of ›Late Photography‹ (2003), in: David Company (Ed.), *The Cinematic*, London: White Chapel and Cambridge: The MIT Press 2007, p. 186.
 2 Ibid., p. 186.
 3 For further descriptions of the photographs »Sleeper, Lucy's Gully, South Taranaki« and »Arena, Te Ngutu O Te Manu / Beak of the Bird, South Taranaki«, see Heather Galbraith, »Documents Meet Drama: Ann Shelton's A Kind of Sleep«, in: *Art New Zealand*, No. 116, Spring 2005, p. 76. Also, Charlotte Huddlestone, »Word Reaches Down from the Distance«, in: Ann Shelton, *A Kind of Sleep*, Govett-Brewster Art Gallery 2005, pp. 22–27.
 4 Ann Shelton, email to the writer, October 7, 2010.
 5 Ann Shelton, email to the writer, October 6, 2010.
 6 Shelton refers to the notion of »testimonial« photography as referred to in Baer Ulrich, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press 2002, p. 2.
 7 Adams in a conversation with Nicholas Thomas, *Tatau: Samoan Tattoo*, New Zealand Art, Global Culture, Wellington: Te Papa Press 2010, pp. 64–65.
 8 In the »Cook's Sites« series, Adams returns to the sites that Captain James Cook visited in the far south of New Zealand in 1773. These were depicted by the painter William Hodges, who left a remarkable visual document of the antipodean landscape and its Māori inhabitants. Adams photographs these sites using Hodges paintings as his visual references. The project extends to Europe to photograph the places where botanical specimens, indigenous artifacts, and documents of Cook's voyage are now kept. Similarly, »Land of Memories« is a contemporary take on the land once treasured by the indigenous Māori tribes of Te Wai Pounamu (The South Island) and now transformed by economic exploitation.
 9 See the recent publication Mark Adams (photographs), Sean Mallon, Peter Brunt and Nicholas Thomas, *Tatau: Samoan Tattoo*, New Zealand Art, Global Culture, Wellington: Te Papa Press 2010, which encompasses Adams' large photo portfolio on Samoan tattoo produced over three decades.
 10 After Paulo Sulu'ape's death in 1999, Adams extended the series, photographing those in Europe who had received Sulu'ape's tattoo, following the formal and conceptual lines of his previous photographs.
 11 Adams, *Tatau*, p. 65.
 12 Nicholas Thomas, »Mark Adams«, in: Lara Strongman (Ed.), *Contemporary New Zealand Photographers*, Auckland: Mountain View Publishing 2005, p. 137.
 13 It is no surprise that Adams' photographic works have circulated more often as book projects with extensive and well researched writing by historians (Land of Memories) and anthropologists (Rauru, *Tatau*), rather than by art historians or critics, and with Adams sharing co-authorship. Consequently, Adams' photographs have been received outside, and beyond, the contemporary art context. See Mark Adams (photographs) and Harry Evison (text), *Land of Memories*, Auckland: Tandem Press 1993, and Mark Adams (photographs) and Nicholas Thomas (text), *Cook's Sites, Dunedin and Centre for Cross-Cultural Research*, Australian National University, Canberra: University of Otago Press, 1999.
 14 Adams, email to the writer, November 2, 2010.

seiner Gesamtheit zu erfassen, muss der/die BetrachterIn zurücktreten; um die bemerkenswerten Einzelheiten zu sehen, muss er/sie sich ihm nähern. Was Adams' Fotos deutlich machen, ist die Unzulänglichkeit des Mediums zur Vermittlung der Komplexitäten, die den von ihnen thematisierten Kolonialgeschichten zugrundeliegen.¹³ Wenn die Fotos jedoch scheitern, so tun sie das laut Adams nicht »auf einfache, problemlose Art und Weise«. Die Wirkung der Fotos beruht auf ihrem Kontext. Informierte BetrachterInnen, die in den Geschichten, auf die sich die Fotos beziehen, sogar impliziert sein könnten, sehen die Konfrontation mit ihnen als Herausforderung, und das »verlangt ›utu‹ oder Gegenseitigkeit«.¹⁴ Die Fotos sind nicht nur Zeugnisse für das Machtungleichgewicht, das in jedem Bild eines außerhalb seines Kontexts – in einem Museum oder anderen Land – gezeigten *Marae* zum Ausdruck kommt. Für manche stehen die Fotos vielleicht für das dargestellte Objekt, und ihre Kraft liegt in ihrer Fähigkeit zu berühren.

1 David Company, »Safety in Numbness: Some Remarks on Problems of ›Late Photography‹ (2003), in: David Company (Hg.), *The Cinematic*, London: White Chapel and Cambridge: The MIT Press 2007, S. 186.
 2 Ebd.
 3 Nähere Beschreibungen der Fotos »Sleeper, Lucy's Gully, South Taranaki« und »Arena, Te Ngutu O Te Manu/Beak of the Bird, South Taranaki« finden sich in Heather Galbraith, »Documents Meet Drama: Ann Shelton's A Kind of Sleep«, in: *Art New Zealand*, Nr. 116, Spring 2005, S. 76. Vgl. ferner Charlotte Huddlestone, »Word Reaches Down from the Distance«, in: Ann Shelton, *A Kind of Sleep*, Govett-Brewster Art Gallery 2005, S. 22–27.
 4 Ann Shelton, E-Mail an die Verfasserin, 7. Oktober 2010.
 5 Ann Shelton, E-Mail an die Verfasserin, 6. Oktober 2010.
 6 Shelton bezieht sich auf den Begriff »testimonial« photography« bei Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge, Mass., London: The MIT Press 2002, S. 2.
 7 Adams in einem Gespräch mit Nicholas Thomas, *Tatau: Samoan Tattoo*, New Zealand Art, Global Culture, Wellington: Te Papa Press 2010, S. 64f.
 8 In der Serie »Cook's Sites« kehrt Adams an die Orte zurück, die Captain James Cook 1773 im tiefen Süden Neuseelands besuchte und die von William Hodges gemalt wurden, der damit ein bemerkenswertes visuelles Dokument von der Landschaft der Antipoden und ihrer Māori-Bewohner hinterließ. Adams fotografierte diese Orte auf der Grundlage von Hodges' Gemälden, ein Projekt, das ihn bis nach Europa führte, um die Orte zu fotografieren, wo die Dokumente von Cooks Reise und die dabei gesammelten botanischen Proben und indigenen Artefakte heute aufbewahrt werden. Ganz ähnlich ist auch »Land of Memories« ein zeitgenössischer Versuch über die einst von den Māori-Stämmen der Te Wai Pounamu (Südinse) sorgfältig gehegten und heute durch wirtschaftliche Ausbeutung veränderten Landschaften.
 9 Vgl. das erst kürzlich erschienene Buch von Mark Adams (Fotografien), Sean Mallon, Peter Brunt und Nicholas Thomas (Essays), *Tatau: Samoan Tattoo*, New Zealand Art, Global Culture, Wellington: Te Papa Press 2010, mit Adams' umfangreicher, drei Jahrzehnte umfassender Fotoserie über die samoanische Tätowierung.
 10 Nach dem Tod von Paulo Sulu'ape im Jahr 1999 erweiterte Adams die Serie auf Leute in Europa, die von Sulu'ape tätowiert worden waren, wobei er formal und konzeptuell am Modell seiner früheren Fotos festhielt.
 11 Adams, *Tatau*, S. 65.
 12 Nicholas Thomas, »Mark Adams«, in: Lara Strongman (Hg.), *Contemporary New Zealand Photographers*, Auckland: Mountain View Publishing 2005, S. 137.
 13 Nicht zufällig erschienen Adams' Fotoarbeiten häufig in Form von Büchern mit ausführlichen und gut recherchierten Texten nicht so sehr von Kunstkritikern als von Historikern (*Land of Memories*) und Anthropologen (*Rauru, Tatau*), neben denen er selbst als Co-Autor auftritt. Infolgedessen wurden Adams' Fotos auch außerhalb und jenseits des Kunstkontexts rezipiert. Vgl. Mark Adams (Fotografien) und Harry Evison (Text), *Land of Memories*, Auckland: Tandem Press 1993, und Mark Adams (Fotografien) und Nicholas Thomas (Text), *Cook's Sites*, Dunedin and Centre for Cross-Cultural Research, Australian National University, Canberra: University of Otago Press 1999.
 14 Adams, E-Mail an die Verfasserin, 2. November 2010.

(Übersetzung aus dem Englischen: Wilfried Prantner)